



HAL
open science

La poésie en décalé : innovation, déplacement de traditions poétiques et naissance de nouveaux genres chez Philippe de Rémi, seigneur de Beaumanoir

Anna Arató

► **To cite this version:**

Anna Arató. La poésie en décalé : innovation, déplacement de traditions poétiques et naissance de nouveaux genres chez Philippe de Rémi, seigneur de Beaumanoir. Littératures. Université Paris sciences et lettres; Debreceni egyetem (Debrecen, Hongrie), 2019. Français. NNT : 2019PSLEE074 . tel-03366728

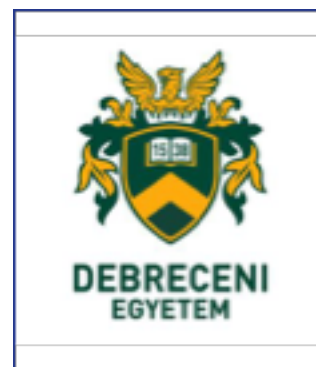
HAL Id: tel-03366728

<https://theses.hal.science/tel-03366728>

Submitted on 5 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE DE DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ PSL

Préparée à l'Ecole normale supérieure
Dans le cadre d'une cotutelle avec l'Université de Debrecen

La poésie en décalé.
Innovation, déplacement de traditions poétiques et
naissance de nouveaux genres chez Philippe de Rémi,
seigneur de Beaumanoir

Soutenue par

Anna ARATÓ

Le 10 juillet 2019

Ecole doctorale n° 540

**Transdisciplinaire –
Lettres et sciences**

Spécialité

Littérature et langages

Composition du jury :

Danièle JAMES-RAOUL *Présidente*
Professeure
Université Bordeaux-Montaigne

Michelle SZKILNIK *Rapporteur*
Professeure Université
Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Levente SELÁF *Rapporteur*
Maître de conférences (HdR)
Université Eötvös Loránd

Fabio ZINELLI *Examineur*
Professeur
Ecole Pratique des Hautes Etudes

Nathalie KOBLE *Directrice de thèse*
Maître de conférences (HdR)
École normale supérieure

Sándor KISS *Directeur de thèse*
Maître de conférences (HdR)
Université de Debrecen

"Szabadon szolgál a szellem"
À la mémoire de mes grands-parents

Remerciements

Au terme de ces quatre années de recherche, je souhaiterais exprimer ma gratitude envers toutes les personnes qui m'ont permis de réaliser ce travail.

Je remercie en premier lieu ma directrice et mon directeur de thèse. Je ne saurais jamais oublier l'accueil que m'a réservé Madame Nathalie Koble à la rue d'Ulm ; sa compétence professionnelle, ses conseils précieux et sa bienveillance m'ont aiguillé du début à la fin sur le long chemin de la rédaction. Je dois à Monsieur Sándor Kiss de m'avoir transmis le goût de la recherche et l'amour de la littérature médiévale ; je n'aurais jamais eu le courage de me consacrer à ce projet académique sans son soutien inconditionnel, et je lui en suis infiniment reconnaissante. La confiance dont ils ont tous les deux fait preuve à mon égard fut pour moi l'un des plus importants encouragements.

J'exprime ma profonde gratitude aux membres de mon jury qui ont bien voulu accepter de lire et de commenter mon travail : Madame la Professeure Michelle Szkilnik, que j'ai eu la chance de rencontrer d'abord à Budapest, et dont j'ai pu ensuite fréquenter les séminaires à Paris ; Monsieur le Professeur Fabio Zinelli, qui a eu la gentillesse et la patience de m'orienter tant de fois avec ses conseils et ses appréciations ; Monsieur Levente Seláf, qui m'a toujours honorée de sa disponibilité pour aborder les divers aspects de mon travail à l'occasion de conversations éclairantes et amicales.

Je souhaite remercier l'Institut français de Budapest, et plus particulièrement le Bureau Campus France, qui a bien voulu m'attribuer la bourse d'excellence du Gouvernement Français, me permettant ainsi de mettre en place et de mener à bien mon projet de cotutelle. Je suis très reconnaissante aux personnels et conservateurs accueillants des bibliothèques parisiennes et budapestoises que j'ai été amenée à fréquenter pendant mes années de recherche : ceux en particulier de l'École Normale et des Bibliothèques Nationales française et hongroise. J'ai également eu l'occasion de participer, pendant mon parcours doctoral en France, à deux formations qui ont façonné de manière déterminante mon parcours de médiéviste. En premier lieu, le stage de l'IRHT, où j'ai pu rencontrer Madame Marie-Laure Savoye ; je lui dois mon initiation à l'ecdotique et, plus tard, la découverte de l'inestimable richesse de la littérature pieuse vernaculaire. En second lieu, l'école d'été de l'Université de Klagenfurt, dont je voudrais remercier tous les organisateurs et les participants. Elle fut pour moi l'occasion de rencontrer beaucoup de futurs amis, dont en particulier Nicole Bergk Pinto et Kasser-Antton Helou, qui m'ont soutenue tout au long de ma dernière année de thèse, et ont également bien voulu se

charger de la relecture de mon travail. Je souhaite les remercier encore une fois de leur aide et de leurs précieux conseils.

Je ne saurais jamais assez remercier ma famille, en particulier mes parents, qui m'ont soutenue à tous les moments de mon parcours universitaire, et surtout pendant ces années que j'ai passées loin d'eux ; je leur suis à jamais redevable de la foi avec laquelle ils ne cessent de croire en moi. J'adresse mes pensées les plus fidèles et dévouées à Pierre : je lui suis reconnaissante de tout cœur de sa présence lumineuse qu'il m'est donnée de connaître depuis toujours. Avec un engagement infailible sur lequel j'ai pu m'appuyer même aux moments les plus difficiles de ma vie, il m'a aidée à porter ce projet de thèse dès sa naissance. Je n'aurais jamais réussi à achever mon travail sans son soutien.

Pendant ces années à l'Ecole Normale, il m'a été donné de nouer l'une de ces amitiés si rares et déterminantes. J'adresse mes plus sincères pensées à Jessy Simonini : sans lui, Paris n'aurait jamais pu être ce qu'elle fut pour moi. De même à Raphaëlle Décloître, en qui j'ai eu l'occasion de rencontrer une médiéviste brillante.

J'achève ces remerciements sur un hommage à l'Institution qui fut le berceau de mon amour pour la littérature française : le Collegium Eötvös József, qui m'a initiée à la recherche philologique et qui, je n'en doute pas, saura redevenir un jour fidèle à sa vocation initiale de haut-lieu de la pensée critique académique en Hongrie. C'est à lui que je souhaite dédier mon travail, accompagné de sa devise : *Szabadon szolgál a szellem (Spiritus sponsus servitor)*.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	5
Les manuscrits des œuvres de Philippe de Rémi, seigneur de Beaumanoir	11
I. Le PARIS, BnF, ms. fr. 1588	11
I.1 Datation et description matérielle.....	11
I.2 Décoration	13
I.3 Composition du manuscrit.....	15
I.4 Possesseur.....	17
II. Le PARIS, BnF, ms. fr. 24406.....	24
III. Le PARIS, BnF, ms. fr. 837.....	25
Questions d’attribution et problèmes de datation	26
Création poétique et ancrage géographique : le rôle et le fonctionnement des indications d’espace dans la poésie de Philippe de Rémi	31
I. Le topos du déplacement.....	31
II. Voyages, géographie, toponymes dans les romans de Philippe de Rémi – deux récits, deux visions ?	34
II.1 <i>La Manekine</i>	34
II.2 <i>Jehan et Blonde</i>	36
III. Observations sur l’ancrage géographique des poèmes	39
Le contexte socio-historique de l’œuvre poétique de Philippe de Rémi	42
I. Pour une présentation micro-historique de la région arrageoise du XIII ^e siècle	43
I.1 La ville d’Arras	43
I.2 La Confrérie des jongleurs d’Arras	46
I.3 Le Puy d’Arras	49
Conclusions préliminaires	53
I.4 La place de Philippe de Rémi dans le panorama littéraire arrageois du XIII ^e siècle	56
II. Pour une étude des notions de « communauté » et de « réseau »	58
II.1 Le concept de « communauté interprétative »	59
II.2 La notion de « communauté émotionnelle »	61
II.3 Possibilités d’application des concepts de communauté à l’étude de l’œuvre de Philippe de Rémi.....	62
Salus d’Amours	65
I. Le contexte littéraire du <i>Salus d’Amours</i>	66
I.1 Les origines – lettres d’amour en langue latine.....	66
I.2 Le salut d’amour dans la littérature vernaculaire – autour de la polysémie du « salut »	72
I.3 Le salut d’amour et la plainte en langue d’oïl	75
II. Éléments structurels du <i>Salus d’Amours</i>	78
III. L’expression allégorique de l’amour	82
III.1 La charte signée avec le diable	82
III.1.1 De la parole donnée à la charte scellée – l’évolution de l’image du serment.....	87
III.2 Le jugement à la cour d’Amour	91
III.2.1 Variations sur un thème : <i>De Venus la deesse d’Amor</i>	95
III.3 Hélinand de Froidmont comme intertexte du <i>Salus d’Amours</i>	98
IV. La représentation des personnages dans le <i>Salus d’Amour</i>	105
IV.1 La figure d’Amour.....	105

IV.2 La dame	110
IV.3 Le « je » narrateur et l'identité du sujet lyrique	116
IV.4 Personnages allégoriques.....	122
IV.4.1 Deux camps équilibrés	123
IV.4.2 Des allégories bavardes	124
V. Temporalité et atemporalité amoureuses dans l'univers allégorique du poème.....	129
VI. Le <i>Salus d'Amours</i> comme miroir du <i>Roman de la Rose</i>	132
VII. L'amour des nombres.....	145
Conclusion	151
<i>Salus à refrains</i>	157
I. <i>L'ars dictaminis</i> revisité – Aspects structurels et formels du poème.....	157
II. Le refrain au cœur de l'intertextualité.....	161
II.1 Le <i>Salus à refrains</i> en miroir de ses intertextes	163
II.2 Le motet comme intertexte principal du <i>Salus à refrains</i>	165
II.3 Les limites d'un genre – de la lyrique du motet à la narrativité du salut.....	167
II.4 Le rôle du refrain dans le motet et son réinvestissement dans le <i>Salus</i>	169
III. Interactions entre les deux <i>Salus</i> de Beaumanoir	173
IV. L'univers narratif du poème à travers ses personnages.....	178
Conclusion	185
<i>Conte d'Amours</i>.....	186
I. La strophe hélinandienne.....	188
I.1 Généralités.....	188
I.2 Aspects formels de la strophe hélinandienne	190
I.3 Forme et matière – possibilités d'investissement de la strophe hélinandienne dans la poésie vernaculaire.....	192
I.4 La place de Philippe de Beaumanoir dans le corpus hélinandien	194
I.5 Le genre poétique du <i>Conte d'Amours</i> – réflexions complémentaires	196
II. Analyse textuelle du <i>Conte d'Amours</i>	199
II.1 Réflexions préliminaires	199
II.1.1 La subjectivité du texte	199
II.1.2 L'apostrophe comme élément d'organisation textuelle	200
II.2 La structure du poème.....	203
II.2.1 Le prologue du <i>Conte d'Amours</i> – une <i>captatio benevolentiae</i> revisitée	203
II.2.2 Monophonie dans la polyphonie, ou la solitude du « je » lyrique	207
II.3 La solitude réinvestie, ou l'allégorie en jeu	212
II.4 Le métalangage de l'allégorie	216
II.4.1 La mer	216
II.4.2 Le navire	218
II.4.3 Le « fier sergent »	219
II.4.5 La prison d'amour comme versant de l'allégorie	221
II.5 L'explicitation de la complainte amoureuse et la conclusion du monologue	223
II.7 La mise en place de la polyphonie et la dynamique du dialogue.....	231
Conclusions préliminaires	241
II.8 Au-delà du songe allégorique – la deuxième grande unité du poème	243
II.9 L'élévation du dialogue – entre profanité et transcendance	246
II.10 La conclusion de poème et l'achèvement de la trame	252
II.11 La finalité transcendante de l'œuvre.....	254

Conclusion	257
Conte de fole larguesce	259
I. Problèmes génériques.....	259
I.1 Pour une définition du genre	261
I.2 Le <i>Conte de Fole larguesce</i> est-il un fabliau ?.....	266
II. L'inscription du <i>Conte de Fole larguesce</i> dans la production littéraire de son époque.....	272
II.1 Les personnages dans les fabliaux	272
II.2 Les noms qui parlent – l'onomastique en jeu. Mehaus, Richaus et Hersens	274
II.2.1 Hersens.....	277
II.2.2 La postérité d'Hersens	279
II.2.3 Richaus.....	283
II.2.4 Richaus, l'entremetteuse. La naissance d'un personnage-type.....	288
II.2.5 Hersens et Richaus	294
II.2.6 Mehaus	296
II.2.7 Berthe	303
II.2.8 Berthe dans la littérature vernaculaire des XII ^e – XIII ^e siècles.....	306
II.2.9 Le <i>Tristan</i> de Thomas - une piste d'intertextualité complémentaire	309
Conclusions préliminaires	312
III. La structure narrative du récit.....	314
III.1 Le prologue et l'épilogue.....	314
III.2 L'univers spatio-temporel du récit.....	317
III.2.1 Le temps.....	317
III.2.2 L'espace.....	320
III.2.3 Le déplacement à la mer – un voyage d'initiation.....	323
III.3 Le rôle des vêtements	326
Conclusions préliminaires	329
IV. La moralité du <i>Conte de fole larguesce</i>	331
IV.1 Les proverbes.....	331
IV.2 Monologues des personnages – prière du narrateur : l'explicitation de la moralité.....	332
Conclusion	336
Lai d'Amours	339
I. La problématique du titre et les particularités de versification du poème.....	339
I.1 La conception de Hermann Suchier – l'hendécasyllabe au cœur de la versification	340
I.1.2 Sur l'hendécasyllabe et ses composantes	343
I.2 L'interprétation métrique de Georges Lote.....	346
I.3 Rigueur métrique ou versification ludique ? Pour une analyse empirique des particularités formelles du <i>Lai d'Amours</i>	348
Conclusions préliminaires	351
II. Le <i>Lai d'Amours</i> en miroir de ses intertextes – une approche formelle	352
II.1 Le motet	353
II.2 Lai et descort. Problèmes de typologisation et état de la critique littéraire	357
II.3 La structure des lais et des descorts	360
III. Analyse textuelle du <i>Lai d'Amours</i>	364
III.1 L'introduction narrative du poème	364
III.2 La dame comme figure-clé de la narration	366
III.3 Le débat amoureux comme élément d'organisation textuelle	371
III.4 La requête reformulée.....	377

III.5 Le triomphe de l'amour courtois	379
III.6 Analogies entre le <i>Lai d'Amours</i> et les autres pièces de Philippe de Beaumanoir.....	382
III.6.1 <i>Salus d'Amour</i>	382
III.6.2 <i>Jehan et Blonde</i>	383
Conclusion	387
<i>Ave Maria</i>.....	389
I.1 Caractéristiques formelles	389
I.2 Les problèmes de l'autonomie du genre.....	393
I.2.1 L'analyse philologique de Jean Frappier.....	394
I.2.2 L'approche de Paul Zumthor.....	396
I.2.3 Pierre Bec et la disqualification du genre.....	396
I.2.4 Le corpus pieux en voie de restitution.....	399
I.2.5 Les pièces mariales comme corpus à part entière	400
I.3 L' <i>Ave Maria</i> au sein du corpus des prières mariales du XIII ^e siècle	402
I.3.1 L' <i>Ave Maria</i> de Baudoin de Condé.....	402
I.3.2 <i>Un Dis sur l'Ave Maria</i> de Jean de Condé.....	411
I.3.3 Gautier l'Espicier et l'originalité de la paraphrase.....	414
I.3.4 Deux pièces anonymes	415
Conclusions préliminaires	417
II. L'étude textuelle de l' <i>Ave Maria</i> – pistes de réflexion.....	419
II.1 La légende de Théophile. Variations sur un thème chez Beaumanoir.....	419
II.1.1 <i>Salus d'Amours</i>	422
II.1.2 <i>Ave Maria</i>	423
II.1.3 <i>La Manekine</i>	423
II.2. L' <i>Ave Maria</i> de Rutebeuf : une double piste d'intertextualité.....	428
II.3 La subjectivité de la prière	432
II.4 Images et motifs de la Vierge dans l' <i>Ave Maria</i> de Beaumanoir	434
Conclusion	439
Annexe: L' <i>Ave Maria</i> du manuscrit Paris, BnF fr. 24748.....	441
<i>Au-delà de la poésie courtoise : les poésies du non-sens. Oiseuses et Fatrasies</i>.....	446
Pour une définition du non-sens poétique	448
I. Les aspects formels des poésies du non-sens	450
I.1 Les pièces produisant un non-sens relatif.....	450
I.1.1 Typologie.....	450
I.1.2 La métrique des pièces dans le corpus du non-sens relatif.....	452
I.1.3 « De bien gagnier / et espargner / devient on riche »	457
Conclusions préliminaires	461
I.2 Le corpus du non-sens absolu	462
I.2.1 Le schéma formel des fatrasies	464
I.2.2 Le schéma métrique en tant que source du décalage. De la moralité des <i>Vers de la Mort</i> au non-sens absolu des <i>Fatrasies</i>	466
II. Aspects sémantiques des poésies du non-sens.....	469
II.1 L'ancrage géographique dans les <i>Oiseuses</i> et les <i>Fatrasies</i>	472
II.2 Au-delà de l'amour courtois	477
Conclusion	480
Réflexions finales	481
BIBLIOGRAPHIE	488

Introduction

Philippe de Rémi, seigneur de Beaumanoir (vers 1210 – 1265) est, avec son condisciple Adam de la Halle, l'un des poètes les plus novateurs du Nord de la France du XIII^e siècle. Si ses deux immenses romans (*La Manekine*, *Jehan et Blonde*) de quelques 16 000 vers ont été édités à plusieurs reprises et abondamment commentés¹, sa contribution à la littérature poétique, pourtant fondamentale, reste encore largement inexploitée. Philippe a pourtant fait figure d'inventeur : ses « petites pièces » – comme les désignent les premiers éditeurs – s'inscrivent entre les deux romans et un troisième, le *Roman du Hem* d'un auteur inconnu, qui, tels des serre-livres, enchâssent huit poèmes de genres poétiques divers. Ces poésies témoignent chacune du goût de leur auteur pour l'exploration des limites : au-delà de renouveler certaines formes lyriques (salut d'amour, chanson lyrique, fabliau, conte allégorique), il peut également revendiquer la paternité de la poésie du non-sens en langue vernaculaire ; ses fatrasies et ses rêveries, éditées mais détachées du reste de sa production lyrique, ont surtout retenu l'attention des modernes, depuis leur mise au jour partielle par Georges Bataille².

Malgré l'indéniable influence que Philippe a exercé sur la production littéraire de son époque, ses œuvres n'ont été conservées qu'au sein d'un seul manuscrit : le Paris, BnF ms. fr. 1588, datant du tournant des XIII^e – XIV^e siècles, qui se présente comme un véritable recueil d'auteur signé, au sein duquel plusieurs pièces comportent le nom de leur auteur. Un second manuscrit contemporain, le Paris, BnF fr. 24406 (manuscrit « V ») contient une série de onze chansons, dont plusieurs signées. Enfin, un troisième manuscrit, le Paris, BnF fr. 837 propose une séquence de pièces intitulées *Resveries*, que la critique est encline à attribuer à Philippe de Rémi-Beaumanoir, mais dont la paternité n'est pas unanimement acceptée³. Notre étude est

¹ Parmi les différentes éditions des œuvres de Philippe de Rémi, seigneur de Beaumanoir, fournissant une description détaillée du Paris, BnF, ms. fr. 1588, les plus exhaustives sont les suivantes : Bordier, H.-L., *Philippe de Rémi, sire de Beaumanoir, jurisconsulte et poète national de Beauvaisis, 1246-1296*, Paris, Techner, 1869-73. (rééd. Genève, Slatkine, 1980.) ; Michel, F., *Roman de La Manekine, par Philippe de Reimes, trouvère du treizième siècle*, Paris, Maulde et Renou, 1840. ; Suchier, H. *Œuvres poétiques de Philippe de Rémi, sire de Beaumanoir*, Paris, SATF – Firmin Didot, 1884 – 1885, 2 vols. ; Lécuyer, S., *Philippe de Rémi, le Roman de Jehan et Blonde*, Paris, Champion, 1987. ; Castellani, M.-M., *La Manekine*, Paris, Champion, 2012. ; Stones, A., 'The manuscript Paris BnF fr. 1588 and its Illustrations', in : Sargent-Baur, B. N., *Philippe de Rémi, Le roman de La Manekine, edited from Paris BnF fr. 1588*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999, ici pp. 1 – 39 ; Middleton, R., 'The history of BnF fr. 1588', in : Sargent-Baur, B. N., *Op. cit.*, pp. 42 – 68. ; Sargent-Baur, B. N., *Philippe de Rémi, Jehan et Blonde, Poems, and Songs, edited from Paris BnF fr. 1588, Paris BnF fr. 24406, and Paris BnF fr. 837*, Amsterdam- Atlanta, Rodopi, 2001. Cf. également le chapitre introductif portant sur les manuscrits des œuvres de Philippe de Rémi, seigneur de Beaumanoir.

² Bataille, G., *Œuvres complètes*, t. VIII, Paris, Gallimard, 1976, pp. 175 – 177. Cf. également la bibliographie fournie dans le dernier chapitre du présent travail.

³ Cf. les références fournies au sein du chapitre portant sur la paternité des œuvres de Philippe de Rémi-Beaumanoir, 'Questions d'attribution et problèmes de datation'. Signalons sur ce point, au-delà des

consacrée au corpus poétique du manuscrit d'auteur Paris, BnF fr. 1588 ; nous espérons que, grâce aux compétences musicologiques que nous aurons l'occasion d'acquérir dans l'avenir, nous pourrions plus tard compléter les présentes analyses par l'étude des pièces autographes de Philippe de Rémi contenues dans le *Chansonnier* Paris, BnF ms. fr. 24406.

Composition

Le corpus poétique que nous nous proposons d'étudier se compose de huit pièces : *Salus d'Amours*, *Conte d'Amours*, *Conte de fole larguesce*, *Oiseuses*, *Lai d'Amours*, *Ave Maria*, *Fatrasies*, *Salus à refrains*. Il se caractérise par une diversité tout à fait exceptionnelle des genres et des formes : au-delà de deux saluts d'amour très différents, il contient un conte courtois, un conte-fabliau, un poème d'amour purement courtois, une prière mariale, une pièce de non-sens relatif, et une seconde de non-sens absolu. L'enchaînement de ces poèmes au sein du manuscrit fait apparaître une véritable logique de compilation, témoignant de l'incontestable intention d'assemblage du commanditaire du manuscrit, qui fut probablement lié aux Rémi par des liens familiaux et professionnels. La séquence des poésies de Philippe au sein du manuscrit Paris, BnF. fr. 1588 est ainsi loin de constituer une simple mise bout-à-bout d'œuvres disparates : les pièces se succèdent conformément à une logique à la fois générique, sémantique et formelle. Les deux saluts d'amour placés au début et à la fin du recueil encadrent le corpus ; puis, du *Conte d'Amours*, texte profondément courtois et thématiquement le plus proche du premier *Salus*, mais pourtant adoptant parmi les premiers en langue vernaculaire une structure métrique inédite, on passe au *Conte de fole larguesce*, texte indiscutablement discourtois de par son titre oxymorique et sa thématique remettant en question la compatibilité des valeurs courtoises avec la valorisation du travail par la bourgeoisie naissante. Ce second conte-fabliau est suivi d'une séquence de petites poésies intitulées *Oiseuses* : toutes premières pièces du non-sens poétique du XIII^e siècle dont la versification jusque-là inédite est sans égale dans la production littéraire contemporaine, elles s'inscrivent par leur titre même dans la continuité sémantique de la discourtoisie de la « folle largesse ». La forme métrique particulière des *Oiseuses* est par la suite récupérée par la pièce suivante, le *Lai d'Amours* : poème à particularités génériques qui engendrent des problèmes de classification passionnants, il s'inscrit dans la lignée de plusieurs traditions poétiques à la fois, que nous tenterons de définir le plus exhaustivement possible. L'avant-dernière pièce du

correspondances formelles et métriques entre les *Resveries* et d'autres pièces de Philippe de Beaumanoir, les occurrences de de diverses expressions semi-proverbiales dans notamment les *Resveries* (1^{er} distique) et le *Lai d'Amours* (1^{er} distique) : « Nus ne doit / estre jolis // S'il n'a amie ». Répertoire par Gennrich, F. (éd.), *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII, dem XIII und dem ersten Drittel des XIV. Jahrhunderts*, Göttingen, Niemeyer, 1927, ici p. 82, en tant que refrain d'un rondeau « Nus n'iert ja jolis, / S'il n'aime ».

corpus est le seul poème dévot de l'auteur picard : faisant par sa métrique écho au *Conte d'Amours*, l'*Ave Maria* est l'une des rares paraphrases de la prière éponyme latine à réinvestir la versification hélinandienne dans la thématique de la louange mariale. Enfin, le recueil poétique s'achève sur les *Fatrasies* : premières attestations du non-sens absolu, elles poussent à l'extrême les limites de l'interprétation et des modes d'expression poétique traditionnellement définis par la littérature courtoise. Elles permettent d'inscrire le corpus des pièces de Philippe dans une dynamique doublement ludique, qui se déploie à la fois à travers le jeu social (collectif) dont les *Fatrasies* constituent une attestation textuelle, et au niveau du jeu poétique qui reflète une conception de la littérature en tant que jeu de langage. Le recueil poétique qui naît de la logique d'assemblage ainsi définie se caractérise à la fois par la diversité et par des jeux de proximité : si les deux romans trouvent leur écho dans le dédoublement des saluts d'amour, les autres pièces sont liées par de multiples liens formels et sémantiques qui engendrent des effets de polyphonie.

Après un chapitre introductif portant sur la description des manuscrits des œuvres de Philippe de Rémi-Beaumanoir, nous étudierons d'abord la question de l'attribution des pièces étudiées : au-delà des signatures traduisant le désir de l'auteur de revendiquer la paternité de ses poésies, un certain nombre d'éléments d'ordre topique permettent également d'établir un lien entre les différentes pièces. C'est sur l'un de ces éléments, celui de l'emploi abondant d'indications de lieu, que se basera le troisième chapitre : le relevé de ces marqueurs reflète un véritable souci d'ancrage géographique, qui vise non seulement à fournir un univers accessible – car facilement identifiable – au public contemporain, mais traduit également le désir Philippe de lier ces pièces à un contexte spatial nettement délimité, et de rattacher par conséquent son œuvre à un foyer de production poétique particulier. Ce contexte est celui, au sens large, du Nord de la France, et, au sens restreint, celui de la région arrageoise, dans laquelle se dessine un réseau poétique particulièrement actif entre la fin du XII^e et le début du XIV^e siècles. Si la notion de « réseau » jouit actuellement d'une popularité croissante, et s'est invitée, après le domaine de la sociologie, dans le champ d'intérêt de l'histoire littéraire, ce n'est que très récemment qu'elle a été placée au cœur des réflexions de la médiévistique⁴. En nous appuyant sur les études qui portent sur le concept de « réseau » et sur les différents types de « communauté », nous consacrons notre quatrième chapitre aux possibilités d'application de ces catégories à l'œuvre de Philippe de Rémi-Beaumanoir et, de manière générale, au cercle poétique auquel il appartient.

⁴ Cf. les références que nous fournissons au sein du chapitre correspondant, 'Pour une études des notions de « communauté » et de « réseau », pp. 53 – 54.

Inscription et écart

Le problème de l'inscription dans une communauté littéraire, et l'exploration des liens à travers lesquels cette inscription se réalise, constituent le fil conducteur de nos réflexions. Parmi les nombreuses études consacrées aux œuvres – et plus particulièrement aux deux romans – de l'auteur picard, rares sont celles qui, au-delà d'une analyse individuelle, voire cloisonnée des pièces abordées, placent celles-ci dans une perspective intertextuelle, permettant d'explorer et de saisir concrètement la circulation de la matière poétique entre les œuvres et les auteurs contemporains. Or, une telle étude, qui puiserait aussi largement que possible dans la production poétique née dans le sillage des foyers artistiques et littéraires arrageois, permettrait de mettre au jour des relations jusque-là inexplorées entre un nombre important de pièces, étudiées jusqu'alors de manière déconnectée de leur contexte d'émergence. Dans cette perspective, le corpus de rattachement que nous tenterons d'établir ne se bornera pas aux seules pièces de Philippe de Rémi-Beumanoir ; il comprendra un certain nombre d'œuvres contemporaines des siennes, composées par des auteurs membres de la même communauté poétique, dont l'étude nous permettra de jeter une nouvelle lumière sur l'évolution des différentes traditions poétiques dans lesquelles ils s'inscrivent.

L'exploration des influences littéraires que ces œuvres ont vraisemblablement exercées les unes sur les autres nous mènera au deuxième concept-clé de notre thèse, qui est celui du décalage. Si bon nombre des pièces que nous étudierons véhiculent une matière poétique collective dont les sources sont aujourd'hui difficilement identifiables, il arrive également que le renouvellement de la matière littéraire et les innovations diverses puissent être attribuées de manière précise, et permettent même l'identification des étapes d'évolution des traditions littéraires concernées. Ce goût novateur, incitant à l'exploration des limites formelles et sémantiques, se manifeste de manière particulièrement frappante dans le corpus poétique du manuscrit Paris, BnF fr. 1588 : chacune des pièces qu'il contient se démarque des traditions génériques et topiques préexistantes, et produit par là un décalage par rapport à la matière poétique en vogue. La logique du déplacement imprégnant de fond en comble le recueil poétique de Philippe se réalise sur trois niveaux différents, et s'entend à la fois au sens concret et figuré. Il s'agit, dans un premier temps, du déplacement géographique comme motif récurrent des œuvres, qui s'accompagne du désir de les inscrire dans une dimension spatiale ; on observe dans un second temps des décalages sémantiques qui se produisent à travers la transposition de la matière courtoise dans des cadres formels qui ne lui sont pas traditionnellement destinés ; enfin, on identifie dans un troisième temps l'attention portée à la

renovation formelle et générique, constante dans chacune des pièces étudiées, qui les dote d'une dimension polémique importante.

Compte tenu des particularités formelles et sémantiques de chacun des textes, et de leur inscription subséquente dans des contextes littéraires différents, nous estimons que la manière la plus appropriée d'étudier le corpus est de procéder pièce par pièce. Au-delà de cette analyse que l'on peut appeler micro-structurelle, la dimension intertextuelle des genres explorés cache une deuxième logique, quant à elle macro-structurelle : elle est liée à la mise en recueil des œuvres, telle que le manuscrit d'auteur BnF. fr. 1588 les conserve. Les échos d'« inter-textualité » et d'« intra-textualité » au sein du recueil dégagent une dynamique particulière du corpus qui produit une cohérence très forte, liée non seulement à la façon dont le recueil se compose, mais qui crée également des effets de lecture induisant une conception particulière du décalage et du déplacement. En partant du concept d'écart tel qu'il a été défini par Jean Cohen⁵, et en nous inspirant de la notion de déterritorialisation formulée par Gilles Deleuze⁶, nous tenterons de nous affranchir de ces concepts pour les associer à une réflexion plus philosophico-historique. Ceci nous permettra de penser la littérature arrageoise du XIII^e siècle dans une perspective essentiellement poétique et rhétorique, et d'explorer – à l'aide du concept de l'écart produit par rapport à des normes plus ou moins connues de la littérature courtoise – les différentes interactions qui la façonnent. Lors de cette analyse, le cadre socio-culturel et politique du Nord de la France gagnera une importance particulière, dans la mesure où elle marque concrètement les œuvres étudiées.

Le nom de l'auteur

Dans un esprit de cohérence, nous tenons enfin à revenir sur le nom de l'auteur et sur l'emploi que nous en faisons dans le cadre de notre thèse. Comme il sera évoqué dans le chapitre II, la critique pratique, depuis les années 1980, une distinction entre Philippe de Rémi père et fils, les deux portant les mêmes nom et prénom ; il est aujourd'hui unanimement accepté que l'œuvre littéraire est attribuée au premier, alors que l'œuvre juridique l'est au second⁷. Suite à l'obtention du titre seigneurial « de Beaumanoir » par le père en 1255, il arrive que Philippe le père se désigne par son nom de noblesse dans ses poésies, de même que son fils le fera dans ses traités juridiques. Ceci nous invite à dater les pièces littéraires signées par « Philippe de Beaumanoir » après cette année, et de les considérer comme créations relativement tardives de l'auteur, mort vers 1265. A ce propos, nous formulons l'hypothèse que le Paris, BnF, ms.

⁵ Cohen, J., *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.

⁶ Deleuze, G. – Guattari, F., *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, éd. de Minuit, 1980.

⁷ Cf. le chapitre portant sur la paternité des œuvres, 'Questions d'attribution et problèmes de datation'.

fr. 1588 reflète également, au-delà de sa conception consciente comme recueil d'auteur, une logique chronologique : les deux romans sur lesquels s'ouvre le manuscrit sont en effet signés par « Philippe de Rémi », alors que l'autographe « Philippe de Beaumanoir » se trouve dans la première pièce introductive du corpus poétique, le *Salus d'Amours*. Celui-ci serait ainsi, à notre sens, postérieur à l'obtention du titre seigneurial, et témoignerait du goût novateur d'un poète dont le style est désormais établi et mûr. Les poésies du non-sens clôturant le recueil, témoignent également, comme on l'évoquera dans le chapitre correspondant, d'un esprit mûr et d'une virtuosité poétique remarquable. Pour cette raison, nous appellerons l'auteur des pièces poétiques analysées tantôt par son double nom « de Rémi-Beaumanoir », tantôt uniquement par son titre seigneurial, en considérant qu'une telle dénomination a toute sa légitimité dans le cas des pièces que nous nous proposons d'étudier.

Comme nous espérons le démontrer, Philippe de Rémi-Beaumanoir ne s'est donc pas contenté de s'inscrire dans la tradition dont il est héritier. D'un poème l'autre, il pratique non seulement un décalage sémiotique et sémantique concerté par rapport aux œuvres de référence de son époque (*Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, ou encore *Les Vers de la Mort* d'Hélinand de Froidmont), croisant les formes, les registres et les tonalités, mais fait également écho aux changements sociétaux du milieu du XIII^e siècle en France. Il devient ainsi initiateur et figure-clé de la naissance de nouveaux genres littéraires ; les traditions « romanes » et le chant courtois se voient partiellement remplacés par d'autres genres, notamment les sottis-chansons, les fatrasies et les oiseuses, mieux adaptés aux nouvelles exigences d'un public se transformant progressivement. Elles apparaissent, comme le dit Paul Zumthor, « comme une tentative pour sauver, de l'intérieur, la vieille poésie ; pour tirer du pur jeu registral une allusion et un plaisir nouveau (...) »⁸. Les nombreuses imitations contemporaines de ses œuvres, les adaptations en prose de certaines d'entre elles au long du Moyen Âge, aussi bien que leur postérité et leur redécouverte par les Surréalistes (André Breton, Michel Leiris) témoignent à court et à long terme de l'impact et de l'actualité incessante de la poésie de Beaumanoir dans la littérature française.

⁸Zumthor, P., 'Fatrasie et coq-à-l'âne (de Beaumanoir à Clément Marot)', in : *Fin du Moyen Âge et Renaissance. Mélanges de philologie française offerts à Robert Guiette*, Anvers, De Nederlandsche Boekhandel, 1961, pp. 5-18. Ici p. 15.

Les manuscrits des œuvres de Philippe de Rémi, seigneur de Beaumanoir

I. Le Paris, BnF, ms. fr. 1588

I.1 Datation et description matérielle¹

Daté d'un atelier arrageois vers 1300², ce manuscrit est un petit in-folio haut de 29 cm, large de 21,5 cm (le premier feuillet étant de taille différente, 22x14,2 cm), et relié en veau fauve, à dos de maroquin. Le support est d'une qualité « extrêmement pauvre³ » : parmi les 143 feuillets foliotés au crayon, bon nombre ont été recousus et réparés avec des morceaux de parchemin, parfois d'une manière plutôt grossière (fols. 6, 7, 9, 29, 30, 34, 35, 37, 49, 125). En plus de la forme souvent irrégulière des folios (fols. 5, 17, 21, 22, 27, 28, 29, 31, 34, 37, 44, 46, 48, 49, 61, 69, 70, 118), plusieurs trous et déchirures présents dans le parchemin d'origine (fols. 43, 47, 77, 80, 121) devaient rendre le support difficile à manier, ce qui explique le soin que les copistes ont pris pour décaler les lettres en fonction des irrégularités. Mis à part le premier feuillet ayant probablement servi auparavant comme feuillet de garde et sur lequel le texte est écrit en trois colonnes de 44 vers, tout le manuscrit est copié sur deux colonnes d'une hauteur de 22 cm et de 40 vers chacune.

¹ Parmi les différentes éditions des œuvres de Philippe de Rémi, seigneur de Beaumanoir, fournissant une description détaillée du Paris, BnF, ms. fr. 1588, les plus exhaustives sont les suivantes : Bordier, H.-L., *Philippe de Rémi, sire de Beaumanoir, jurisconsulte et poète national de Beauvaisis, 1246-1296*, Paris, Techner, 1869-73. (rééd. Genève, Slatkine, 1980.) ; Michel, F., *Roman de La Manekine, par Philippe de Reimes, trouvère du treizième siècle*, Paris, Maulde et Renou, 1840. ; Suchier, H. *Œuvres poétiques de Philippe de Rémi, sire de Beaumanoir*, Paris, SATF – Firmin Didot, 1884 – 1885, 2 vols. ; Lécuyer, S., *Philippe de Rémi, le Roman de Jehan et Blonde*, Paris, Champion, 1987. ; Castellani, M.-M., *La Manekine*, Paris, Champion, 2012. ; Stones, A., 'The manuscript Paris BnF fr. 1588 and its Illustrations', in : Sargent-Baur, B. N., *Philippe de Rémi, Le roman de La Manekine, edited from Paris BnF fr. 1588*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999, ici pp. 1 – 39 ; Middleton, R., 'The history of BnF fr. 1588', in : Sargent-Baur, B. N., *Op. cit.*, pp. 42 – 68. ; Sargent-Baur, B. N., *Philippe de Rémi, Jehan et Blonde, Poems, ans Songs, edited from Paris BnF fr. 1588, Paris BnF fr. 24406, and Paris BnF fr. 837*, Amsterdam- Atlanta, Rodopi, 2001.

Dans son édition du *Roman du Hem*, Albert Henry propose également une description du manuscrit. Cf. Henry, A., *Le Roman du Hem* (Travaux de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Bruxelles), Paris, Belles Lettres, 1939, xiii-xvi.

² Les dates définies par les différentes études du manuscrit sont les suivantes :

- XIII^e siècle, selon le *Catalogue des manuscrits français*. Ancien fonds, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Paris, Firmin Didot, 1868 – 1902, 5 vols, ici t. I. (1858), p. 259.
- « vers le commencement du XIV^e siècle », in : Suchier, H., *Op. cit.*, xv.
- « fin du XIII^e siècle ou au début du XIV^e », in : Bordier, H.-L., *Op. cit.*, xiii.
- « c. 1300 », par A. Stones, in : Sargent-Baur, B. N., *Philippe de Rémi, Le roman de La Manekine (...)* ; *Op. cit.*, p. 2.

Enfn, la bataille décrite dans le *Roman du Hem* permet de définir l'année 1278 comme date probable du *terminus post quem* du manuscrit. À ce sujet, cf. Henry, A., *Op. cit.*, xlv – xlvii. S'ajoutent à ces dates les éléments de la critique interne, présentés dans les éditions de *La Manekine* et de *Jehan et Blonde*, qui cherchent à trancher la question de la datation en s'appuyant sur les références historiques et (inter)textuelles repérées au sein des textes. Cf. en particulier Lécuyer, S., *Op. cit.*, pp. 13 – 17.

³ Sargent-Baur, B. N., *Philippe de Rémi, Le roman de La Manekine (...)*, *Op. cit.*, p. 4.

L'endommagement du support, les déchirures et les folios manquants sont à l'origine des problèmes de lecture suivants :

- au fol. 7rb – 7va, une déchirure diagonale du folio (postérieurement recousu), ainsi que la présence d'un pli interviennent dans le texte à hauteur du v. 808, et traversent toute la colonne ; cela concerne évidemment la partie correspondante de la colonne du verso ;
- le haut du fol. 27 est abîmé, en sorte que la première partie des vv. 1 – 8 du fol. 27va est disparue ;
- déchirure du fol. 49 sur la droite (à hauteur du v. 7418) ; le texte reste néanmoins lisible, mais au verso du folio, une couture masque certaines lettres (vv. 7456 – 7458) ;
- la même déchirure rend illisibles les premières lettres des vv. 7468 – 7473 ;
- enfin, le manuscrit est partiellement lacunaire : il en manque deux feuillets entiers, un entre les fols. 105 et 106, et un autre entre les fols. 114 et 115.

Des réclames apparaissent de manière régulière sur les feuillets, parfois légèrement éloignées du coin de la page, probablement en raison des endommagements du support détaillées ci-dessus.

Les irrégularités d'écriture témoignent de la présence de plusieurs copistes différents qui se sont succédé à la rédaction, parmi lesquels on distingue trois principaux. La première main, préparant le fol. 1 est d'une petite écriture serrée, marquant de larges boucles certaines lettres en particulier (« b », « l », « h »). Au recto du fol. 1, l'écriture se modifie légèrement, et se démarque désormais moins du reste du texte. Elle est suivie, à partir du fol. 2ra, par une seconde main qui ressemble beaucoup à celle qui a copié le recto du fol. 1 ; un changement clair de copiste advient au fol. 10ra, au v. 1221, d'une écriture plus grande et d'une meilleure lisibilité (grâce notamment au meilleur état de cette partie du manuscrit), mais « moins élégante⁴ ». Une différence au niveau du système de ponctuation peut être constatée entre les deuxième et troisième copistes : si le second prend soin d'utiliser une ponctuation soulignant les rejets, les énumérations et quelques formes syntaxiques marquées (complétives, relatives, apostrophes), la ponctuation se fait bien plus rare dans la partie du manuscrit copiée par la troisième main et, même si elle peut marquer quelques rejets ou énumérations, elle consiste essentiellement en un point-virgule valant pour un point d'interrogation ou d'exclamation. Au-delà des trois copistes, on distingue également la présence de mains postérieures

⁴ Suchier, H., *Op. cit.*, xv.

auxquelles l'on doit les annotations marginales⁵, ainsi que les vers du *Roman de Renart* copiés sur le fol. 96v⁶. De manière générale, chacun des copistes est plutôt soigneux au niveau du contenu du texte, mais moins au niveau des graphies ; on observe une certaine tendance à renforcer l'élément picard, bien présent dans la langue de l'auteur mais de manière moins marquée⁷.

I.2 Décoration⁸

Le manuscrit est illustré de manière systématique, mais les miniatures sont globalement très endommagées, et leurs couleurs ont considérablement pâli. Les dégradations étaient désormais considérables à l'époque où H.-L. Bordier a fait la description détaillée du manuscrit, ce que l'éditeur explique par l'hypothèse que « le volume [ait] été beaucoup feuilleté par des amateurs de poésie et beaucoup lu⁹ ». Au total, on y compte trente-et-une

⁵ Fol. 2ra : « De le Manecine vns des boins con sache » ; fol. 18rb, en bas (transcrit par H. Suchier, désormais effacé) : « Mar maues au cuer naure / Bele boine *bon* amee » ; fol. 36v, « Li rois a bueric sentourne » ; fol. 50ra, en bas (transcrit par H. Suchier, désormais effacé) : « Cest estoire fist Jakes de M...eneuille sans aidant / demourans... » ; fol. 56ra, en bas (transcrit par H. Suchier, désormais effacé) : « Mamie bien ... (mot gratté) la courtoise tout en tour li a une toise / na se courtoisie non blans dens fourcele le menton / *qui* une fois seroit acoles de ses bras *qu'*ele a si blans / ia mais naroit logemens si bons » ; fol. 75va, « Jehan de Hedin » ; fol. 76ra, « Jehan du ... » ; fol. 100ra, en bas : « commenchier » ; fol. 113rb, en bas (signalé par H. Suchier, désormais à peine lisible) : « li enfes » ; fol. 114ra : des mots effacés ; fol. 143 en bas (signalé par H. Suchier, désormais à moitié effacé, « Explicit le Romant du Han, a sauoir un des estoires a chi en cest roumant. Il i est proumiers li Romans de le Mankine et dou conte de Damartin. » Cf. Suchier, H., *Op. cit.*, xvij. Pour d'autres annotations plus brèves, tenant en généralement en un ou deux mots et ayant parfois clairement la fonction de réclames, cf. Stones, A., *Art. cit.*, pp. 18 – 21.

⁶ Les huit premiers vers de cette annotation correspondent à l'introduction de la branche XIV du *Roman de Renart* :

« Ce fu en may au tamp nouuel / que il faisoit seri et bel / tout droit enuers l'ascension / que renars fu en se maison / Sans garison et sans uitaille / et a si grant fain que Il baille hors / de son repere ». Martin, E. (éd.), *Le Roman de Renart*, Strasbourg et Paris, 1882 – 1887, 3 vols, ici t. III., p. 506.

Les seize vers qui suivent ne correspondent à aucune des variantes connues de l'histoire.

⁷ Au sujet des picardismes notamment en position tonique de rimes, cf. Suchier, H., *Op. cit.*, clv. Au sujet des différences de la langue de l'auteur et de celle des copistes, cf. Sargent-Baur, B. N., *Philippe de Rémi, Jehan et Blonde, Poems and Songs (...)*, *Op. cit.*, pp. 32 – 33.

⁸ Parmi les éditeurs précédemment citées (cf. supra, note n° 1), H.-L. Bordier et A. Stones consacrent une attention particulière à la décoration du manuscrit. Cf. Bordier, H.-L., *Op. cit.*, pp. 168 – 162, et Stones, A., *Art. cit.*, pp. 5 – 40.

En raison de l'effacement considérable des éléments décoratifs du manuscrit, nous en fournissons ici une description basée sur celle faite par les premiers éditeurs des œuvres de Philippe de Rémi. Au sujet de la description détaillée des enluminures, cf. Stones, A., *Art. cit.*, pp. 6 – 18.

⁹ Bordier, H.-L., *Op. cit.*, p. 353. L'auteur considère que l'état dégradé des éléments décoratifs du manuscrit atteste de la popularité du recueil, de même que les nombreuses annotations marginales :

« Ces petites peintures, tracées rapidement au pinceau, et reprises à l'encre par-dessus la couleur au moyen d'une plume extrêmement fine, étaient de pur gothique, maigre et grimaçant, agréable toutefois par les gestes, les costumes et par les intentions marquées de l'artiste ; mais elles ont beaucoup souffert du temps, et leur état de détérioration, souvent même d'effacement, annonce à lui seul que le volume a été beaucoup feuilleté par des amateurs de poésie et beaucoup lu. D'autres indices l'annoncent aussi : principalement certaines corrections ajoutées entre les lignes, des annotations mises sur les marges et au fol. 96v, une copie de quelques vers du roman de *Renart*. Le tout atteste un grand nombre de lecteurs vraiment intéressés. » *Ibid.*, pp. 158 – 159.

Pour une description détaillée des miniatures, cf. *Ibid.*, pp. 353 – 360. H.-L. Bordier fournit également, après la p. 216 de son édition, une reproduction en *fac-simile* chromolitographique de la plus grande miniature,

miniatures, dont une nettement plus grande que le reste, mesurant deux colonnes. Seize en ornent le roman de *La Manekine* (fol. 6rb ; fol. 9ra ; fol. 10ra ; fol. 14ra ; fol. 15vb ; fol. 18va ; fol. 21ra ; fol. 22vb ; fol. 25va ; fol. 27ra ; fol. 28va ; fol. 31va ; fol. 36va ; fol. 46va ; fol. 55rb, et une image dessinée au crayon au fol. 56vb) ; six autres illustrent le texte de *Jehan et Blonde* (fol. 57ra ; fol. 58va ; fol. 67rb ; fol. 75va ; fol. 85ra ; fol. 93rb) ; le reste des enluminures sont disposées systématiquement en sorte que chaque texte en ait au moins une. Toutes les miniatures sont à fond d'or, entourées d'un cadre alternativement rose et bleu, sur lequel court une torsade de filaments blancs. Les deux romans de Philippe se caractérisent par un certain découpage thématique (qui ne correspond pas entièrement à celui pratiqué par les éditeurs modernes), marqué par des initiales ornées. Les mêmes lettrines sont disposées en chaque début de strophe des petites poésies qui succèdent aux romans. Elles sont dessinées d'une épaisse et lourde écriture onciale, et peintes alternativement, la première en azur à fleurons et filaments vermillon, la seconde en vermillon à fleurons et filaments d'azur, et ainsi de suite d'un bout à l'autre du volume¹⁰. Ces initiales, fort rares d'ailleurs, sont le seul ornement du *Roman du Hem*, qui pour le reste n'est pas décoré d'enluminures.

Parmi les trente-et-une miniatures, la quasi-totalité, soit trente, peuvent être attribuées à un seul artiste ; la première, la plus grande, est susceptible d'avoir été préparée par une autre main. Dans certains cas et surtout au sein des deux romans, il s'agit certainement de représentations génériques de quelques motifs concrets, et non pas d'illustrations conçues particulièrement pour ce manuscrit¹¹. Dans le cas des deux romans, les illustrations ne sont pas équitablement réparties au long du texte ; dans *La Manekine*, l'attention de l'enlumineur semble particulièrement portée sur les motifs de la mer et de la navigation, ainsi que sur l'épisode écossais : 12 des 16 miniatures y sont consacrées. Il en résulte que les enluminures n'accompagnent pas toujours les passages textuels décisifs de l'histoire. A certains endroits, il arrive même que les illustrations ne reflètent pas de manière fidèle les épisodes qu'elles accompagnent, voire qu'elles les contredisent¹².

en tête du roman de *La Manekine*. Dans l'édition de ce roman par B. Sargent-Baur, A. Stones reprend et complète la description de chacune des miniatures, et propose une très riche étude de contextualisation, permettant de définir le milieu artistique dans lequel ces illustrations ont été réalisées. En annexe de son analyse, les reproductions des miniatures en noir et blanc sont accompagnées d'autres illustrations issues du même atelier arrageois. Cf. Stones, A., *Art. cit.*, pp. 22 – 39.

¹⁰ Bordier, H.-L., *Op. cit.*, p. 360.

¹¹ À ce sujet, et notamment sur les ressemblances considérables entre les illustrations de *La Manekine* et celles du *Roman du Conte d'Anjou* dont la charpente se construit autour du même motif de l'inceste, cf. Stones, A., *Art. cit.*, p. 5., note n° 6.

¹² À titre d'exemple, sur le fol. 9 du roman de *Jehan et Blonde*, une représentation de Joïe, héroïne de *La Manekine*, dans un bateau à voiles, illustre le passage où l'héroïne se retrouve en mer sur un bateau sans voiles ni gouvernail.

Malgré les dégradations subies par le support et l'effacement de son appareil décoratif, il est possible de déterminer avec certitude son lieu de production : ses enlumineurs travaillaient dans un atelier arrageois disposant d'une clientèle dans la ville et dans les régions limitrophes au tournant des XIII^e – XIV^e siècles. Les analyses très exhaustives d'A. Stones permettent de contextualiser le Paris, BnF, ms. fr. 1588 au niveau de son style ornemental au sein d'un groupe d'une trentaine de manuscrits latins et français, dévotionnels et profanes, parmi lesquels figurent des chansonniers aussi bien que des recueils liturgiques. Si l'artiste illustrant le premier folio du ms. se démarque nettement de celui qui a dû réaliser les autres décorations, on peut supposer une relation maître – assistant entre eux. C'est probablement à ce dernier, voire à la collaboration des deux que l'on doit la décoration de certains passages d'autres manuscrits contemporains de la même région, dont notamment les mss. Paris, BnF, fr. 12471 (Miracles de la Vierge et poésies profanes), Paris, BnF, ms. fr. 758 (cycle de *Lancelot-Graal* en prose) et le Paris, BnF, ms. fr. 375 (passages de *Guiron le Courtois*). D'autres manuscrits liés à un centre de production à Amiens laissent supposer que l'artiste-assistant, réalisant la majorité des enluminures du Paris, BnF, ms. fr. 1588 était originaire de cette région là, et a dû s'installer à Arras en raison de la prospérité des ateliers des copistes, due notamment à l'essor économique et culturel de la ville¹³.

I.3 Composition du manuscrit

Le Paris, BnF, ms. fr. 1588 est un manuscrit d'auteur contenant presque exclusivement les œuvres de Philippe de Rémi – Beaumanoir. Elles sont précédées, sur le premier feuillet servant probablement de feuillet de garde, par deux pièces écrites d'une main du XIII^e siècle : un premier texte anonyme, intitulé *Le Riuhote du monde*¹⁴ (premier copiste¹⁵), et un second de Baudoin de Condé, *Li Ver de la char*¹⁶. Au fol. 96v, nous trouvons également quelques vers du *Roman de Renart*. À part ce premier feuillet non illustré où le texte est disposé en trois colonnes de 44 lignes, tous les folios qui suivent sont copiés en écriture régulière en deux colonnes de 40 lignes.

¹³ Stones, A., *Art. cit.*, pp. 29 – 39.

¹⁴ Publié dans l'édition de F. Michel, *Op. cit.*, vi-xii.

¹⁵ Cf. Lécuyer, S., *Op. cit.*, p. 9. La datation du XIII^e siècle que propose H.-L. Bordier laisserait supposer une pause plus ou moins longue entre l'achèvement du premier folio et la reprise des travaux de copie par les mains suivantes. Cf. Bordier, H.-L., *Op. cit.*, p. 160.

¹⁶ Ensemble de 44 vers, série de jeux de mots macabres sur le mot « char » (chair). Edité par Bordier, H.-L., *Op. cit.*, pp. 160 – 161., ainsi que Scheler, A., in : *Dits et contes de Baudoin de Condé et de son fils Jean de Condé*, Bruxelles, Devaux, 1866 – 1867, 3 vols, ici t. I., p. 147. Évoqué également par Suchier, H., *Op. cit.*, xv., ainsi que par Bordier, H.-L., *Op. cit.*, pp. 160 – 161. Transcription annotée proposée également par Stones, A., *Art. cit.*, p. 7.

Le manuscrit conserve les œuvres suivantes de Philippe de Rémi-Beumanoir : les romans de *La Manekine* (fols. 2ra – 56vb) et de *Jehan et Blonde* (fols. 57ra – 96rb), le *Salus d'Amours* (fols. 97ra – 103va), le *Conte d'Amours* (fols. 103vb – 107ra), le *Conte de fole larguesce* (fols. 107ra – 109vb), les *Oiseuses* (fols. 109vb – 110vb), le *Lai d'Amours* (fols. 110vb – 112vb), l'*Ave Maria* (fols. 112vb – 113va), les *Fatrasies* (fols. 113va – 114rb) et le *Salus à refrains* (fols. 114va – 114vb) que certains éditeurs ont préféré nommer *Chanson d'Amour*¹⁷. *Le Roman du Hem* (fols. 115 - 143) de Sarrasin clôt le manuscrit.

Comme évoqué précédemment, les endommagements du manuscrit et l'absence d'un certain nombre de folios rendent lacunaires les pièces concernées. Ainsi, un épisode du *Conte d'Amours* a disparu, au total cent-quarante vers¹⁸, dont neuf de la strophe 30, la totalité des dix strophes suivantes, et la quasi-totalité, soit onze vers de la strophe 41 :

Strophe 30 (fol. 105)

« A tant de ma dame parti,
A peu li cuers ne me parti,
Quant de li me couvint partir...

.....

Strophe 31 (= 41)

.....

« Ja couars n'ara bele amie ! » (fol. 106v)

L'autre feuillet déchiré est celui contenant la fin des œuvres de Philippe ; il manque ainsi la fin du *Salus à refrains*, à partir de la 9^e strophe, ainsi que le début du *Roman du Hem*. Ces dégâts sont considérables du point de vue de la cohérence textuelle, en particulier dans le cas des fols. 105 – 106 : le passage omis du *Conte d'Amours* constitue un épisode décisif du récit : les strophes dédiées, au point culminant de l'histoire, correspondant à la réponse de la dame suite à l'aveu lyrique du poète-narrateur.

Dans le cas du *Salus à refrains*, la disparition du feuillet ne perturbe pas profondément la cohérence textuelle : d'une part, la perte ne concerne que la seconde moitié du texte, les strophes conservées restant donc intactes, sans bouleverser la sémantique du poème. D'autre

¹⁷ C'est notamment S. Lécuyer qui a choisi cette dénomination, ce référant au genre du poème. Cf. Lécuyer, S., *Op. cit.*, p. 9.

¹⁸ Au sujet du calcul des vers manquants, cf. le chapitre correspondant.

part, par son genre et son mode d'expression, cette dernière pièce de Philippe se construit autour de l'expression d'un aveu amoureux, sans pour autant développer une histoire particulière ; les strophes ne correspondent pas à des épisodes, mais constituent des variations poétiques à la louange de la dame. La disparition des folios au même endroit a en revanche un impact considérable sur le *Roman du Hem*, privé de son début et de probables éléments de contextualisation.

I.4 Possesseur

La datation approximative la plus précise possible du manuscrit Paris, BnF fr. 1588 est définie par le *Roman du Hem*, décrivant d'une part un tournoi qui aurait eu lieu à la fête de Saint-Denis, soit le 9 octobre (vv. 367, 549, 734 – 739) en 1278, et évoquant d'autre part un grand nombre de personnages qui créent une présomption d'authenticité¹⁹. Le narrateur se présente comme témoin oculaire des événements décrits, et promet d'achever son travail « dans l'année » (v. 4621), ce qui pourrait lui laisser soit jusqu'au printemps 1279²⁰, soit jusqu'à la même date de l'année suivante. Alternativement, le narrateur pouvait également se référer à la même heure de l'année suivante, le 9 octobre suivant. Or, l'omission du fait que Robert de Clermont (qui occupe une place importante dans le texte) a été gravement blessé lors d'un tournoi à Compiègne en mai 1279 pourrait laisser supposer que le récit ait été écrit avant cet événement. L'hypothèse que le manuscrit « survivant » de ce roman soit postérieur à 1278 est confirmée par le style de sa décoration, caractéristique des ateliers arrageois de la toute fin du XIII^e siècle et de la première décennie du XIV^e. En d'autres termes, le manuscrit a probablement été copié peu avant ou peu après le décès de Philippe de Beaumanoir fils, mort le 7 janvier 1296.

Cette dernière observation revêt une importance particulière si l'on considère que le Paris, BnF, ms. fr. 1588 devait avoir un lien particulier avec la famille Beaumanoir, et ce pour deux raisons. D'une part, en raison de la conception du recueil en tant que manuscrit d'auteur : à l'exception du *Roman du Hem*, toutes les pièces qu'il contient sont de Philippe de Rémi – Beaumanoir ; or, ce genre d'assemblage se démarque de la pratique largement répandue de l'époque de regrouper des œuvres en fonction de leur genre ou de la matière traitée²¹. Compte tenu des différences génériques entre les petites pièces qui témoignent

¹⁹ Middleton, R., *Art. cit.*, pp. 42 – 59.

²⁰ Conformément à la coutume de la chancellerie royale, le début de la nouvelle année était à compter à partir de Pâques, soit le 2 avril en 1279.

²¹ Il n'existe bien évidemment pas de règles préétablies et sévères pour l'établissement de la matière des manuscrits médiévaux, et il ne serait pas non plus difficile de fournir des exemples d'autres collections d'auteur. (Mentionnons ici notamment le ms. 9411 – 9426 de la Bibliothèque royale de Bruxelles, tout à fait contemporain

chacune de l'esprit d'exploration des limites du poète, il devient clair que le critère dominant du travail de compilation tenait effectivement à rassembler toutes les œuvres de l'auteur en un seul recueil. Qui plus est, le commanditaire d'un tel manuscrit d'auteur devait savoir que Philippe de Rémi et Philippe de Beaumanoir étaient une seule et même personne : comme évoqué au sujet de la paternité des œuvres littéraires et juridiques²², les pièces signées par l'auteur ne mentionnent jamais à la fois les deux noms, par lesquels Philippe se revendique la paternité de ses pièces. Le débat autour de l'identité de l'auteur – père et fils portant les mêmes prénom et nom –, et même la possibilité de considérer que certains textes auraient pu être théoriquement écrits par le père et d'autres par le fils, ne modifie pas l'hypothèse que le compilateur devait connaître le lien entre les deux noms de famille.

La supposition suivant laquelle la personne capable d'une telle identification devait être le commanditaire du manuscrit (ou éventuellement la personne responsable de l'assemblage des œuvres), et non pas le copiste, est confirmée par la présence d'une faute de graphie dans l'écriture du nom de l'auteur au début de *La Manekine* au tout premier vers du manuscrit. De fait, la forme « Phelippes de Rim » rompt la versification en abrégeant la ligne d'une syllabe ; la présence d'une telle erreur implique ainsi que le scribe de cette partie du manuscrit (ayant copié les fols. 2 – 10) n'avait pas connaissance du nom de l'auteur²³. Il a dû travailler à la demande du compilateur, ou a peut-être copié une collection préexistante ; si l'on ne peut que spéculer au sujet de la personne ayant constitué un tel ensemble d'œuvres – celles-ci n'étant probablement disponibles qu'en un nombre d'exemplaires limité –, il nous semble légitime de supposer qu'il appartient à l'entourage proche de l'auteur.

Des considérations similaires s'appliquent au *Roman du Hem* (composé par Sarrasin, par ailleurs inconnu) : la nature unique du texte, n'appartenant à aucun genre établi, fait qu'il est difficile de lui attribuer une origine et une vocation purement littéraires. De plus, la représentation minutieuse des participants à ce qui devait être un tournoi plutôt insignifiant implique que le récit revêtait un intérêt avant tout local²⁴. La présence de la collection Remi –

au Paris, BnF, ms. fr. 1588 et provenant lui aussi du Nord de la France, qui rassemble, outre plusieurs œuvres de Rutebeuf, une grande partie des pièces de Baudouin de Condé. Nous remercions L. Selaf d'avoir attiré notre attention sur ce manuscrit.) Dans les deux cas, l'important est l'intention de constituer un recueil des « œuvres rassemblées » d'un auteur en particulier.

²² Cf. le chapitre suivant : 'Identification de l'auteur des textes conservés dans les manuscrits Paris, BnF fr.1588, BnF fr. 24406 et BnF fr. 837. Questions d'attribution et problèmes de datation'.

²³ Bourgain, P., 'La place de Beaumanoir dans la littérature médiévale', in : Bonnet-Laborde, P. (éd.), *Aspects de la vie au XIII^e siècle : Histoire – droit – littérature. Actes du colloque International Philippe de Beaumanoir et les Coutumes de Beauvaisis (1283 – 1983)*, Beauvais, GEMOB, 1983, pp. 111 – 115., ici p. 111.

²⁴ Par ailleurs, le titre même du roman se réfère à la commune de Hem-Monacu, situé en Picardie, ce qui rajoute une touche supplémentaire à l'inscription locale du récit. Cf. Peigné-Delacourt, A., *Analyse du « Roman du Hem »*, Arras, Typographie d'A. Brissy, 1854.

Beumanoir et du *Roman du Hem* au sein d'un même recueil, copié majoritairement par le même scribe, ouvre la possibilité alléchante d'un lien (notamment) familial soit entre les deux auteurs, soit entre le commanditaire et les auteurs, que ce soit en tant que possesseur de deux exemplaires initialement séparés selon des auteurs, ou en termes de la commande pour la réalisation du Paris, BnF, ms. fr. 1588. Cette supposition s'appuie principalement sur le fait que l'un des participants nommés au tournoi central du *Roman du Hem*, Enguerrand de Boves, semble avoir été le beau-père ou le beau-frère de Philippe de Beaumanoir fils, dont la seconde épouse était Mabile de Boves, fille d'Enguerrand II, sire de Fouencamps²⁵.

Cet élément n'établit certes pas de lien direct entre le *Roman du Hem* et la famille Beaumanoir, car Enguerrand n'a aucune importance particulière dans le récit ; ce dont il est révélateur en revanche, c'est du *milieu* reflété par le *Romand du Hem*, et qui se situe non loin de celui de la famille de Philippe. Car si Enguerrand ne joue pas de rôle particulier dans le récit, deux autres personnalités politiques de l'époque y occupent une place importante : d'une part, Robert de Clermont, nommant Philippe de Beaumanoir fils bailli de Clermont de 1279 à 1282, et Robert d'Artois d'autre part (fils du comte d'Artois et de la comtesse Mahaut, dont Philippe de Rémi père fut longtemps au service en tant que bailli du Gâtinais de 1237 à 1249 et à la cour d'Arras en 1257 et 1259). Ce dernier, apparaissant lors du tournoi en tant que le « Chevalier au Lion », reçoit des éloges particuliers de la part du narrateur, et est même mentionné au moment où le poète reçoit sa commande (vv. 4600 – 4624). La perte du premier folio du *Roman du Hem* nous prive malheureusement de toute information supplémentaire sur les circonstances de sa composition, mais une éventuelle dédicace à Robert d'Artois ne peut pas être entièrement exclue, d'autant plus que le Paris, BnF, ms. fr. 1588 est associé à la région arrageoise comme son lieu de production.

Divers éléments suggèrent que le manuscrit a conservé son lien avec le Nord de la France aux XIV^e et XV^e siècles. Le titre ajouté au début du XIV^e en haut de fol. 2 (« De manecine uns des pièces con sache ») présente des traits de graphie typiquement picards, de même que le complément sur le fol. 143v (« chi » pour « ci », « le » pour « la »). Les 24 vers liés au *Roman de Renart*, datant du XV^e siècle et notés sur le fol. 96v présentent également des traits nettement picards. Pour appuyer l'idée d'une localisation dans le Nord lors du XV^e, R. Middleton propose également une enquête autour du toponyme Hesdin, noté sur ce même fol. 96v, qui réapparaîtrait dans deux autres annotations sur les fols. 75v – 76v. : provenant

²⁵ Bordier, H.-L., *Op. cit.*, pp. 60 – 63.

probablement d'une main du XV^e, elles contiennent un nom propre désormais illisible, mais identifié par H. Suchier en tant que Jehan de *Hedin*.

On peut émettre l'hypothèse que le manuscrit ait quitté le Nord de la France pour être conservé pendant une période plus ou moins longue à Paris ; c'est l'adaptation théâtrale de *La Manekine*, réalisée par les orfèvres de Paris dans la dernière partie du XIV^e siècle qui permet d'avancer cette idée. Le texte en question est conservé dans le Paris, BnF, ms. fr. 819 – 820 au sein d'une collection intitulée *Miracles de Nostre Dame par personnages*, interprétée par le puy St. Eloi entre 1139 et 1382. Les représentations ont eu lieu lors de la réunion annuelle de la guilde, qui se tenait normalement au courant de la première semaine de décembre, voire avant le 25 janvier suivant. Le manuscrit contient une pièce de théâtre par an, à l'exception des années 1354, 1358, 1359 et 1360 ; bien que les rubriques indiquant l'année de représentation des spectacles aient été majoritairement effacées, celles qui restent lisibles permettent de reconstruire la chronologie du recueil des *Miracles*. L'adaptation de *La Manekine* (Paris, BnF, ms. fr. 820, fol. 84, « Comment la fille du roy de Hongroie se copa la main ») correspond au *Miracle* n°29, dont la date peut être facilement déduite de sa place dans la séquence : elle date de 1371²⁶. La personne ayant réalisé l'adaptation dramatique devait probablement avoir accès à un manuscrit du roman de Philippe de Rémi, mais il serait difficile de dire s'il s'agissait de la seule copie aujourd'hui accessible, la possibilité de l'existence d'autres copies ne pouvant jamais être écartée avec certitude.

Vers le milieu du XV^e siècle, autour de 1450 – 1451, le texte de *La Manekine* devait être accessible à Mons et mis à la disposition de Jean Wauquelin : connu pour de nombreuses adaptations, traductions de latin et une activité de copiste étendue, c'est à lui que l'on doit la mise en prose du roman sous le titre de *La Manequine*²⁷. Conservée au sein d'un recueil quelque peu hétérogène²⁸ (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, L. IV. 5, fol. 71bis), la version remaniée par Wauquelin s'inspire très probablement de sa version conservée par le Paris, BnF, ms. fr. 1588 qui a dû lui servir de source, comme le confirme le prologue de l'adaptation. De fait, Wauquelin y fait référence à « ceste histore jadis composee en rime par

²⁶ Runnalls, G. A., 'Medieval Trade Guilds and the Miracles de Nostre Dame Par Personnages', in : *Medium Aevum* 39 (1970), pp. 257 – 287, et 'The Manuscript of the Miracles de Nostre Dame par Personnages' in : *Romance Philology* 22 (1968 - 69), pp. 15 – 22.

²⁷ Colombo Timelli, M. (éd.), Jean Wauquelin, *La Manequine*, Paris, Classiques Garnier (Textes littéraires du Moyen Âge, 13), 2010.

²⁸ Au sujet de l'adaptation en prose et de l'activité de Wauquelin, cf. notamment Doutrepont, G., *La littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*, Paris, 1909. ; Harvey, C. J., 'Jehan Wauquelin "traducteur" de *La Manekine*', in : *Le moyen français*, 39 – 41 (1996 – 1997), pp. 345-356. ; Colombo-Timelli, M. (éd.), Éd. cit. Pour les citations, nous avons recours à cette édition.

ung nommé Phelippe de Fini ²⁹ » ; or, cette forme du nom de l'auteur présuppose non seulement une graphie à quatre jambages telle que l'on la retrouve dans le Paris, BnF, ms. fr. 1588, mais aussi un manuscrit dans lequel la première lettre du nom était écrite en lettres capitales (ce qui était loin d'être une règle obligatoire dans les manuscrits du XIII^e siècle, comme en témoigne par ailleurs à certains endroits notre manuscrit). De plus, il y avait besoin d'une graphie particulière dans laquelle la capitale « R » pouvait être prise pour un « F », ce qui est également le cas du Paris, BnF, ms. fr. 1588³⁰. La probabilité de commettre cette erreur de lecture devient d'autant plus grande si le copiste-lecteur ne connaît pas forcément bien la graphie en question, condition remplie dès lors que Wauquelin, travaillant vers 1450, lit un manuscrit écrit vers 1300.

Malheureusement, l'enlèvement systématique des miniatures, ainsi que l'incendie de 1904 ayant ravagé la bibliothèque de Turin, ont gravement endommagé le manuscrit de *La Manequine*. Le texte qui en reste accessible signale que le nom du commanditaire devait être bien indiqué dans le passage introductif : le prologue s'achève sur une référence au « mondit seigneur³¹ ». Ce seigneur, la fin du texte le mentionne de manière nominative :

« Prendez en *gré ceste matere* telle que je l'ay sceuu composer au *conmandement de mondit seigneur Jehan de Croy* devant dit, *laquelle vous plaise* benignement corigier et *ma simplesche excuser*.³² »

En l'absence de toute autre indication au sujet du commanditaire, H. Suchier émet l'hypothèse³³ qu'il s'agit de Jean de Croÿ³⁴, seigneur de Chimay : né vers 1403 et mort en 1473, il fut l'un des grands fonctionnaires de la cour de Bourgogne, conseiller de Philippe le Bon et exerçant des fonctions politiques de premier plan dans les régions du Nord. Ses intérêts culturels et littéraires, ainsi que sa passion pour les manuscrits, sont à l'origine d'une bibliothèque extrêmement riche, dont les collections pouvaient rivaliser avec celle du Grand Duc³⁵. Le fait qu'aucune copie de la version en prose ne se trouve parmi les différentes

²⁹ Cf. Suchier, H., *Op. cit.*, t. I., cxv et p. 268.

³⁰ « Le R a pu passer pour un F », remarque H. Suchier en suggérant ainsi que le Paris, BnF, ms. fr. 1588 pourrait bien constituer une source appropriée pour Wauquelin. *Ibid.*, xcvi.

³¹ « Si supli benignement a tous ceulx qui ceste histoire liront que mon ygnorance leur plaise moy pardonner et le debonnairement corigier, et le bien qui y est a Dieu atribuer, et du profit d'icelle mondit seigneur consoler et loer. » Prologue, 3. *Éd. cit.*, p. 109.

³² LXIV, 18. *Ibid.*, p. 223., et Suchier, H., *Op. cit.*, t. I., p. 365.

³³ *Ibid.*, xcvi.

³⁴ Bien qu'il finit par s'accorder à cette interprétation de H. Suchier, R. Middleton signale néanmoins qu'il conviendrait de garder à l'esprit que Wauquelin lui-même ne fait aucune mention de Chimay (ni de quoi que ce soit qui fournirait une identification avec ce Jean de Croÿ en particulier) et qu'il y avait sans aucun doute d'autres membres de la famille portant le même nom. *Art. cit.*, p. 66.

³⁵ Colombo-Timelli, M., *Éd. cit.*, p. 18.

collections par ailleurs relativement bien documentées de Jean de Croÿ laisse supposer que Jean de Croÿ n'a pas commandé à Wauquelin cette adaptation pour son usage personnel, mais peut-être pour un autre seigneur de la cour, voire pour le duc Philippe le Bon, avec l'intention de gagner ses faveurs.

La question se pose de savoir si Wauquelin pouvait disposer, dans la cour de Bourgogne, du Paris, BnF, ms. fr. 1588, à la base duquel il aurait pu réaliser sa version du premier roman de Philippe. Même si l'erreur dans la graphie du nom de Rémi semble apporter une réponse affirmative à cette question, d'autres problèmes d'ordre codicologique remettent en question cette hypothèse. Au bout d'une analyse minutieuse des collections de Jean de Croÿ, R. Middleton arrive effectivement à la constatation³⁶ que notre manuscrit ne possède pas l'*ex-libris* très caractéristique à la bibliothèque du seigneur de Chimay, ce qui nous invite à nous interroger sur son appartenance à cette collection. Bien que l'on ne puisse pas affirmer en toute certitude que le Paris, BnF, ms. fr. 1588 ait appartenu à Jean de Croÿ en personne, il est cependant certain qu'il a fait partie de la bibliothèque de son petit-fils, Charles, né vers 1450, mort en 1527, comme en atteste l'*ex-libris* sur le recto du fol. 1 :

« Cest le Romant du Hen apparten. a monseigneur Charles
de Croy, prince de Chimay, sgr d'Auesnes Waurin Lillers. »

Le fait que Wauquelin semble avoir utilisé le Paris, BnF, ms. fr. 1588, et le fait que le livre fut plus tard la propriété de Charles de Croÿ, petit-fils de Jean, empêchent d'écarter que ce recueil ait pu être la propriété de Jean de Croÿ, qu'il aurait prêté à Wauquelin. Sans intention de trancher la question de la chronologie liée à l'entrée du recueil en possession de la famille de Croÿ, nous nous proposons de revenir sur un aspect de l'histoire du manuscrit qui, depuis l'édition de H. Suchier, a été négligée par la critique moderne.

Au-delà de la bibliophilie des seigneurs de Chimay, leur intérêt pour le manuscrit des œuvres poétiques de Philippe de Rémi, et plus particulièrement pour *La Manekine*, histoire de la fille du roi de Hongrie, s'explique par la provenance hongroise de la famille, contestée à plusieurs reprises par la critique, mais finalement confirmée par des chartes datant du XIII^e siècle³⁷. Selon ces documents, les Croÿ seraient des descendants directs de la branche des Árpád, première grande dynastie royale hongroise, d'où la volonté de posséder non seulement le manuscrit du roman de Philippe lié à la Hongrie, mais aussi d'en commander un

³⁶ *Art. cit.*, pp. 61.

³⁷ À ce sujet, cf. Suchier, H., *Op. cit.*, t. I., xix. ; Eckhardt, S., 'Salamon magyar király lányának históriája', in : Magyar Könyvszemle 1 – 2 (1926), pp. 24 – 30. ; Réthelyi, O., 'Gertrúd királyné és Szent Erzsébet a Némalföldön. Az Árpád-ház a Croy család reprezentációjában', in : Majorossy, J. (éd.), *Egy királynévilkosság margójára. Merániai Gertrúd (1185-1213) emlékezete*, Szentendre, Ferenczy Múzeum, 2014, pp. 231 – 243.

remaniement en prose conformément aux tendances de lecture en vogue de l'époque. Qui plus est, l'analyse comparative des deux versions permettent de révéler un véritable travail de contextualisation historique réalisé par Jean Wauquelin, mettant en valeur le lien hongrois du récit d'une manière beaucoup plus accentuée que ce que l'on observe chez Philippe de Rémi : guidé par l'objectif de fournir une histoire à intérêt particulier pour son commanditaire, voire de rajouter une couleur locale historicisante au récit, Wauquelin désigne nominativement non seulement le couple royal concerné, mais fait également preuve d'un grand souci de véracité. Quoique les éléments fictionnels s'y mêlent aux faits historiques, le désir de contextualisation y est clairement identifiable, et s'inscrit dans l'intention plus générale de l'adaptateur de fournir un cadre aux racines hongroises de la famille de son commanditaire³⁸ :

« Jadis ot ung roy en la terre de Hongherie, *moult* vaillant homme et prudent, tresbien adrechies en toutes proeschies et vaillandises, *lequel*, selonc ce que j'ay peult ymaginer par aultres *histores*, fu nommez Salomon et regnoit *ou* tamps de l'incarnation de nostre Seigneur Jhesu Crist mil *soissante* quinze ou environ. Cestui roy en sa jonesse ot grandes guerres a l'encontre de l'empereur Henri d'Alemagne, mais finalement ledit empereur lui donna sa fille en mariage, par lequel mariage la pais se fist, et estoit la damme nommee Gisle, femme de tresgrant prudensce, de toute valleur et de toute courtoisie plaine. (...) Mais, a celle fin que on *sache de qui je voel* traitier, j'ay mis cel antecedent *pour mieulx* ma matere poursieuwir et declarer, *laquelle* dist que cestui roy Salomon, selonc ce que *diient* les *histores* et tiesmoignent, des Hongrés *fu le* troixysme roy chrestien, dont le premier fu nommez Estievene, le second Piere, et *le tierch fu* cestui *dont* est le proces.³⁹ »

Il est ainsi tout à fait légitime de supposer que le Paris, BnF, ms. fr. 1588 ait appartenu pendant plusieurs siècles successifs à la famille des Croÿ, et a dû être transmis de génération en génération en vertu de l'intérêt familial qu'il présentait. Si plusieurs des manuscrits de leur bibliothèque ont fait l'objet de transactions commerciales au courant des XVI^e – XVII^e siècles, nous ne disposons d'aucune trace documentée du destin du manuscrit d'auteur des œuvres de Philippe avant le XVIII^e siècle. Cet indice de datation est placé sur le fol.2, et atteste de l'entrée du manuscrit dans la bibliothèque du roi :

³⁸ À ce sujet, cf. Eckhardt, S., *Art. cit.*, p. 29.

³⁹ I., 3 – 10., *Éd. cit.*, p. 110. Une piste de recherche supplémentaire, permettant de jeter une nouvelle lumière sur l'histoire du Paris, BnF, ms. fr. 1588 consisterait à étudier de manière approfondie la bibliothèque des Croÿ du point de vue de leur connexion hongroise.

« Donné à la Bibliothèque du Roy par Me Watcans / Chanoine de Tournay le 26 janvier 1715. »

II. Le Paris, BnF, ms. fr. 24406

Connu également comme *Chansonnier*⁴⁰, ce manuscrit se compose de 156 feuillets divisés en deux grandes unités. La première (fols. 1r – 148r) date de la fin du XIII^e siècle, et contient un recueil de 301 chansons et de jeux-partis (avec notation musicale), anonymes mais groupés très vraisemblablement par auteur, ainsi que *Le Bestiaire d'Amours* de Richard de Fournival. La deuxième unité (fols. 148v – 156r), datant du début du XIV^e siècle, comprend un recueil de 30 chansons anonymes en l'honneur de la Vierge. Réalisé par un copiste inconnu dans un atelier du Nord de la France, ce recueil en parchemin et relié en maroquin rouge est copié du début à la fin en 2 colonnes, et décoré de nombreuses miniatures.

Sur les folios 52r – 57r, le manuscrit contient une série de onze poèmes, dont le premier et le troisième sont signés par « Phelippes de Remi ». La même signature réapparaît également après la onzième chanson (fol. 57r) qui clôt la séquence dont chaque pièce est accompagnée de notes musicales, de sorte que la première strophe des poèmes est disposée sous les notes⁴¹. S. Rosenberg a attiré l'attention sur le caractère entièrement unique de la grande majorité des mélodies⁴² ; seule la sixième chanson en fait exception, car la mélodie qui lui est attribuée apparaît également dans d'autres corpus. Ceci permet de supposer que Philippe a composé non seulement le texte des chansons, mais aussi la musique qui les accompagne. Dix parmi ces onze poèmes sont des *unica* ; la dixième apparaît aussi dans un chansonnier postérieur, attribué à Perrin d'Angicourt.

⁴⁰ Identifié en tant que chansonnier « V » dans le répertoire de référence de Schwank, E., *Die alfranzösischen Liederhandschriften : ihr Verhältnis, ihre Entstehung und ihre Bestimmung*, Berlin, Weidmann, 1886. Repris par le répertoire de Linker, R. W., *A Bibliography of Old french Lyrics*, Romance Monographs 31, University of Mississippi, 1979.

⁴¹ Ces chansons, quoiqu'elles ne figurent pas dans l'édition de H. Suchier, y sont signalées par l'auteur : « Le ms. BnF fr. 24406, connu également comme *Chansonnier*, contient, parmi beaucoup d'autres chansons, deux signées par Philippe de Rémi. » In : Suchier, H., *Op. cit.*, cxv. (note n°3)

Elles sont pour la première fois éditées (sans la reproduction des notes musicales) par Jeanroy, A., 'Les chansons de Philippe de Beaumanoir', in : *Romania* 26 (1897), pp. 517 – 536. Samuel Rosenberg et Hans Tischler sont les premiers à proposer une édition intégrale de quatre de ces chansons, en mettant l'accent sur l'importance de la juxtaposition des éléments musicaux et littéraires : Rosenberg, S. – Tischler, H., *Chansons des trouvères. Chanter m'estuet*, Le livre de Poche, Paris, Librairie Générale Française – Lettres gothiques (4545), 1995. Les chansons sont également incluses dans le majestueux corpus établi par H. Tischler, in : Tischler, H., *Trouvère Lyrics with melodies : Complete Comparative Edition (Corpus Mensurabilis Musicae 107)*, Stuttgart, American Institute of Musicology-Hännsler Verlag, 1997, 15 vols. B. Sargent-Baur en propose une édition critique (sans les mélodies), cf. Sargent-Baur, B. N., *Philippe de Rémi, Jehan et Blonde, Poems, ans Songs (...)*, *Op. cit.*, pp. 515 – 553.

⁴² Rosenberg, S. – Tischler, H., *Chansons des trouvères (...)*, *Op. cit.*, p. 22.

Chacune des pièces est écrite en prose ; le début des vers est marqué par des signes de ponctuation, dont certains désignent probablement les pauses suggérées par le copiste, surtout dans le cas des chansons décasyllabiques. Écrits en ancien français avec de nombreux traits de dialecte picard, ces poèmes montrent au niveau linguistique de nombreuses similitudes avec les œuvres de l'auteur conservées dans le Paris, BnF, ms. fr. 1588⁴³.

III. Le Paris, BnF, ms. fr. 837

Datant de la fin du XIII^e siècle⁴⁴, ce manuscrit contenant 362 feuillets de parchemin reliés en maroquin rouge provient d'un atelier de l'Ile-de-France de la main d'un copiste inconnu. Les pièces qu'il rassemble sont disposées tout au long du manuscrit en deux colonnes de 50 lignes. Le manuscrit est partiellement lacunaire : il en manque un folio avant les fols. 100, 138, 166, 174 et 182, ainsi que tout un cahier avant le fol. 150 et à la fin du recueil.

Sur le fol. 174rb – 175rb, nous trouvons une séquence de couplets intitulée *Resveries*, dont l'attribution à Philippe de Rémi n'est pas admise de manière unanime par la critique⁴⁵. Si elles ne comportent aucune référence au nom de leur auteur, elles présentent de fortes analogies stylistiques et formelles avec certaines pièces du Paris, BnF, ms. fr. 1588 : d'une part, au niveau sémantique, avec les *Oiseuses*, en vertu de leur non-sens relatif et de l'apparition de certains *topoi* dans les deux pièces, et, d'autre part, au niveau métrique, avec le *Lai d'Amours*, dont la versification tout à fait unique est reprise dans les *Resveries*. Il est ainsi fortement possible que Philippe de Rémi, inventeur de cette forme métrique et du genre de la poésie du non-sens, soit également l'auteur de cette séquence d'une centaine de distiques. Faute de référence à cette paternité, il est également possible de supposer que l'écrivain des *Resveries* fût un poète du Nord de la France, familier de la création poétique de Philippe.

⁴³ Cf. Sargent-Baur, B. N., *Philippe de Rémi, Jehan et Blonde, Poems, ans Songs (...), Op. cit.*, p. 515 – 517.

⁴⁴ Plus précisément après le 30 juin 1278. selon S. Lefèvre. Cf. 'Le recueil et l'œuvre unique. Mobilité et figement', in : Mikhaïlova, M. (éd.), *Mouvances et jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, Orléans, Paradigme, 2005, pp. 203 – 228., ici p. 205.

⁴⁵ Sur cette série de poésies, voir : Omont, H. (éd.), *Fabliaux, dits et contes en vers français du XIII^e siècle. Facsimilé du ms. fr. 837 de la Bibliothèque Nationale*, Paris, Leroux, 1932, ici pp. 347 – 349.; Bartsch, K., *Chrestomathie de l'ancien français (XIII^e-XVI^e siècles)*, Rostock, 1866 (13^e éd. rev. et corr. par Wiese, L., New York, Hafner, 1951), pp. 239 – 241. ; Jubinal, A., *Jongleurs et trouvères*, Paris, 1835, ici pp. 37 – 42. Pour leur datation, cf. Kellermann, W., 'Ein Sprachspiel des Frazösischen Mittelalters : die Resveries', in : *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, Duculot, 1969, pp. 1331 – 1349. Cf. aussi Cf. Dufournet, J., 'Philippe de Remy ou l'expérience de la limite : du double-sens au non sens', in : Dufournet, J., *Un roman à découvrir, Jehan et Blonde de Philippe de Rémi. (XIII^e siècle)*, Genève, Slatkine, 1991, pp. 183 – 206., et Sargent-Baur, B. N., *Philippe de Rémi, Jehan et Blonde, Poems, ans Songs (...), Op. cit.*, pp. 554 – 563. Cf. également notre dernier chapitre, *Au-delà de la poésie courtoise : les poésies du non-sens*.

Questions d'attribution et problèmes de datation

I. Éléments de la critique littéraire et état de la recherche

Le sujet de l'attribution des œuvres romanesques et lyriques de Philippe de Rémi, seigneur de Beaumanoir, a été largement abordé par la critique littéraire au cours des dernières décennies. Nous nous permettons d'en évoquer ici les principaux éléments, en vue d'une mise au point sur l'état de la recherche et des désignations de l'auteur auxquelles nous aurons systématiquement recours dans la suite de notre analyse.

Les premières recherches approfondies sur le poète picard ont été menées par H.-L. Bordier, le premier à avoir rassemblé dans une monographie les documents sur la généalogie et la carrière de la famille de Rémi¹. Sans présenter la totalité des données d'archives concernant l'histoire des Rémi, rappelons que la famille prend son nom de son village d'origine, situé dans les domaines du comté de Clermont (Oise actuelle). Le titre de Beaumanoir, qui renvoie à une chapelle située dans le domaine – et devenu par la suite le nom seigneurial de la famille – fait sa première apparition dans un acte juridique daté de 1249. Les sources révèlent l'existence de deux personnes : le père, bailli en Gâtinais, et le fils, jurisconsulte, prénommés tous les deux Philippe. Cette homonymie est à l'origine de l'incertitude relative à la paternité de l'œuvre littéraire des Rémi. De fait, depuis l'édition de H.-L. Bordier et celle de H. Suchier parue en 1884 – 1885², on considérait que l'auteur de la totalité des œuvres poétiques du manuscrit Paris, BnF fr. 1588 était Philippe le fils, né vers 1250, plus précisément le deuxième fils issu du premier mariage de Philippe le père. Cette hypothèse semblait acceptable notamment en raison de l'attribution indiscutable au même jeune Philippe des *Coutumes de Beauvaisis*³, le premier ouvrage de jurisprudence proposant une vision globale du fonctionnement des règles de droit exercées en France à l'époque. On fut prompt à voir en lui la figure du polygraphe, possédant à la fois une veine poétique et un talent juridique, de sorte que la paternité des œuvres littéraires lui a été attribuée sans hésitation.

¹Bordier, H.-L. (éd.), *Philippe de Rémi, sire de Beaumanoir, jurisconsulte et poète national de Beauvaisis, 1246 – 1296*, Genève, Slatkine, 1980 (reprise de l'édition de Paris, Techener, 1869). Documents cités et discutés également par Jeanroy, A., 'Les chansons de Philippe de Beaumanoir', in : *Romania* 26 (1897), pp. 517 – 536., ainsi que Langlois, C., *La vie en France d'après des romans mondains du temps*, Paris, 1924. Cf. également l'*Introduction* de Lécuyer, S., (éd.), *Jehan et Blonde de Philippe de Rémi, roman du XIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1984.

²Suchier, H. (éd.), *Œuvres poétiques de Philippe de Rémi, sire de Beaumanoir*, Paris, Société des Anciens Textes français – Firmin Didot, 1884 – 1885, 2 vols.

³Salmon, A. (éd.), *Coutumes de Beauvaisis*, Paris, A. et J. Picard, 1970 – 74, 3 vols (réimpression de l'édition originale de 1900).

Ces considérations restèrent incontestées jusqu'à la parution de l'article fondamental de B. Gicquel en 1981⁴, dont il fit une présentation détaillée deux ans plus tard dans le cadre du colloque international organisé à l'occasion des 700 ans du coutumier⁵. Les résultats présentés sont considérés comme un tournant dans la recherche sur la production littéraire du XIII^e siècle : son analyse intertextuelle de *Jehan et Blonde* et des œuvres (bien datées) de Rudolf von Ems montre en effet que ce dernier a pu et dû se servir de *Jehan et Blonde* comme source directe, ce qui prouve l'antériorité du deuxième roman de Philippe de Rémi, et fait ainsi avancer sa datation. Émerge alors la possibilité d'attribuer les œuvres romanesques et poétiques à Philippe le père ; la critique littéraire est désormais unanime à distinguer ce dernier, homme de lettres à activité littéraire étendue, de son fils, jurisconsulte beaucoup trop jeune et occupé par sa carrière débutante pour achever un œuvre poétique de telle ampleur, mais ayant réalisé à son tour le volumineux travail de description du droit coutumier régional de son époque.

Une fois le problème de l'attribution tranché, il convient de s'interroger si les conclusions liées à la paternité peuvent être soutenues par l'analyse interne des œuvres. La critique est confrontée à une certaine ambiguïté sur ce point, résultant des différents usages que l'auteur fait de son nom au sein des pièces des trois manuscrits Paris, BnF fr. 1588, 24406 et 837. Ses marques d'auto-identification – indices de l'assimilation du narrateur à l'auteur⁶ –

⁴ Gicquel, B., 'Le Jehan et Blonde de Philippe de Rémi peut-il être la source de Willehalm von Orlens ?' in : *Romania* 102 (1981), pp. 306 – 323. Voir aussi son article paru sous le titre 'Rudolf von Ems, adaptateur de Philippe de Rémi', in Bonnet-Laborderie, P. (éd.), *Aspects de la vie au XIII^e siècle : Histoire – droit – littérature. Actes du colloque International Philippe de Beaumanoir et les Coutumes de Beauvaisis (1283 – 1983)*, Beauvais, GEMOB, 1983, pp. 117 – 129. Voir aussi Gicquel, B., 'Sources et composition de Jehan et Blonde', in : *Bien dire et bien apprendre*, Lille, Centre d'Études Médiévales et Dialectales de Lille III, 1991, pp. 25 – 48.

⁵Conférence scientifique réunie à Beauvais les 14 et 15 mai 1983, intitulée *Un homme, une œuvre et son temps : Philippe de Beaumanoir et les Coutumes de Beauvaisis, 1283–1983*. Les communications prononcées ont été réunies dans Bonnet-Laborderie, P. (éd.), *Op. cit.* La conférence a rendu possible le développement de diverses pistes de réflexion portant aussi bien sur l'œuvre littéraire proprement dit de Philippe de Rémi que sur le contexte socio-historique de sa production poétique.

⁶ Rappelons sur ce point que la distinction générale établie en narratologie entre auteur, auteur impliqué et narrateur n'est applicable aux œuvres littéraires médiévales qu'avec une certaine précaution, notamment en raison de la relativité de l'importance accordée à la personne de l'auteur, expliquant l'anonymat de beaucoup d'œuvres littéraires médiévales. De plus, il n'est souvent pas possible de distinguer l'auteur réel du remanieur (il suffit de penser aux copistes des manuscrits et aux différentes versions du texte), ce qui contribue à l'instabilité de la notion d'auteur et d'auteur impliqué, sans pour autant concerner la personne du narrateur en tant qu'agent interne du récit. Le schéma élaboré par G. Leech et M. Short est particulièrement instructif à cet égard, car il permet de définir l'auteur en tant que personne historique réelle dont l'existence se situe hors du texte, alors que l'auteur impliqué représente, à son tour, un être sans réalité qui existe uniquement en tant que position textuelle, et dont les opinions peuvent différer de celles de l'auteur historique. Le narrateur apparaît comme instance textuelle qui raconte l'histoire. Il peut différer de l'auteur impliqué s'il s'agit d'une narration à la 1^{ère} personne, mais est amalgamé à celui-ci s'il s'agit d'une narration à la 3^{ème} personne.

La présence permanente du narrateur à travers ses manifestations concrètes dans le texte renforce la relation entre l'auteur et son lecteur, voire le récitant et son public, qu'elle soit explicite (emploi du pronom personnel « je ») ou implicite (latente – récits à tendance impersonnelle dans lesquels l'existence du narrateur est sous-entendue : cf. les propositions du type « l'histoire est racontée [par je] »). Dans les œuvres de Philippe, on

prennent trois formes différentes : « Phelippes de Remi⁷ » (ou « Remy »), dans le cas des deux romans⁸ et du *Chansonnier* Paris, BnF, ms. fr. 24406⁹, « Phelippes de Biaumanoir », dans le *Salus d'Amours*¹⁰ et les *Coutumes*, et « Phelippe(s) », sans nom de famille, dans certaines petites pièces (*Salus*¹¹ et *Conte de fole larguesce*¹²). La fonction de ces signatures varie d'un texte à l'autre : si dans certains cas elles remplissent un rôle purement fonctionnel, permettant de définir de manière claire l'intention de paternité du poète¹³, elles revêtent dans d'autres cas une fonction poético-narrative, permettant au narrateur-auteur de devenir participant actif de son récit, et de teinter ainsi ses pièces d'une forte tonalité subjective. Peut-être faut-il voir dans ces marques d'identification un désir d'auto-affirmation du jeune poète cherchant à asseoir sa renommée dans la création poétique de son époque. Reste à savoir d'où vient l'alternance des noms de famille Rémi et Beaumanoir – si elle ne révèle pas de différence entre le père et le fils, comment expliquer les variations de signature ? La réponse à cette question nous est apportée par les sources d'archives, qui révèlent les dates de l'obtention du titre seigneurial porté par les deux Philippe ; il fut acquis par le père avant 1255¹⁴, et par le fils en 1280¹⁵. En se basant sur cet élément, nous pouvons considérer que les œuvres signées en tant que « Rémi » devaient être composées avant 1255, date après laquelle l'auteur se serait logiquement désigné par son nouveau titre de noblesse. Ceci permettrait de définir l'année 1255 comme *terminus ante quem* des deux romans et des trois (voire plusieurs) chansons du *Chansonnier*, et de déterminer l'intervalle de composition des autres

repère également un nombre abondant de références à une histoire de base de laquelle le narrateur puise sa matière, et qui renvoient, en tant que stratégies d'authentification, à la source d'inspiration du narrateur, réelle ou fictive. À ce sujet, cf. Leech, G.-N. – Short, M. (éds.), *Style in fiction. A linguistic Introduction to English Fictional Prose*, London–New York, Longman, 1981, ici p. 262. Les critiques que G. Genette formule par rapport à cette définition ont été reprises notamment par S. Marnette ; sur la base de leurs observations, nous suivrons la définition de l'auteur impliqué en tant qu'« image de l'auteur dans le texte, telle que le lecteur peut la reconstruire ». Cf. Genette, G., *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, pp. 95 – 98, et Marnette, S., *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale*, Bern, éd. Peter Lang, 1998, en particulier p. 17.

⁷ « Phelippe de Rim » sur le fol. 2ra, sans doute par erreur de graphie du scribe.

⁸ *La Manekine* : vv.1 et 8559. ; *Jehan et Blonde* : v. 6255.

⁹ Première et troisième chanson des fols. 52ra – 57ra, ainsi que la onzième clôturant la séquence.

¹⁰ *Salus d'Amours*, vv. 1 et 523.

¹¹ Vv. 337, 423, 471, 479, 809, 857, 1022.

¹² V. 46.

¹³ Tel est le cas notamment dans *La Manekine*, où le poète se nomme dans le prologue dès le tout premier vers, et dans l'*explicit*, à l'avant-dernier vers (v. 8589). De même, dans *Jehan et Blonde*, Philippe revendique la paternité de l'œuvre dans les passages conclusifs.

¹⁴ Sargent-Baur, B. N. (éd.), *Philippe de Rémi, Jehan et Blonde, Poems, ans Songs, edited from Paris BnF fr. 1588, Paris BnF fr. 24406, and Paris BnF fr. 837*, Amsterdam- Atlanta, Rodopi, 2001.

¹⁵ Lécuyer, S., *Op. cit.*, p. 13.

pièces signées « Beaumanoir » entre 1255 et 1265, année de mort probable de Philippe le père¹⁶.

Il serait évidemment tentant de pousser plus loin l'investigation sur la paternité des pièces, et d'essayer de raffiner davantage cet intervalle. Faut de sources historiques plus précises sur l'emploi des différents noms de famille des Rémi, nous sommes amenées à rechercher des indices supplémentaires fournies par la critique interne des œuvres, susceptibles de jeter une nouvelle lumière sur le problème complexe de leur signature. Une piste de recherche consisterait notamment à relever des particularités de langage et de technique d'écriture générale chez l'auteur, notamment au niveau de la narration¹⁷. Or, comme J. Monfrin le constate dans son article étudiant les œuvres de Philippe de Remi – Beaumanoir sous leur aspect linguistique¹⁸, le français parlé et écrit en Picardie n'a pas beaucoup évolué dans les décennies en question, la langue globalement homogène du manuscrit ne permet donc pas d'établir un ordre chronologique quelconque entre les différentes pièces. La structure formelle de la majorité des textes (la versification, la disposition des strophes, l'existence de prologues ou d'épilogues), à l'exception des poésies du non-sens, correspond elle aussi aux conventions littéraires en usage, en s'accordant de manière générale aux tendances poétiques en vogue et présentant des analogies évidentes avec de nombreuses autres œuvres contemporaines. Seuls certains traits évidents au niveau de la narration, perceptibles dans la façon dont l'écrivain se manifeste dans son propre récit, permettent de caractériser le style individuel de l'auteur, mais cela sert plutôt à distinguer la création poétique de Philippe le père de celle, juridique, de son fils¹⁹, et ne permet aucunement d'établir une chronologie au sein de l'œuvre poétique même de Philippe de Rémi.

¹⁶ Etant donné que la date de mort de Philippe le père ne peut pas être confirmée par des sources historiques, il est également possible d'établir, par prudence, l'an 1278 comme *terminus ante quem* des pièces signées « Beaumanoir », année de composition du *Roman du Hem* qui clôt le manuscrit.

¹⁷ C. Marchello-Nizia voit dans ces particularités une espèce de « représentation que donne de lui-même l'écrivain ». Cf. Marchello-Nizia, C., 'Philippe de Rémi, romancier', in : Bonnet-Laborde, P. (éd.), *Aspects de la vie au XIII^e siècle (...)*, *Op. cit.*, pp. 101 – 103.

¹⁸ Monfrin, J., 'La langue de Philippe de Beaumanoir (...)', in : *Ibid.*, pp. 129 – 133.

¹⁹ Dans les œuvres poétiques, le narrateur se manifeste généralement à la première personne du singulier. Tel est le cas des deux romans (notamment, dans *La Manekine*, v. 62 : « Ainsi comme je truis ou conte » ; ou dans *Jehan et Blonde*, v. 336 : « Mais chou que j'en puis aviser »), mais aussi dans les petites pièces du corpus. Dans les *Coutumes* en revanche, le « je » de la narration cède sa place au sujet général « nous », comme le remarque Marchello-Nizia, C., *Art. cit.* Les pronoms personnels à la première personne du singulier n'interviennent dans l'ouvrage de jurisprudence qu'aux cas où l'auteur souhaite soutenir son argumentation avec des témoignages personnels. Il s'agit donc d'un « je » très concret et subjectif, qui se distingue nettement des fonctions du pronom du pluriel. Ceci est lié à la nature juridique du texte, se démarquant nettement de la fictionnalité des œuvres poétiques et se caractérisant par un fort aspect réaliste. La comparaison de la charpente des deux romans avec celle des *Coutumes* ne nous semble ainsi pas vraiment pertinente dans le cadre de cette étude, compte tenu des particularités et des contraintes de genre qui différencient la fiction littéraire d'un ouvrage essentiellement juridique. Une telle analyse n'apporterait vraisemblablement aucun élément probant en faveur de la paternité ou de la chronologie de composition des différentes pièces.

Malgré l'absence d'indices concrets et probants à cet égard, il nous paraît tout de même possible d'avancer certaines hypothèses au sujet de la date de composition des différentes pièces de Philippe contenues dans le Paris, BnF, ms. fr. 1588. De fait, la disposition des pièces au sein du recueil reflète non seulement l'ambition de constituer un manuscrit d'auteur, mais aussi une structure qui suit une logique de genre et d'évolution stylistique, comme évoqué dans l'Introduction. Dans cette perspective, les deux romans sont les œuvres les plus « classiques », les plus conformes aux traditions d'écriture de leur genre ; c'est sur eux que s'ouvre le recueil, et ce sont eux qui sont les premières dans la chronologie de la composition. Le poème qui leur succède dans l'ordre et par lequel débute la partie consacrée aux « petites » pièces du manuscrit est le *Salus d'Amours*, qui fait apparaître à plusieurs reprises le « nouveau » nom de famille, et par conséquent le titre de noblesse de l'auteur. Or, ce passage du nom de Rémi à celui de Beaumanoir a sans doute une portée symbolique : on peut faire l'hypothèse que le commanditaire était non seulement conscient que les deux noms renvoient à la même personne, mais aussi sensible au fait que toutes les petites poésies ont été composées après l'obtention de ce titre de noblesse. Ce raisonnement d'ordre chronologique est également soutenu par la disposition des poésies du non sens – *Oiseuses et Fatrasies* – au sein de cette deuxième partie du recueil : considérées en tant que manifestations d'un sens poétique raffiné, mature, et perçues pour cette raison comme étant au sommet de la création poétique de Philippe²⁰, elles affirment l'hypothèse d'une chronologie interne qui se dresse entre les différentes pièces du manuscrit.

Faute d'éléments internes et externes supplémentaires, ces idées ne restent, certes, que des hypothèses. Nous estimons néanmoins qu'elles nous permettent de raffiner les éléments de paternité proposés jusque-là par la critique à travers une distinction chronologique et stylistique au sein même de l'œuvre poétique de Philippe le père en tant que Rémi – auteur de deux grands romans –, et Beaumanoir – poète novateur témoignant d'un goût de plus en plus marqué pour l'exploration des limites génériques, formelles et sémantiques de la tradition littéraire de son époque.

²⁰ Au sujet d'une telle interprétation des poésies du non-sens, cf. le chapitre correspondant, 'Au-delà de la poésie courtoise : les poésies du non-sens.'

Création poétique et ancrage géographique : le rôle et le fonctionnement des indications d'espace dans la poésie de Philippe de Rémi

I. Le topos du déplacement

Dès ses premiers monuments composés en langue vernaculaire, la littérature médiévale se sert du thème du voyage comme l'un des topos les plus abondamment utilisés. Les descriptions des déplacements, le motif de la quête, les différentes formes que peuvent prendre les aventures dans lesquelles se lancent les personnages, s'inspirent directement, ou grâce aux rapports intertextuels, du voyage en tant que phénomène socio-culturel particulier pour l'homme médiéval. En effet, les déplacements à grande distance s'effectuaient principalement pour deux raisons. Premièrement, pour des motifs politico-diplomatiques (guerres, visites des domaines), ce qui fut le cas des hauts personnages de la société tels que rois, comtes ou ducs ; en mobilisant la majorité de la cour, ces déplacements mettaient en mouvement toute la suite seigneuriale comprenant à la fois chevaliers, troubadours ou trouvères et jongleurs. Deuxièmement, les voyages pour motifs religieux, pèlerinage individuel ou collectif de dévotion ou de pénitence¹, croisade – sans négliger que ces dernières étaient, pour une large part, politiquement inspirées.

Les expériences vécues au cours des voyages sont mises à l'écrit d'une manière plus au moins fidèle ou subjective, sous forme de descriptions de voyage ou de récits de pèlerinage, à quoi s'ajoutent les premières œuvres quasi-savantes qui proposent une description géographique détaillée pouvant aller de quelques pays jusqu'à la présentation de plusieurs continents². Ces ouvrages laissent leur empreinte dans les œuvres littéraires médiévales en y constituant de nouvelles sources d'inspiration, et en leur fournissant des bases de motifs et des structures poétiques revisitées par les divers genres littéraires tout au long du Moyen Âge. Ainsi, les idées et les souvenirs de voyages réels s'enracinent dans les textes fictionnels, et, tout se rapportant aux figures de rhétorique traditionnelles, ils se restructurent et se transforment eux-mêmes en figures de rhétorique et en éléments poétiques,

¹ Cf. Zumthor, P., *La mesure du monde. Représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1993, pp. 186.

² Les auteurs des descriptions de voyage prennent d'ailleurs progressivement conscience du rôle éducatif de leurs récits. Sur cette idée, voir l'article de Richard, J., 'La relation de voyage, instrument de la transmission du savoir géographique', in : Nobel, P. (dir.), *La transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005, 2 vols, ici vol. I., pp. 303 – 318.

en fonction de l'imagination créatrice et du talent artistique des poètes³. Chaque auteur et chaque voyageur construit ainsi sa matière en fonction de sa culture, de son expérience, des circonstances de sa vie et de ce bagage intellectuel que lui fournit la tradition littéraire à laquelle il a accès⁴.

Dans un tel contexte, le déplacement géographique à proprement parler se dote d'un nouveau visage imaginaire. L'exotisme des pays lointains illustré dans les descriptions de voyage en est une source d'inspiration, mais, dans la littérature courtoise en langue vernaculaire, le déplacement, voire l'éloignement devient aussi le symbole et le moyen à l'aide duquel le poète surmonte ce qui le sépare de la dame aimée⁵. Ainsi naît la figure du chevalier errant, pour qui la quête de l'aventure devient l'objectif même du voyage, son moyen de distinction et d'affirmation dans la société, l'élément constructif de son identité, la source de développement de sa personnalité et le gage de son éventuelle ascension sociale. Lors de ces voyages, souvent perçus et représentés comme initiatiques, la quête vise la recherche et la consolidation de l'identité du héros, et les aventures affrontées sur son chemin contribuent à son évolution et son raffinement moral et éthique. Progressivement, on assiste à une amplification et à une différenciation des motifs du voyage, qui devient un principe d'organisation, voire un composant substantiel de la conception poétique et romanesque. Partir vient ainsi à signifier une mise en route vers l'idéal (romans du cycle du *Graal*), idée qui culmine à l'aube de la Renaissance chez Dante, à travers la représentation des sphères transcendantes de l'itinéraire cosmique⁶.

Dans une littérature où le topos du déplacement occupe une place aussi considérable, il va de soi que les diverses manières de représenter l'espace jouent un rôle essentiel dans la structure des œuvres poétiques. De plus, la problématique s'éclaire d'un jour nouveau si on suppose que certaines thématiques abordées par les poètes-écrivains médiévaux peuvent être considérées comme propres et particulières à leurs lieux de production, ou qu'elles peuvent même être initiatrices d'une tradition littéraire dont elles furent les premières incarnations. Dans cette perspective, malgré l'abondance de commentaires à ce sujet, nous nous proposons

³ Szabics, I., 'La fonction poétique des motifs de voyage dans la poésie française et occitane du Moyen Âge', in : Tverdota, Gy. (éd.), *Ecrire le voyage. Actes du colloque organisé par le Centre interuniversitaire d'études hongroises à Paris, les 21, 22, 23 janvier 1993*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 115 – 124.

⁴ Cf. Zumthor, P., *Op. cit.*, p. 309.

⁵ L'aspect imaginaire est d'ailleurs souvent contextualisé par le motif du rêve qui, se situant à la lisière du réel et du fictif, souligne et incarne d'une façon idéale le côté mystique du voyage. Le déplacement implique ainsi un voyage « interne » du personnage, notamment à travers l'allégorisation de l'univers poétique. *Le Roman de la Rose* est le plus illustre exemple de ce procédé poétique.

⁶ Szabics, I., *Art. cit.*, pp. 115 – 116. Sur la figure du chevalier errant, cf. également la monographie de Chenerie, M.-L., *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1986, ainsi que l'analyse stimulante de Zumthor, P., *Op. cit.*, pp. 203 – 221.

d'apporter quelques éléments à la discussion critique, en étudiant les diverses représentations du topos du voyage dans la poésie de Philippe de Rémi – Beaumanoir. À travers le recensement des indications géographiques (toponymes et références concrètes à l'espace), nous nous interrogerons sur le rôle que celles-ci remplissent dans les œuvres concernées. La question se pose de savoir si un ancrage géographique peut être observé, et, si oui, à quel point il imprègne les textes, quelle fonction on peut lui attribuer, et en quelle mesure il serait justifié de supposer que son apparition dans les œuvres reflète une attitude consciente et volontaire de la part de l'auteur.

II. Voyages, géographie, toponymes dans les romans de Philippe de Rémi – deux récits, deux visions ?

II.1 *La Manekine*

Le motif du voyage est l'un des principes organisateurs les plus importants des deux romans de Philippe de Rémi. Dans les deux textes, les déplacements des personnages assurent la dynamique de la progression du récit et thématisent la narration.

Dans *La Manekine*, tout événement décisif est soit déclenché par un déplacement des protagonistes, soit en entraîne un, et le dénouement final de chacun des conflits est également assuré par des déplacements consécutifs (voyage à Rome, retour en Hongrie, en Arménie et en Écosse). Le plan d'action des événements s'étend sur un panorama géographique très large, dans lequel chacun des endroits correspond à un fil d'histoire différent. Ainsi, la Hongrie apparaît tout d'abord comme l'incarnation de l'idylle familiale, puis comme scène du renversement de ce cadre harmonieux. L'Écosse devient quant à elle le symbole du changement d'identité et de vie de l'héroïne, ce qui se traduit essentiellement par son nouveau nom : en arrivant là-bas, le prénom symbolique de Joïe cède sa place à celui de *Manekine* :

« Sire, je sui une caitive
Ici endroit venue a rive.
S'il vous plaist, si me sauverés ;
Saciés par moi plus n'en sarés. » (vv. 1209 – 1212)
(...)
« Ne ja plus nus hom ne m'enquiere.
J'amerioie mix este en biere
Que je mon anui racontasse.
Je morroie ains que le contaïsse. » (1301 – 1304)

« Dont dist li rois : « Il nous estuet
Puis que vostre non ne savons
Que nous aucun non vous metons.
Or soit ensi : je vous destine
Que vous aiiés non Manekine. » (vv. 1336 – 1340)

Rome, en tant que ville sainte, est la métaphore du rétablissement de l'ordre par le biais du pape, représentant terrestre de la volonté divine ; enfin, pour que l'idylle soit réparée sans défaut, les personnages principaux retournent à chacun des endroits précédemment visités,

pour y restituer la paix de la situation de départ. L'expérience du voyage se réalise dans un cadre dans lequel la découverte des terres lointaines est la conséquence, et non pas l'objectif du déplacement (contrairement à ce qu'on voit notamment dans le cas de *Jehan et Blonde*). Certes, les voyages qu'entreprend la Manekine peuvent être perçus comme une quête de sa véritable identité qu'elle a été contrainte d'abandonner, mais ses déplacements dus à la persécution ne sont pas motivés par un désir d'enrichissement moral ou par une aspiration au développement personnel. La quête finira par aboutir dans une rencontre avec le sacré : le rétablissement de l'harmonie originelle se produit grâce à l'intervention divine, en adaptant ainsi la conception de la quête présentée par le roman à sa perception médiévale, inséparable de la notion du sacré⁷. Cette connotation pieuse de l'aventure de la Manekine est la plus accentuée dans les derniers épisodes du récit. L'effet de sacralisation s'y déploie à la fois dans le temps et dans l'espace, mais aussi à travers les personnages : tous les éléments du récit deviennent porteurs du message édifiant de l'histoire. Le dénouement des conflits a ainsi lieu à Rome au jour de Pâques, et se produit par l'intermédiaire du pape ; l'épisode dans la ville sainte permet de dissiper les malentendus, d'apaiser les passions destructrices et d'unifier des royaumes (Hongrie et Écosse) dans la perspective d'une paix stable et durable, et permet également la restitution de Joïe dans sa véritable identité.

L'histoire se déroule principalement dans des pays étrangers situés à distance plus ou moins importante de la France. Une large majorité des toponymes font ainsi référence aux endroits situés hors des frontières du royaume ; de manière générale, les itinéraires des personnages sont abondamment explicités et commentés. Preuve d'une riche culture générale de l'auteur, ou marque d'une connaissance personnelle des pays étrangers en question ? De fait, les sources d'archives sur lesquelles se base la biographie de Philippe de Rémi permettent d'émettre la possibilité d'un ou plusieurs séjour(s) à l'étranger, notamment en Écosse⁸, d'où peut-être son choix de ce pays pour ses deux romans, ainsi que la saisissante exactitude géographique de ses descriptions. Le choix de la Hongrie est en revanche moins évident, et probablement moins inspiré de l'expérience personnelle, que reprise de motifs contemporains.

⁷ L'aspect transcendant de la quête, naturellement inséparable des récits de pèlerinage, gagne, à travers l'amour, un aspect supplémentaire dans la poésie lyrique médiévale, où la quête devient associée au désir de (re)trouver l'amour de la dame contemplée. À ce sujet, cf. Doiron, N., 'Quête et question. Le déplacement dans le monde médiéval', in : Kanceff, E. (éd.), *Stendhal, l'Italie, le voyage. Mélanges offerts à V. del Litto*, Moncalieri, Centro interuniversitario di ricerca sul viaggio in Italia, 2003, pp. 233 – 248.

⁸ Cf. Marchello-Nizia, C., 'Philippe de Rémi, romancier', in : Bonnet-Laborderie, P. (éd.), *Aspects de la vie au XIII^e siècle : Histoire – droit – littérature. Actes du colloque International Philippe de Beaumanoir et les Coutumes de Beauvaisis (1283 – 1983)*, Beauvais, GEMOB, 1983, pp. 117 – 129. pp. 101 – 103.

Philippe de Rémi s'inscrit, nous semble-t-il, dans une tradition littéraire de son époque, qui utilise et revisite à plusieurs niveaux un ensemble de motifs liés au royaume de la Hongrie⁹.

Malgré la prédominance des scènes qui se déroulent à l'étranger, la France n'est tout de même pas entièrement exclue de la narration. C'est elle qui abrite l'une des scènes les plus importantes, celle du tournoi auquel participe le roi d'Écosse: Gournay (« Gornay », v. 2677.) peut être identifié avec Gournay-sur-Bay, situé dans la région de Beauvais à une dizaine de kilomètres du domaine des Rémi. Cette inscription dans le Nord de la France se complète par un souci de réalisme dans la description de l'itinéraire des chevaliers arrivant au tournoi ; l'exactitude des données géographiques est soutenue par la bonne connaissance qu'avait Philippe de sa région natale, contrairement à l'inventivité quelque peu fantaisiste dont il fait preuve lors du traitement des distances dans les épisodes qui se déroulent à l'étranger. Si les détails sur le paysage traversé s'y font plutôt rares – à part les quelques jugements de valeur généraux concernant les pays en question –, certains événements comme les tournois ou les occasions festives sont abondamment décrits¹⁰.

II.2 *Jehan et Blonde*

Le topos du voyage constitue l'un des éléments structurels les plus importants dans la charpente de *Jehan et Blonde* aussi, mais le motif y est traité de manière moins rigoureuse que dans *La Manekine*. A l'âge de vingt ans, le jeune héros décide de quitter le domaine familial de Dammartin pour partir en Angleterre, où il espère faire fortune et apprendre le métier de chevalier auprès du comte d'Oxford. Roman d'apprentissage et roman idyllique à la fois, le message éducatif de *Jehan et Blonde* n'est évidemment pas le même que dans le premier roman de l'auteur : alors que dans celui-ci, la leçon morale est fondée sur la foi, imprégnée du christianisme et bâtie autour d'un modèle de sainteté laïque, *Jehan et Blonde* modélise quant à lui une société harmonieuse ordonnée, dans laquelle les mérites sociaux et les valeurs chevaleresques classiques occupent une place de premier rang. Il est alors inévitable que le schéma des voyages entrepris par Jehan se démarque du motif du déplacement de *La Manekine*. Le voyage s'impose dans la vie de Jehan comme un désir d'affirmation et un choix volontaire pour le héros de Dammartin, alors qu'il n'est qu'une obligation douloureuse à

⁹ Sur la Hongrie comme motif dans la littérature médiévale occidentale, cf. Bézard, L., 'Magyarország az ó-francia eposzban', in : *Egyetemes Philológiai Közlöny* 30 (1906), pp. 330 – 342., ainsi que Falvai, D., 'Szent Erzsébet, Szent Vilma és a magyar királyi származás mint toposz Itáliában', in : *Aetas* 2008/1, 64 – 76. Voir aussi Körösi, A., *Egy magyar királyleány története*, Budapest, 1914, et Arató, A., '« Onques feme de son eage / Ne fu tenue pour si sage ». Le motif de la fille du roi de Hongrie dans quelques romans français médiévaux', in : Egedi-Kovács, E. (éd.), *Rencontre de l'Est et de l'Ouest*, Budapest, Eötvös Collegium, 2013, pp. 11 – 19.

¹⁰ Cf. les notes de Castellani, M.-M. (publ., trad., prés.), *La Manekine*, Paris, Champion, 2012, en particulier p. 203., note n° 37 et p. 297., note n° 97,

conséquences graves pour l'héroïne hongroise. Le caractère moralisateur de l'*exemplum*¹¹ de *La Manekine* est effectivement plus accentué par l'extrême complexité de la structure et de l'histoire du récit. Quoique l'aventure chevaleresque soit insérée dans le premier roman de Rémi, elle y représente plutôt un axe auxiliaire de la narration, qui à la fin de compte aboutira dans un nouveau renversement de l'harmonie péniblement (ré)instaurée dans la vie de la protagoniste. De fait, l'intention de voyage de Jehan est une incarnation typique de la quête d'aventure, topos fondamental et très populaire de la littérature médiévale. Le protagoniste du récit s'inscrit ainsi dans la culture chevaleresque de son époque, et répond aux exigences contemporaines des récits d'aventure. L'histoire présente un grand nombre de motifs revisités des romans de Chrétien de Troyes¹².

Le déroulement de l'histoire est partagé entre deux royaumes, la France et l'Écosse. Pour ce qui est de ce dernier pays, nous nous contenterons d'évoquer les observations générales présentées précédemment, établies sur la base des éléments biographiques disponibles dans les archives sur Philippe de Rémi. Le contexte géographique des scènes se déroulant sur le territoire français mérite en revanche une attention particulière, car le relevé des indications géographiques permet de soutenir l'hypothèse d'une inscription géographique volontaire en Picardie. La provenance de Jehan en est la première et peut-être la plus illustre preuve : le domaine familial du héros se situe en Dammartin (aujourd'hui Dammartin-en-Goële, situé à une trentaine de kilomètres au Nord-Est de Paris) ; la ville fait son apparition une trentaine de fois au long du récit avec une graphie légèrement variée (*Dammartin*, par ex. aux vers 4986, 4995, 5029, 5118, etc. ; *Dantmartin*, vers 65, 1462, 2061, 2143, etc. ; *Dantmartin en Gouele*, v. 6145). Parmi les autres références topographiques liées à la France, on retrouve les villes suivantes : Clermont (en Oise actuelle, département créé sous la Révolution française mais dont le territoire s'entrecoupe avec celui de la Picardie à l'époque de Philippe de Rémi ; v. 4560, 4578, 5213, etc.) ; Corbie (situé à une quinzaine de kilomètres d'Amiens ; v. 4557, 5215) ; Hesdin (dans le sud-ouest de l'ancien Nord-Pas-de Calais, voisine de Picardie ; v. 4550, 5217, etc.) ; Wissant (sous le nom de *Huissant*, en Nord-Pas-de-Calais ; v. 2058) ; Luzarches (en tant que *Luisarces*, en Val-d'Oise, Picardie ; v. 5072, 5081) ; Mers ou Marck ou Merck-sur-Liévin (avec une légère hésitation lors de l'identification, comme le nom de la commune est désignée comme *Merc* ; v. 3996) ; Montdidier (*Mondidier*, en

¹¹ Castellani, M.-M., *Du conte populaire à l'exemplum. La Manekine de Philippe de Beaumanoir. Thèse de doctorat de troisième cycle soutenue devant l'Université Paris III, Lille, Centre d'études médiévales et dialectales*, 1982.

¹² Sur les ressemblances et possibilités d'emprunt entre Chrétien de Troyes et Philippe de Rémi, cf. l'apparat critique et les notes très exhaustives faites par M.-M. Castellani dans son édition de *La Manekine, Op. cit.*

Somme, Picardie ; v. 2642) ; Montreuil-sur-Mer (*Mousteruel*, en Nord-Pas-de-Calais ; v. 5543) ; Plailly (comme *Pailli*, Oise, Picardie ; v. 4988) ; Pontoise (Oise, Picardie ; v. 359, 2634).

Un tel inventaire des références géographiques permet de formuler plusieurs conclusions. On peut premièrement constater que l'espace est délimité de façon claire et rigoureuse, et est très concrètement marqué par des indications topographiques régulières. Les toponymes français désignent des endroits situés soit en Picardie, soit sur les terres voisines du Nord-Pas-de-Calais. La distance qui sépare les différentes villes n'est pas très importante (même pour les conditions de voyage de l'époque). Deuxièmement, la bonne traçabilité de l'itinéraire laisse supposer une parfaite connaissance de la région de la part de l'auteur ; de plus, les indications précises font partie de diverses stratégies d'authentification, et fournissent un moyen supplémentaire dans l'édification de l'image du narrateur omniscient propre aux récits de Philippe de Rémi. Enfin, il semble justifié de voir dans cet ancrage géographique une tentative d'inscrire implicitement l'histoire narrée dans la tradition littéraire locale, voire de (faire) considérer la Picardie comme source de l'histoire narrée ; la provenance du personnage principal de cette région illustre peut-être le mieux cette idée. Ainsi, les terres beauvaisiennes, la patrie strictement dite de Philippe, deviennent à la fois détentrices et légataires du « conte qu'il raconte » et de cette tradition littéraire. La portée de cette relation à sa matière va d'ailleurs bien au-delà de l'analyse du seul roman : elle témoigne d'une attitude extrêmement consciente de l'auteur à l'égard de son propre rôle d'écrivain, voire de l'inscription de son œuvre dans la tradition littéraire et locale du Nord de la France du XIII^e siècle.

III. Observations sur l’ancrage géographique des poèmes

Nos réflexions autour de l’analyse topographique de l’œuvre de Philippe de Rémi ne seraient pas complètes sans l’analyse de son corpus poétique selon les points de vue appliqués lors de l’étude de ses romans. Les poèmes examinés sont répartis entre les trois manuscrits attribués au poète beauvaisien.

Contrairement à ce que nous avons pu observer pour les romans, la lyrique se prête évidemment moins à une mise en contexte réaliste-matérialiste, d’où la difficulté de fournir un ancrage géographique à la poésie construite autour des *topoi* de l’amour courtois. Cependant, malgré l’absence d’une mise en contexte détaillée portant sur l’origine, les déplacements ou la quête des personnages, les toponymes ne sont pas tout à fait absents des petites poésies de Philippe : ils apparaissent d’une part dans la pièce la plus imprégnée par cet aspect réaliste, le *Conte de fole larguesce*, et, d’autre part, de manière abondante dans les poésies du non-sens¹³, les *Oiseuses*, les *Fatrasies* et les *Resveries*.

L’ancrage géographique du *Conte de fole larguesce* se déploie à travers l’histoire d’un marchand de sel ; la progression thématique est rythmée par les aller-retours quotidiens entre la mer et sa maison, située à « a quatre lieuwes de la mer »¹⁴ (v. 47). Le lieu de déroulement de l’histoire peut être situé dans le Nord, voire le Nord-Ouest du pays. Cette inscription régionale laisse encore moins de doute dans le cas *Oiseuses*, contenant huit toponymes qui font majoritairement référence aux villes suivantes : Saint-Omer (en Pas-de-Calais, « Je voel aller a Saint Omer / Au matinet. », distique 19) ; Calais (en Pas-de-Calais, « J’euch a Calais dis herens fres / Pour un tournois. », distique 22) ; Pont-Sainte- Maxence (en Oise, « Compaignon sont mout bon a Pont / Sainte Messence. », distique 42) ; Amiens (en Somme, « Dedens Amiens n’eu j’onques riens / Si je n’i fui. », distique 53) ; Ourscamps (en Picardie, « Moine d’Oscans sont bones jens ; / Ensi le cuit. », couplet 71) ;

On en trouve encore davantage dans la *Fatrasie*, où l’on on recense 25 villes¹⁵ (« Blois », « Calais », « Chaalons », « Clermont », « Gisors », « Gornais », « Hautmont »,

¹³ À ce sujet, cf. le chapitre intitulé ‘Au-delà de la poésie courtoise : les poésies du non-sens’.

¹⁴ L’ancienne lieue de Paris, en vigueur jusqu’à 1664, était égale à 10 000 pieds, soit 3,248 kms. Cf. Palaiseau, J-F., *Métrologie universelle, ancienne et moderne, ou Rapport des poids et mesures des empires, royaumes, duchés et principautés des quatre parties du monde*, Bordeaux, Lavigne jeune, 1816. Il existaient par ailleurs des unités de mesure régionales sous l’Ancien Régime, comme en témoigne le *Grand vocabulaire français* de Guyot ; une légère différence pouvait y avoir entre la longueur d’une lieue parisienne et picarde. Cf. Guyot, J. N. et al. (éds.), *Grand vocabulaire français : contenant l’explication de chaque mot dans ses diverses acceptions grammaticales*, Panckoucke, 1768.

¹⁵ Relevé fait par Zumthor, P. ‘Fatrasies, fatrassiers’, in : *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975, pp. 68 – 88, ici p. 80. Repris par Rus, M., *Poésies du non-sen. Fatrasies et Resveries*, Orléans, Paradigme, 2005, 2 vols, ici t. I., pp. 113 - 118. Nous signalons sur ce point que F. Nies a été parmi les premiers à évoquer le phénomène de la multitude des références, notamment géographiques, mais il n’est quasiment nulle part mentionné par les études

« Mondidier », « Montpellier », « Mons », « Paris » 3 fois), « Pont », « Resson », « Rome », « Saint Denis », « Saint Lis », « Saint Omer » 2 fois, « Saint Richier », « Soissons », « Verberie ») un lieu-dit (« Warnaviler »), 5 régions (« Artois », « Bretagne », « Champagne », « Vemendois » 4 fois) et 1 pays exotique (« Syrie »). Les *Resveries* se caractérisent par la même abondance de références à la région arrageoise (« Compiègne » et « Beauvais », 41, « Arras » 47, « Maubuisson » 55, « Hesdin » 93), désignant également des villes du Nord-Ouest de la France. Une référence indirecte s'ajoute à cette liste : la mention de « sols d'artisïens » (distique 94), faisant allusion à une pièce de monnaie locale¹⁶.

L'inventaire des toponymes dans ces petites pièces permet d'en arriver à deux conclusions fondamentales. Il valide d'une part l'hypothèse – déjà vérifiée pour les romans – de l'ancrage géographique des poèmes, au moins pour ceux dont le texte permet une telle référentialité. D'autre part, le fort ancrage dans l'espace revêt une importance particulière en considération du caractère entièrement novateur de ces pièces : de même que dans le cas de *La Manekine* qui est la première attestation écrite en langue vernaculaire du conte-type 706, Philippe fait une fois de plus preuve de son inventivité poétique, en composant les toutes premières attestations écrites du genre jusque-là inédit du non-sens. Construites autour d'un jeu d'éloquence polyphonique, ces pièces se caractérisent par une forte référentialité au savoir collectif au sein duquel les références géographiques sont, de par leur accessibilité, l'une des formes les plus évidentes de la tentative de création de liens avec le public qui les connaît inévitablement, sinon par expérience personnelle au moins par on-dit. Ces poésies satisfirent sans doute les exigences de ce nouveau public plus « populaire », de plus en plus orienté vers une forme de distraction plus légère et moins courtoise : fatrasies et oiseuses, probablement non chantées mais uniquement récitées, permettent de tisser à l'improviste une suite de phrases complètement incohérentes qui faisaient rire non seulement par leur absurdité, mais aussi grâce à l'(in)accessibilité de leur langage. Au-delà de cet aspect « pratique » des indications géographiques, nous relevons également sur un plan plus abstrait l'intention de Philippe de créer des liens (in)directs entre sa poésie et son milieu de production concret, et ce par le biais de l'ancrage dans l'espace de certains motifs, éléments ou types de poésie. Tentative menée à succès car, en tant qu'inventeur des poésies du non-sens, il a réussi à

postérieures. Cf. Nies, F., 'Fatrasies und Verwandtes : Gattungen fester Form ?', in : *Zeitschrift für romanische Philologie* 92 (1976), pp. 124 – 137.

¹⁶ Cf. Rus, M., *Op. cit.*, ici t. II., p. 125.

inscrire à jamais la Picardie dans la tradition littéraire comme berceau des premières fatrasies du XIII^e siècle.

Le contexte socio-historique de l'œuvre poétique de Philippe de Rémi

L'étude de l'implantation géographique des œuvres de Philippe de Rémi-Beaumanoir nous a permis de souligner l'intention du poète de rattacher sa création littéraire à un contexte géographiquement délimité, au sein duquel s'est développée la communauté poétique et artistique à laquelle il a appartenu. Afin de compléter les observations faites au sujet de l'inscription de Philippe dans ce milieu littéraire, mais aussi en vue de placer dans une plus large perspective l'étude des interactions intertextuelles entre sa création poétique et d'autres œuvres contemporaines circulant au sein du réseau poétique du Nord de la France, nous nous proposons de fournir dans les pages qui suivent une esquisse micro-historique de la région arrageoise du XIII^e siècle. Le premier grand axe de ce chapitre se concentrera sur les dimensions socio-historiques et culturelles de ce contexte, et sur la présentation de l'activité et des modalités de fonctionnement des foyers intellectuels nés dès la fin du XII^e siècle et actifs jusqu'à la fin du Moyen Âge ; le deuxième axe se proposera d'étudier la notion sociologique du réseau et ses possibilités d'application à l'étude de la production littéraire médiévale dans le milieu géographiquement délimité de la région arrageoise. En nous alignant sur la position adoptée par Christian Bec dans sa monographie portant sur la vie intellectuelle des écrivains commerçants dans l'Italie à l'aube de la Renaissance¹, il nous semble qu'une telle mise en contexte nous paraît indispensable, car nous : nous considérons qu'une description des mentalités et des besoins littéraires et moraux d'une époque peut éclairer la genèse d'un événement littéraire et philosophique. En d'autres termes, l'analyse d'un fait littéraire peut gagner en ampleur si elle se fonde sur une étude des structures sociales au sein desquelles il est apparu. Une telle contextualisation ne doit évidemment pas négliger les auteurs dans leur individualité, ni la singularité de leurs œuvres, mais la recherche des liens précis et des affinités spirituelles rattachant les phénomènes littéraires aux milieux dans lesquels ils sont nés et se sont développés peut enrichir de manière considérable l'étude critique de la création poétique notamment médiévale².

¹ Bec, C., *Les marchands écrivains. Affaires et humanisme à Florence (1375 – 1434)*, Paris – La Haye, éd. Mouton & Co., 1967. Cf. en particulier l'*Introduction*, ainsi que pp. 189 – 194.

² Comme C. Bec l'indique dans son *Introduction* (cf. *Ibid.*), cette attitude critique n'est évidemment pas révolutionnaire. Dès 1800, Mme de Staël se propose « d'examiner quelle est l'influence de la religion, les mœurs et les lois. » (In : *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris, Imprimerie de Crapelet, s.d., 2 vols, ici t. I., *Discours préliminaire*, p. 27.) L'idée de l'esprit d'époque (« Zeitgeist ») dans la création littéraire est également soulevée par Robert Escarpit, pour qui « depuis Taine, ni les historiens de la littérature, ni les critiques littéraires ne peuvent plus se permettre, malgré qu'ils en aient parfois, d'ignorer les déterminations que les circonstances extérieures, et notamment sociales, font peser sur l'activité littéraire ». (In : *Sociologie de*

Il ne sera pas question de juger les œuvres littéraires en fonction de la manière plus ou moins exacte dont elles représentent ou traduisent la réalité historique, ni de prétendre que le fonds de pensée collective a déterminé d'emblée et de façon automatique et rigoureuse les œuvres littéraires de l'époque examinée. Notre objectif consiste plutôt à mieux contextualiser la production poétique de Philippe de Rémi-Beaumanoir en y jetant une nouvelle lumière à travers l'esquisse du climat intellectuel, social et économique qui l'a conditionné ; cette approche nous paraît particulièrement justifiable dans le cas d'une littérature aussi conditionnée par la notion du mécénat artistique.

En tout état de cause, une réflexion comparative entre la démarche littéraire et la démarche historique permet d'articuler ce qui relève de la sublimation artistique, du domaine de l'imaginaire et de son expression avec l'adhérence aux réalités concrètes qui font l'ordinaire de la recherche historique³. De même, la littérature se forge au Moyen Âge à partir de thèmes d'inspiration qui circulent, s'échangent et interfèrent les uns avec les autres, et ce notamment par le biais des poètes, écrivains et commerçants qui, par nécessité fonctionnelle, se déplacent, transportant avec eux une partie plus ou moins définissable de leur culture, de l'univers dont ils émanent.

I. Pour une présentation micro-historique de la région arrageoise du XIII^e siècle

I.1 La ville d'Arras

Ville de grande puissance économique et militaire qui lui vaut le titre de l'une des premières de France au XIII^e⁴, Arras est l'un des centres les plus florissants sur le territoire national au Moyen Âge. Malgré ses nombreux privilèges qui lui sont octroyés très tôt, la ville a toujours été soumise au seigneur de la province : ayant d'abord eu pour maîtres les comtes de Flandre, elle suit le sort de l'Artois après la mort de Philippe Auguste le 1^{er} juin 1191 ; annexée au domaine royal, la ville se voit par la suite érigée en comté en juin 1237 par Saint Louis pour son frère Robert⁵. Les pouvoirs y sont concurremment exercés par l'abbaye bénédictine de

la littérature, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 9). Plus tard, de façon plus radicale et sans doute sous l'influence idéologique du marxisme, l'étude de certains thèmes littéraires en particulier s'effectue en rapport avec les réalités économiques. Cf. notamment Getto, G., 'Storia economica e storia letteraria', in : *Lettere italiane* VII (1955), pp. 438 – 450. A propos de cette question de manière générale et son influence sur l'étude du contexte du Nord de la France et de l'Italie au Moyen Âge, cf. Lestocquoy, J., *Les villes de Flandre et d'Italie sous la domination de patriciens*, Paris, Presses Universitaires de France, 1952.

³ Jehel, G., 'Gênes et Arras au Moyen Âge', in : Castellani, M.-M. – Martin, J. P.(éds.), *Arras au Moyen Âge. Histoire et littérature*, Arras, Artois Presses Université, 1994, pp. 27 – 36.

⁴ Badel, P-Y. (éd.), Adam de la Halle, *Œuvres complètes*, Paris, Le Livre de Poche, 1995. Ici, Introduction, pp. 5 – 28.

⁵ Berger, R., *Littérature et société arrageoises au XIII^e siècle. Les chansons et dits artésiens*, Arras, Mémoires de la Commission Départementale des Monuments historiques du Pas-de-Calais, pp. 80 – 89.

Saint-Vaast, les représentants du comte d'Artois et du roi, ainsi que les échevins. L'économie prospère de la ville repose essentiellement sur l'industrie du textile et son commerce ; s'y ajoutent la position géographique très favorable au croisement des deux principaux axes Nord-Sud et Est-Ouest (désigné en tant que « l'artère vitale de l'Europe⁶ »), facilitant l'échange et le transport de la matière première en Angleterre, et le commerce des produits finis jusqu'en Italie. Grâce à ces facteurs, la ville d'Arras domine les autres centres urbains, son développement précoce, son rôle de capitale, mais aussi l'esprit d'entreprise de ses marchands et l'opulence de ses prêteurs⁷. C'est entre la fin du XII^e et celle du XIII^e siècles qu'Arras connaît sa phase la plus brillante de développement intellectuel, qui coïncide avec son essor économique d'envergure internationale. Parallèlement à la naissance de cet arrière-plan économique, nous assistons à la formation d'une société très complexe : centre financier, Arras se distingue très tôt par l'émergence de dynasties d'artisans et de bourgeois de grande fortune, ce qui entraîne de profondes inégalités économiques entre les différentes classes sociales. À cela s'ajoutent des conflits entre la riche bourgeoisie de la ville et le domaine royal endetté, qui induisent de fortes tensions sociales, et mènent à une émeute en 1285, qui contribue progressivement au déclin de la ville à la fin du Moyen Âge⁸.

L'influence économique, commerciale et culturelle que la ville d'Arras a pu exercer dans le Nord de la France tout au long du Moyen Âge s'appuie en partie sur les ressources matérielles et humaines fournies par la région qui l'entoure. Comme le constate R. Fossier⁹, dans le cas d'une ville de trente mille habitants comme Arras, cela s'entend par un rayon de 40 à 50 km sur lesquels s'effectue la ponction urbaine, pouvant aller jusqu'à la région du beauvaisis. L'impact économique des citadins sur la région est profonde et de nature variée : elle se traduit par des possessions rurales des bourgeois, des emprises foncières, ou encore l'activité des marchands dans le domaine de l'élevage spéculatif dès le milieu du XIII^e, qui permettent à la fois de maintenir et de faciliter le lien vivant entre la ville et ses campagnes. Cette relation d'ordre économique se complète par un échange culturel : la ville dépend – tout comme les autres grands centres économiques et culturels de l'époque – de son agglomération au sens large du terme, non seulement d'un point de vue financier, mais aussi dans la mesure où ses traits de culture n'auraient pu se développer sans le substrat rural qui l'alimente dans

⁶ Jehel, G., *Art. cit.*, pp. 35 – 36.

⁷ Delmaire, B., *Le diocèse d'Arras de 1093 au milieu du XIV^e siècle. Recherches sur la vie religieuse dans le Nord de la France au Moyen Âge*, Arras, Mémoires de la Commission départementale d'Histoire et d'Archéologie du Pas-de-Calais, 1994.

⁸ Badel, P.-Y., *Éd. cit.*

⁹ Fossier, R., 'Arras et ses campagnes au Moyen Âge', in : Castellani, M.-M. – Martin, J. P.(éd.), *Arras au Moyen Âge (...)*, *Op.cit.*, pp. 15 – 27.

un sens spirituel ; ce sont les campagnes environnantes dans lesquelles elle s'insère qui justifient son rôle politique et économique. Ces considérations au sujet des rapports souvent hiérarchiques entre la ville et ses campagnes reposent dans une certaine mesure sur une réciprocité : si les centres urbains imposent à leur entourage rural des réglementations visant l'obtention de divers types de rendements (notamment en termes d'exploitation agricole), les villes exercent en même temps une influence considérable sur la région située dans leur sillage en termes culturels et artistiques.

Capitale de la région du Nord, Arras se voit rapidement associée à toutes les villes hanséatiques, et notamment à la puissante hanse de Londres¹⁰. Moteurs de cette prospérité économique, les bourgeois essaient d'imiter l'aristocratie dont ils constituent une « nouvelle incarnation¹¹ », ce qui confère à la ville un rôle de premier plan en tant qu'espace de rencontres et d'échanges entre les différentes couches sociales, et contribue ainsi largement à la naissance d'une création poétique sans pair, d'une véritable « académie littéraire¹² ». Pionniers du commerce international et de la banque, les Arrageois ont aussi fait de leur cité un haut lieu de la vie littéraire médiévale¹³ : la ville compte à son actif une production abondante et souvent originale : compositions lyriques – chansons et jeux-partis – par dizaines, dits et fabliaux parmi les plus anciens que l'on connaisse, les seuls congés parvenus jusqu'à nous, le premier miracle dramatique en langue vulgaire, des pièces satiriques et des *Fatrasies*. Toutes ces œuvres ne se répartissent pas régulièrement dans le temps : il y en a peu avant 1230 – 40 (Jean Bodel, Guillaume le Vinier, *Courtois d'Arras*), et on n'en trouve guère après 1280 (soit la datation approximative des *Fatrasies d'Arras*). Évidemment, toutes les pièces ne s'adressent pas au même public, et leur création se concentre autour de deux centres de production et de représentation distincts, qui émergent quasi-simultanément, et dont l'essor correspond chronologiquement à celui de l'expansion économique et culturelle de la ville qui les abrite.

¹⁰ Gally, M., *Parler d'amour au Puy d'Arras. Lyrique en jeu*, Orléans, Paradigme, 2004.

¹¹ Dragonetti, R., *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Brugge, De Tempel, 1960, p. 338.

¹² *Ibid.*, p. 371.

¹³ Berger, R., *Op. cit.*, pp. 110 – 116.

I.2 La Confrérie des jongleurs d'Arras

Au sein de l'aire culturelle fortement typée de la ville d'Arras, le centre poétique, artistique et intellectuel de la « Carité Nostre Dame des jogleors et des borgois », ou, sous son nom plus courant, la Confrérie des jongleurs, est le plus ancien¹⁴. Sa fondation remonte à la seconde moitié du XII^e siècle : née au plus tard en 1194¹⁵, elle doit son existence à des ménestrels et son succès au miracle de la Sainte-Chandelle que les poètes prétendaient avoir reçue de la Vierge pour guérir le mal des Ardents.

Dans la très riche étude qu'elle consacre aux centres intellectuels arrageois, M. Ungureanu¹⁶ attire l'attention sur le fait que l'histoire de la Confrérie est relatée par des documents dont l'authenticité est fortement douteuse ; les informations, très incomplètes, ne nous arrivent que par bribes. De fait, la recherche se base essentiellement sur deux documents contemporains : ses *Statuts et règlements*¹⁷ d'une part, et son *Registre*¹⁸ d'autre part. Bien que la véracité des références – notamment chronologiques et personnelles – contenues dans ces documents soit à certains égards contestable¹⁹, l'importance des informations qu'ils nous

¹⁴ Pour ce qui suit, cf. *Ibid.*, pp. 80 – 89.

¹⁵ C'est à cette année que remonte le règlement le plus ancien de la Confrérie. Cf. *Ibid.*

¹⁶ Ungureanu, M., *La bourgeoisie naissante : société et littérature bourgeoises d'Arras aux XII^e et XIII^e siècles*, Arras, Mémoires de la Commission départementale des Monuments historiques du Pas-de-Calais, 1955. Cf. en particulier pp. 75 – 127.

¹⁷ Éditées et publiées par Guesnon, A., *Status et règlements de la confrérie des jongleurs et bourgeois d'Arras au XII^e, XIII^e et XIV^e siècles*, Arras, Imprimerie A. Courtin, 1860. Malheureusement, l'éditeur se contente de ne présenter qu'une sélection de ces règlements en vue de « mettre en lumière le fonctionnement de cette institution locale. ». Ce qui est encore plus regrettable, c'est qu'il ne fournit aucune référence précise au manuscrit sur lequel se base son édition : « Antérieurs pour la plupart du XIII^e siècle, ils sont tirés d'un livre de comptes de la Confrérie des Jongleurs et Bourgeois d'Arras. » Cf. *Éd. cit.*, p. 3.

¹⁸ Paris, BnF, ms. fr. 8541. Cf. les notices de Guesnon, A., *Le Registre de la confrérie des jongleurs et des bourgeois d'Arras*, Paris, Imprimerie nationale, 1899.

Ce manuscrit commencé à la fin du XII^e siècle et continué sans interruption jusqu'après le milieu du XIV^e, consiste en une suite de listes de confrères inscrits chaque année dans ses colonnes aux termes de la Saint-Rémi, de la Purification et de la Pentecôte, avec détail courant et totalisation annuelle d'un droit fixe perçu à chaque inscription. Concernant certains problèmes d'histoire littéraire, il constitue une source de données exceptionnelle.

Le registre était très probablement non pas un livre d'entrée, mais un livre de sortie, un recueil mortuaire et de comptabilité funèbre. Bien que cette constatation ait été remise en cause par certains chercheurs dont M. Ungureanu (cf. *Op. cit.*, p. 76 : « Le registre (...) pris pour un nécrologue, (...) est en réalité plutôt un inventaire des biens advenus à l'association notamment à l'occasion de décès »), il s'agit vraisemblablement d'une nécrologie contenant quelque dix mille trois cents noms de jongleurs et de bourgeois d'Arras d'entre 1194 et 1361. Les statuts comportent par ailleurs des indications très précises à appliquer en cas de décès d'un membre. A titre d'exemple, « Se confrère u consuer muert, tels con li luminaires iert al mostier après le service del cors, li carités doit avoir le moitié. » Ed. Guesnon, A., *Statuts (...)*, *Éd. cit.*, p. 4.

¹⁹ À ce sujet, les recherches menées par A. Guesnon sont particulièrement stimulantes. Elles révèlent notamment que la charte de la Confrérie était en réalité un instrument de propagande, servant de préambule au tarif des entrées. En 1241, la Confrérie fit faire une transcription de cette charte sous la forme d'un diplôme. Afin d'augmenter sa crédibilité, on y a appendu divers sceaux ecclésiastiques qui, contrairement à l'usage de certification de l'époque, ne sont authentifiés par aucune formule du texte. Mais ceci n'alla pas au détriment de la réputation de ce « pseudo-diplôme » : faisant autorité, il a été désigné par la tradition collective de la Confrérie en tant que « charte en latin ». Anonyme et non datée, cette charte ne peut donc pas être considérée comme un

fournissent sur l'organisation et la vie de cette association est indiscutable. Ils révèlent notamment que la Confrérie cesse de fonctionner en tant que « mutuelle médicale » vers le milieu du XIII^e, pour devenir principalement une société ordonnatrice de fêtes et de réjouissances publiques²⁰.

Institution locale aux origines essentiellement corporatives²¹, la Confrérie garde de ses origines son caractère d'association professionnelle. En fonction du lieu d'habitation de ses membres en ville ou à l'extérieur, ceux-ci se répartissent en deux groupes d'importance inégale : les uns sont « d'Arras », les autres, beaucoup plus nombreux, « de dehors ». Placés sous la direction conjointe des jongleurs et des bourgeois et présidés chacun par un « maior²² », les deux groupes se réunissent chaque année dans le cadre de trois assemblées : à la Saint-Rémi, à la Chandeleur et dans la semaine qui suit la Trinité. Cette dernière, qui s'appelle le Grand Siège, s'étend sur trois jours : la présence des ménestrels, généralement acteurs et musiciens, parfois poètes, en a fait l'un des foyers de la vie littéraire arrageoise. Les documents recensés permettent d'observer une certaine égalité de traitement des femmes et des hommes adhérant à la Confrérie, qui peuvent y entrer aussi bien ensemble ou individuellement²³. L'association est très peuplée : entre 1194 et 1361, elle compte plus de 10 500 membres, alors que la population de la ville ne dépassait probablement pas les 20 000 âmes à la fin du XIII^e²⁴.

Du point de vue de sa composition sociale, la Confrérie est dès ses origines très homogène. Instituée primitivement par les jongleurs, elle s'ouvre vers 1200 aux bourgeois²⁵.

acte authentique, car elle ne vise qu'à appuyer la véracité des traditions de canonicité de la confrérie. L'éditeur élargit cette démonstration par un recensement des références faussées notamment à des évêques et des notaires apostoliques, voire des envoyés spéciaux du pape (!), par lesquels les auteurs du document visaient sans doute à attester de l'originalité de la légende du miracle de la Vierge comme motif fondateur de la Confrérie. La chronologie, « prudemment vague et indéfinie » de cette miraculeuse apparition ne constitue qu'une précision illusoire. La date précise de la création de l'Association ne nous est donc pas connue. Cf. Guesnon, A., *La confrérie des jongleurs d'Arras et le tombeau de l'évêque Lambert*, Arras, Extrait des Mémoires de la Commission Départementale des Monuments Historiques du Pas-de-Calais, 1913, en particulier pp. 17 – 23.

²⁰ Ungureau, M., *Op. cit.*, p. 75.

²¹ Guesnon, A., *La confrérie des jongleurs (...)*, *Op. cit.*, p. 3.

²² « Ceste carités est estorée des jogleors, et li jogleor en sont signor. Et cil cui il i metent si est, et cui il metent hors n'i puet estre se par les non : car sor jogleors n'i a nus signorie. Qant li carités siet, li maires doit avoir demi sestier, li clerck cascuns .I. lot, li eschievin chascuns .I. lot por .I. d. De ceste carité est maire cil cui li confrere i vuelent esgarder ; et cui que on i esgarde, estre li covient .I. an. » Ce sachent li maieur et li eschievin de le carité Nostre Dame des jogleors et des borgois, ke li jogleir et li borgois doivent eslire lor maieur devant le jor del siege, qui maire a esté .I. an, dusc'al tierc ne puet estre maire. » Ed. par Guesnon, A., *Statuts (...) Éd. cit.*, pp. 4 – 7.

²³ « Se li hom i entre sans se feme, u li feme entre sans son baron, li uns i puet l'autre metre quant bons li iert, devant maieurs et devant eschievins, save le droiture de le charité, ce est qu'il la fier a tenir est a poursuivre les costumes a son pooir, s'il requier le carité à sen pié. » *Ibid.*

²⁴ Lestucquoy, J., *Aux origines de la bourgeoisie : Les villes de Flandre et d'Italie sous le gouvernement des patriciens, XI^e – XV^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1952, ici p. 177.

²⁵ « Uns jogleire et trois borgois doivent seir as tables », cité par Ungureau, M., *Op. cit.*, p. 76.

Nous pouvons supposer que les chevaliers y furent, pour une courte période du moins, également admis ; mais, suite à des événements assez imprécis et documentés de manière peu fiable, ils en sont très probablement exclus à partir du début du XIII^e²⁶. A partir du milieu du XIII^e siècle, sa composition sociale se transforme progressivement par la pénétration de plus en plus importante de la (haute) bourgeoisie parmi ses rangs ; l'adhésion massive de patriciens riches et influents augmente progressivement le prestige et le budget de la Confrérie. Leur entrée se produit surtout après 1194, année où Philippe Auguste accorde à la ville d'Arras la charte de franchises déléguant des pouvoirs pratiquement illimités à la haute bourgeoisie ; la littérature devient pour eux progressivement une forme de distraction et un agrément de loisirs à un moment où leurs autres nécessités viennent d'être comblées. La présence en un même lieu d'un important public et de nombreux ménestrels ne pouvait que favoriser les concerts d'instruments, les chants, les déclamations et les représentations théâtrales. C'est sans aucun doute dans le contexte de la Confrérie que l'on doit placer les œuvres telles que *Le jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel, le *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle, ou encore les *Chansons et dits artésiens* anonymes. Certaines recherches stimulantes ayant vu le jour lors des dernières décennies²⁷ ont cherché à mettre en parallèle ces textes avec les éléments historiographiques qui nous sont accessibles de la Confrérie ; dans le cas du *Jeu de Saint Nicolas* et du *Jeu de la Feuillée* en particulier, elles démontrent de manière convaincante que les lieux intra-diégétiques correspondent au détail près (situation géographique, identification des lieux et des activités, etc.) aux locaux jadis utilisés par la Confrérie pour son assemblée annuelle.

²⁶ Cette information s'appuie sur une analyse faite par J. Lestocquoy : M. Ungureanu affirme que « Le récit de la 'chandelle' et le poème de « l'avènement », écrits probablement entre 1194 et 1200 relatent l'éviction des chevaliers, à la suite d'une apparition miraculeuse. Tout ce que l'on sait de cette passagère domination chevaleresque repose sur des informations peu sûres. Mais le fait est qu'à partir du début du XIII^e siècle, il n'est plus fait mention de chevaliers dans les documents de la confrérie, mais seulement de jongleurs et de bourgeois. » *Ibid.*, p. 76.

Après une étude approfondie du registre, nous n'y avons pas non plus trouvé d'indications de titres seigneuriaux ou de chevaliers.

²⁷ Cf. notamment Ungureanu, M., *Op. cit.*, ainsi que Roussel, H., 'Notes sur la littérature arrageoise du XIII^e siècle' in : *Revue des sciences humaines* 87 (1957 juillet-septembre), pp. 249 – 287.

I.3 Le Puy d'Arras

Comme évoqué précédemment, l'existence de la Confrérie des jongleurs d'Arras est documentée dès la fin du XII^e siècle. Même si le désir de présenter l'association sous un jour prestigieux fausse quelque-peu ces sources historiques, les données fournies par le Registre et les Statuts, ainsi que la critique interne des textes nés dans l'enceinte de la Confrérie permettent d'identifier une multitude de membres de ce foyer intellectuel, et de circonscrire la nature et les principaux lieux de son activité. L'intérêt porté aux pièces rédigées par les poètes appartenant à la Confrérie s'explique non seulement par leur valeur littéraire et la richesse descriptive qu'ils offrent sur leur milieu de production, mais aussi parce qu'ils permettent d'identifier un deuxième foyer intellectuel arrageois tout à fait contemporain, perçu comme rival de la Confrérie, qui est le Puy d'Arras. Notamment, dans *Le Jeu de la Feuillée*²⁸, on trouve une critique de ce deuxième centre poétique dans le cadre d'un dialogue ironisant entre le fou et son père :

Li dervés :

« Ha ! Biaux dous fius, seés vous jus,
Si vous metés a genoillons,
Se che non, Robers Soumeillons,
Ki est noviaus prinches dou oui,
Vous ferra. »

Li peres :

(...)
Je sui mius prinches k'il ne soit.
A sen pui canchon faire doit
Par droit maistres Wautiers As Paus,
Et uns autres lour paringaus
Ki a non Tomas de Clari.
L'autrier vanter les en oï.
Maistres Wautiers ja s'entremet
De canter par mi le cornet,

²⁸ Langlois, E. (éd.), Adam le Bossu, *Le Jeu de la Feuillée*, Paris, Honoré Champion, 1911. ; Buridant, C. – Troitin, J. (éds.), Adam le Bossu, *Le Jeu de la Feuillée*, Paris, Honoré Champion, 1976.

Et dit k'il sera couronnés. » (vv. 382 – 415)

Aussi, un peu plus loin, des Arrageois esquissent sous forme d'un jeu-parti un portrait défavorable de ce même prince Robert Sommeillon, et dénoncent les patriciens de la ville qui fréquentent le Puy²⁹.

De même, la première pièce des *Chansons et dits artésiens*³⁰ présente une scène dans laquelle Dieu tombe malade, et descend du ciel pour chercher distraction chez le prince du Puy. Bien qu'initialement conquis par les pièces qui lui sont présentées, il sera progressivement pris par l'ennui, et finit par retomber malade en raison du manque de talent et d'habileté des poètes qu'il y entend :

« Or est Diex waris de sa maladie.

Garés vint laiens, ce fu vilenie,

Et Baudes Becons, ki met s'estudie

En trufe et en vent et en merderie.

De leur mauvaisté Diex se regramie

Que se grans quartaine li est renforcie.

Et per lidoureles. » (str. 5)

L'organisation, l'histoire et le fonctionnement du Puy d'Arras³¹ sont malheureusement beaucoup moins documentés que ceux de la Confrérie. Il s'agit pourtant d'une association de grande envergure : tantôt appelé « le Pui Notre-Dame » pour indiquer une origine religieuse et

²⁹ À ce sujet, cf. Dufournet, J., *Le théâtre arrageois au XIII^e siècle*, Orléans, Paradigme, 2008, en particulier p. 6. Au sujet des personnages évoqués, cf. Dufournet, J., *Adam de la Halle à la recherche de lui-même*, Paris, Honoré Champion, 2008, en particulier pp. 265 – 272.

³⁰ L'édition utilisée est celle de Berger, R., *Littérature et société arrageoises au XIII^e siècle : les chansons et dits artésiens*, Arras, Imprimerie centrale de l'Artois, 1981. Les *Chansons et dits artésiens* contiennent par ailleurs des témoignages remarquables et inestimables de la vie dans le Puy d'Arras, mais aussi de celle de la Confrérie, avec des désignations de personnages concrets et réels.

Nous tenons à signaler le scepticisme de H. Roussel quant à l'identification du Puy évoqué dans la pièce citée ; l'auteur attire l'attention sur l'existence d'autres puy dans le Nord de la France. (Cf. Roussel, H., *Art. cit.*) Quoiqu'une telle prudence puisse être justifiable, il nous paraît bien probable que le poète ait choisi comme objet de sa moquerie un cercle de poètes actifs dans la même ville, que le public des *Dits* pouvait potentiellement connaître.

³¹ Les différentes possibilités d'interprétation étymologique du nom « puy » ont été abondamment commentées par Gros, G., *Le poète, la Vierge et le Prince du Puy. Étude sur les Puys marials de la France du Nord du XIV^e siècle à la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1992, pp. 25 – 30, ainsi que pp. 33 – 40.

G. Gros suggère la possibilité d'une origine toponymique du mot, associant le premier puy avec une ville éponyme en Velay ; cet argument est plus tard rejeté en raison de la première attestation textuelle du mot, qui nous vient probablement d'Adam de la Halle et par conséquent du milieu arrageois, excluant ainsi l'origine du Velay. Il pourrait également s'agir d'une origine géographique concurrençant le terme « mons », mais avec une signification plus neutre, le puy désignant plutôt un tertre, une élévation, une éminence, un lieu exhaussé par la nature. G. Gros rappelle que le mot dérive du latin *podium*, lui-même devenu grec. Son affectation à une assemblée littéraire n'est pourtant pas expliquée. La critique voit dans le mot une possibilité d'interprétation savante, ressortissant à l'histoire du droit, qui ajoute aux notions d'éminence et d'assemblée l'idée de jugement ou du moins de délibération.

ainsi se mettre sur un pied d'égalité avec la « Carité Notre-Dame des jogleurs et des bourgeois », tantôt désigné en tant que « Pui d'Amour³² », ce foyer intellectuel réunissait un cercle de poètes probablement beaucoup plus restreint que la Confrérie, à une fréquence inconnue, lors des séances publiques auxquelles participaient des bourgeois de la ville, mais aussi des étrangers, des clercs, et, à la différence de l'association des jongleurs, également des chevaliers et des membres de la haute noblesse³³. La naissance du Puy remonte probablement directement à celle de la Confrérie qui la précède, et qui lui fournit un exemple à la fois littéraire (poétique) et religieux, à travers le patronage de la Vierge³⁴.

La fondation du Puy s'inscrit probablement dans une vague plus générale de fondation d'associations similaires, parmi lesquelles celle d'Arras aurait la primauté : pour Gérard Gros,

« c'est au cours du XIII^e siècle qu'on voit apparaître les puy, dans les cités septentrionales, et peut-être en premier lieu à Arras. Leur institution représente un cas particulier du mouvement d'organisation et d'émancipation communales propres à cette période³⁵. » Le puy est d'abord une émanation du principe associatif ; si « la finalité littéraire, morale et dévote de la Confrérie double la nécessité économique et l'exigence d'entraide où la corporation trouve sa raison d'être, le puy obéit à un rituel festif qui, au départ, est celui de l'association d'intérêts : il s'agit de rehausser la cérémonie annuelle vouée au patron de la corporation³⁶. »

Ainsi, les puy se dotent d'un statut de confréries mi-dévotes, mi-artistiques, au sein desquelles le caractère religieux se complète par l'activité culturelle, qui à certains moments prend le dessus lors des activités et des manifestations publiques de l'association. De manière générale, la fondation du Puy d'Arras est due probablement à la nécessité de créer un cadre plus approprié pour ces exercices littéraires-mondains.

L'activité des puy s'étend bien au-delà du Moyen Âge : au XIV^e, le Hainaut supplante l'association artésienne avec le Puy de Valenciennes, dont s'inspire probablement, entre autres, la Confrérie parisienne des Orfèvres. Au XV^e siècle, la renommée de ce type d'associations urbaines se déplace vers la Picardie et la Normandie ; dès la fin du XV^e, c'est le Puy de la Conception de Rouen qui détient la palme des concours citadins de poésie. Au fil

³² Gally, M., *Parler d'amour au puy d'Arras: lyrique en jeu*, Orléans, Paradigme, 2004, ici. pp. 34 – 57.

³³ *Ibid.* Cf. les références fournies par M. Gally aux personnalités concrètes, p. 37.

³⁴ Gros, G., *Op. cit.*, p. 33.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

de ces mêmes siècles, un mouvement analogue est né et s'est développé sur le territoire actuel des Pays-Bas, au sein des groupes que l'on appelle Chambres de rhétorique³⁷.

Destinés à des connaisseurs et souvent soumises à l'appréciation d'un jury, les œuvres y sont présentées avec le soutien souvent personnel des grandes familles bourgeoises³⁸. L'importance artistique du Puy dépasse celle de toutes les sociétés littéraires du XIII^e siècle et contribue évidemment à la renommée d'Arras. Créé avant 1248, voire 1245³⁹, il a connu une brève mise en sommeil⁴⁰, pour être réorganisé entre 1250 et 1272, période où il connaît son plus grand essor sous la « direction » de Jehan Bretel. C'est pendant cette vingtaine d'années que s'organise le concours de poètes étrangers à la ville, avec la participation de personnages aussi considérables que le prince Edouard d'Angleterre et le comte Charles d'Anjou. Les données disponibles sur son fonctionnement sont très fragmentaires, et s'étendent sur un espace de temps très limité ; on sait qu'il a été présidé ou animé par un « prince », personnalité considérable tant au point de vue financier que littéraire, dont on ne connaît pas les modalités de nomination. La même incertitude s'applique aux séances tenues par le Puy : on ignore la fréquence à laquelle se réunissent les membres de l'association et des personnes « extérieures », pour présenter leurs propres chansons et pièces poétiques, ou celles envoyées par des correspondants dans l'espoir de se faire couronner comme meilleurs poèmes de la séance⁴¹.

Les œuvres présentées par les membres poètes du Puy d'Arras sont approuvées et reconnues par un concours. L'un des genres les plus pratiqués à ces occasions sont les jeux-partis ; 114 sur 182 pièces connues ont été soutenues là-bas⁴², et font apparaître des noms de bourgeois tels que Jean Bretel, Robert de la Pierre, Simon et Jacques Pouchin, connus pour avoir été mêlés à la vie du Puy, mais dont on ne sait pas s'ils ont réellement collaboré à la naissance de ces vers, ou s'ils en ont été les commanditaires. Par ses activités, par son public, ainsi que par le titre d'allure aristocratique que porte son chef, le Puy d'Arras se distingue nettement des autres associations artistiques de la région.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Berger, R., *Op. cit.*, pp. 110 – 116.

³⁹ La datation se base sur l'année de mort de Guillaume le Vinier et une attestation textuelle d'une séquence de jeux-partis qu'il soutient. Aussi, Andrieu le Contredit adresse une chanson au Puy en 1248. À ce sujet, cf. Ungreanu, M., *Op. cit.*, p. 87, note n° 550., ainsi que M. Gally, *Op. cit.*, p. 37, qui cite le texte en question :

« Chançon, va t'en sans nulle arestoison
Droit a Arras au Pui sans demouree !
La fait chanter et le dit et le son ;
La serés vous oïe et escoutee. »

⁴⁰ Berger, R., *Op. cit.*, pp. 110 – 116.

⁴¹ Badel, P.-Y., *Éd. cit.*, p. 8.

⁴² Gally, M., *Op. cit.*, pp. 13 – 29.

Conclusions préliminaires

La vie littéraire arrageoise s'est développée, à partir de la fin du XII^e siècle, dans deux centres distincts. L'un où – pour certains critiques – elle a véritablement pris naissance⁴³, et qui s'est développé en tant qu'héritier d'une association à activité médicale et religieuse : la Confrérie, groupement professionnel laïque et profane de jongleurs, ménestrels et bourgeois, qui organisait des spectacles divertissants lors desquels étaient performées les premières pièces théâtrales, des dits et des chansons. L'autre foyer, plus tardif et animé par des membres des familles notables, est celui du Puy, composé d'une assistance probablement choisie et ayant un caractère plus exquis et aristocratique. Vu le caractère relativement simpliste de certaines œuvres représentées sans aucun doute dans la Confrérie et non pas au Puy (notamment les *Chansons et dits*, qui soulignent avec légèreté les défauts du monde et illustrent de manière assez banale un certain nombre de proverbes), on peut supposer que la vie littéraire arrageoise a d'une certaine manière « pris naissance » au sein de la Confrérie. Son apparition, vers la fin du XII^e siècle, puis son rapide succès doivent beaucoup au jongleur Jean Bodel ; sa fin coïncide environ avec le départ d'Adam de la Halle pour la Sicile en 1282.

L'existence de ces deux centres peut donner lieu à des hypothèses liées à la distinction de deux, voire plusieurs publics différents qui fréquentaient les réunions de la Confrérie et du Puy. La prédominance des bourgeois dans les documents attestant des membres de la première, ainsi que certaines pratiques répandues dans le deuxième (élection d'un « prince », sujets choisis des jeux-partis) ont effectivement profondément marqué la critique littéraire, qui a été longuement amenée à considérer que les adhérents des deux foyers correspondaient à des classes sociales bien distinctes, et que la rivalité littéraire entre les poètes des deux cercles traduisait une opposition sociale marquée⁴⁴. En nous basant notamment sur les remarques formulées par H. Roussel⁴⁵, nous soulignerons cependant que l'étude de ces deux centres arrageois à activité poétique ne doit pas mener à une analyse trop cloisonnée ni des œuvres littéraires qu'ils ont fait naître, ni des auteurs qui en furent membres actifs. Mise à part l'exclusion des chevaliers de la Confrérie (si l'on peut se fier à la documentation disponible sur le fonctionnement de l'association), nous constatons que l'aristocratie et la bourgeoisie appartient non seulement au Puy, mais aussi à la Confrérie dont les activités poétiques semblent être surtout aux mains des jongleurs⁴⁶. Ainsi, l'hypothèse quelque-peu schématique

⁴³ Berger, R., *Op. cit.*, p. 80.

⁴⁴ Nous renvoyons essentiellement aux travaux d'A. Guesnon, J. Lestocquoi et M. Ungureanu, cités précédemment.

⁴⁵ Voir son *Art. cit.*, qui propose également un compte-rendu de l'ouvrage de M. Ungureanu.

⁴⁶ Berger, R., *Op. cit.*, p. 81.

distinguant deux types de publics, et, par conséquent, deux types de littérature, parmi lesquelles l'originale (celle de la Confrérie) serait d'action sociale et politique, exprimant sous une forme satirique l'opposition du commun contre le patriciens, risque de fausser d'emblée notre perception de la production littéraire arrageoise du XIII^e siècle, et celle de son arrière-plan social⁴⁷. Qui plus est, cette façon d'interprétation catégorique et unilatérale, cherchant à tout prix à déterminer la catégorie sociale à laquelle telle ou telle œuvre pouvait être destinée, invite à attribuer une importance démesurée aux listes nominatives que fournit notamment le Registre de la Confrérie, et à exclure⁴⁸ par conséquent des deux foyers intellectuels les poètes dont le nom n'est inscrit ni dans la documentation historique, ni dans les textes (essentiellement jeux-partis) évoquant des auteurs contemporains⁴⁹. Certes, l'inscription du nom des confrères et des acteurs illustres de la littérature arrageoise constitue un phénomène important et révélateur à de nombreux égards, mais son absence ne suffit pas à éliminer quelqu'un du cercle des poètes actifs pendant les décennies d'essor de ces deux centres littéraires.

Dans le cadre d'une étude socio-littéraire portant sur les jeux d'éloquence à la fin du Moyen Âge, Jacques Heers⁵⁰ invite à revenir sur la catégorisation traditionnelle de la société (notamment) médiévale en couches ou « strates sociales », et propose de les substituer par des « groupes sociaux ». Pour lui, les organisations des confréries et des puy s se prêtent particulièrement bien à cette approche : ces groupes auraient l'avantage et « l'originalité » de permettre d'introduire dans l'étude l'idée de « la forte variété des conditions de fortune, des conditions sociales même. On y trouvait souvent à la fois des clercs, des nobles et des hommes de métiers. Les groupes sociaux s'imposent ainsi, très composites du point de vue social⁵¹. » Ainsi, une logique inverse s'impose : ce n'est pas grâce à la création des associations favorisant la production poétique qu'une mixité sociale se développe, mais c'est justement la mixité sociale caractérisant ces groupes sociaux qui rend possible la naissance de

⁴⁷ La même perception marque par ailleurs les débuts de la réflexion critique au sujet des fabliaux, que nous évoquerons au sein du chapitre lié au *Conte de Fole larguesce* ; dans ces cas-là, c'est autour de l'opposition bédieriste d'une littérature aristocratique, courtoise, et d'une autre, bourgeoise, que se construit la pensée. Cf. Bédier, J., *Les Fabliaux. Étude de littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen âge* (Quatrième édition revue et corrigée), Paris, Honoré Champion, 1925.

Quant à M. Ungureanu, elle explique la coexistence des deux centres poétiques par un phénomène purement social, en expliquant la différenciation de la poésie gravitant autour de ces deux berceaux par un clivage entre le bourgeoisie et le patriciat : « Outre l'organisation de « masses » que constitue la confrérie, le patriciat constitue une société littéraire plus fermée, réservé aux « élites », aux banquiers, aux comtes, et aux poètes. » *Op. cit.*, p. 78.

⁴⁸ Ungureanu, M., *Op. cit.*, p. 98.

⁴⁹ Cf. Roussel, H., *Art. cit.*, p. 285. Voir également Gally, M., *Op. cit.*, p. 41.

⁵⁰ Heers, J., *Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'occident à la fin du Moyen Âge*, Paris, J. Vrin, 1982, pp. 79 – 102.

⁵¹ *Ibid.*, p. 85.

telles confréries. En d'autres termes, « les fêtes très diverses [notamment littéraires] sont, sans aucun doute, un élément de cohésion fondamental pour ces groupes qui animent la vie de la ville. Les célébrations autour de repas (...) ne sont pas à sous-estimer, car chacun des statuts, des actes les mentionnent⁵². »

Cette approche a l'indéniable avantage de proposer une vision sociétale construite autour de l'idée de décomposition et de recomposition – au moins le temps de leurs manifestations publiques – des associations que furent la Confrérie et le Puy. Elle permet également de porter un regard plus théorique sur l'influence littéraire et artistique des œuvres qui y sont produites, mais aussi d'insister sur l'idée de circulation des différentes matières poétiques – dont le noyau reste essentiellement courtois – non seulement au sein de l'association proprement dite, mais aussi à travers la société au sens large, grâce à la mixité des « groupes » ci-dessus définis. Ce phénomène contribue ainsi à faire vivre une matière que les auteurs retravaillent sans cesse, pour ensuite la présenter au public, notamment à l'occasion des performances qu'abritent les réunions périodiques de la Confrérie et du Puy. Ces associations permettent ainsi de maintenir le goût de la poésie profane, tout en donnant à ces manifestations plus d'audience, sur une assise sociale plus vaste dans le cadre festif et ludique des jeux littéraires. Bien que diverses par leur style en fonction de leur lieu de production, et destinées à des publics de composition parfois différente, les œuvres issues de ces deux foyers littéraires reflètent moins des clivages sociaux rigidement marqués que l'émergence et l'essor d'une production littéraire en pleine différenciation, et le goût diversifié de leur public.

⁵² *Ibid.*, pp. 86 et 102.

I.4 La place de Philippe de Rémi dans le panorama littéraire arrageois du XIII^e siècle

Les listes nominatives que nous avons précédemment évoquées (qu'il s'agisse des sources historiques de la Confrérie, ou de l'inventaire des membres potentiels du Puy établi sur la base des œuvres contenant des noms d'auteur) ne permettent pas de définir avec certitude l'appartenance de Philippe de Rémi à l'un ou l'autre des deux foyers intellectuels arrageois. Toutefois, sa création poétique s'inscrit sans aucun doute dans le sillage de la production littéraire qui s'y développe ; c'est ce dont témoignent les nombreuses interactions formelles, sémantiques et registrales entre ses pièces et les œuvres de référence de son époque, dont l'étude fera l'objet des chapitres à venir. Bien que ses œuvres ne comportent pas de mention concrète de la Confrérie ou du Puy, la critique interne des textes révèle sa parfaite connaissance des traditions littéraires contemporaines, connaissance grâce à laquelle il arrive à la fois à s'y inscrire et à s'en démarquer avec virtuosité. Évoquons notamment sur ce point la transposition dans la poésie amoureuse de la forme hélinandienne au sein du *Conte d'Amours*, à un moment où cette forme de versification est exclusivement appliquée à une matière mi-pieuse, mi-profane, mais dans aucun cas purement courtoise ; ou encore, les *Fatrasies*, tout à fait uniques en leur genre, qui précèdent d'au moins une décennie les pièces éponymes d'Arras, et répondent aux goûts évolués d'un public en pleine transformation. Ces manifestations d'un esprit novateur sont d'autant plus impressionnantes qu'elles naissent dans un contexte où les thèmes et les idées réemployés par les poètes constituent de manière générale la propriété commune de l'ensemble des auteurs arrageois, ce qui rend très difficile de reconstituer, sauf quelques rares cas, le génie propre de chacun d'entre eux⁵³.

Toujours dans le même ordre d'idées, évoquons un trait particulier de la poésie de Philippe de Rémi-Beumanoir. Comme le constate M. Ungureanu⁵⁴, on observe souvent, à l'intérieur de l'ensemble des œuvres attribuées à un auteur appartenant à la Confrérie ou au Puy, une certaine absence d'unité : les pièces ne se ressemblent ni par leurs sujets, ni par leurs préoccupations, ni par leurs formes de sensibilité (notamment Jean Bodel, auteur à la fois d'une pièce de théâtre (*Le Jeu de Saint-Nicolas*), d'un *Congé*, de *Pastourelles* et de *Fabliaux*, ou encore Adam de la Halle, qui a composé *Le Jeu de la Feuillée*, *Le Jeu de Robin et de Marion*, un *Congé*, mais aussi des chansons et des jeux-partis). Cette absence de cohérence au sein du corpus d'un même auteur se retrouve également dans le manuscrit d'auteur Paris, BnF, fr. 1588 : mis à part ses deux romans, chacune des pièces de Philippe s'inscrit dans un genre différent, et les chansons contenues dans le Paris, BnF, ms. fr. 24406 complètent ce

⁵³ Cf. également Ungureanu, M., *Op. cit.*, p. 107.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 109 – 111.

large éventail de pièces témoignant du goût musical de Philippe. Si cette diversification marquée au sein des corpus d'auteur traduit pour M. Ungureanu un certain conformisme obligatoire aux sujets en vogue, et serait due chez les poètes à un sentiment de non-appropriation de la matière⁵⁵, nous considérons qu'elle est à interpréter au contraire en tant que signe de l'appropriation de la matière littéraire circulant dans le réseau poétique qui s'établit autour des deux centres de gravité de la Confrérie et du Puy. La richesse générique des différents corpus d'auteur témoigne non pas du manque d'originalité, mais de l'esprit d'initiative poussant les auteurs, dont Philippe, à la fois à s'essayer dans plusieurs genres en vogue, et à s'affirmer au sein de la communauté poétique par les traits d'originalité par lesquelles ils renouvellent ladite matière.

L'exclusion (certes non documentée de manière incontestable) des chevaliers de la Confrérie d'Arras, mais surtout leur absence quasi-entière dans le Registre de l'association nous permet de lier Philippe de Rémi plutôt à l'activité du Puy. Le caractère raffiné et exquis, ainsi que la tonalité souvent moralisatrice, voire dévote de certaines de ses pièces vont dans le même sens. Cependant, en vertu du principe précédemment exposé du « décloisonnement », à réinvestir ici pour l'interprétation de la production littéraire des centres poétiques arrageois, il nous paraît tout à fait justifiable de soutenir l'idée d'une mobilité intérieure entre ces foyers, voire d'une adhésion des poètes à tous les deux à certains moments de leur carrière, en fonction notamment de leurs commanditaires⁵⁶. La vivacité des interactions entre les deux centres, ainsi que le large périmètre de diffusion des œuvres allant bien au-delà des frontières de la ville d'Arras permettent ainsi de rattacher l'œuvre de Philippe à ce contexte poétique global, en tant qu'auteur travaillant probablement dans le sillon du berceau littéraire actif que fut le Puy⁵⁷.

⁵⁵ « (...) ces poètes n'ont pas l'impression d'exprimer leur personnalité unique, mais celle du public, des publics ». *Ibid.*, pp. 110 – 111.

⁵⁶ Comme le formule M. Ungureanu, de manière quelque-peu contradictoire aux appréciations qu'elle développe précédemment, « les poètes du Moyen Âge voyageaient d'un centre intellectuel à l'autre, et changeaient de séjour et de protecteur. (...) Quand il s'agit de ces poètes, peut-on considérer la totalité de leur œuvre comme appartenant à l'école bourgeoise d'Arras ? Sûrement non, et il est difficile de tracer des lignes de démarcation. L'œuvre d'un poète ne se laisse pas couper en tranches ; en écrivant à Arras après avoir écrit ailleurs, on ne change pas complètement de manière, de style, d'inspiration. Toute coupure dans ce domaine est imparfaite et d'ailleurs, la chose n'est que trop explicable : le centre littéraire d'Arras n'était pas un vase clos, hermétiquement fermé au monde extérieur ; par l'intermédiaire de ces poètes itinérants, il communiquait avec le monde, avec la civilisation environnante ». *Op. cit.*, p. 99.

⁵⁷ Les éléments biographiques de Philippe de Rémi révèlent par ailleurs que, grâce à sa profession et son statut social, il eut probablement nombre d'occasions d'entrer en interaction directe avec l'essence même de la production poétique arrageoise. Après la mort de Robert d'Artois, Philippe reste au service de la veuve du comte, et participe à divers règlements judiciaires en tant qu'arbitre ou conseiller (notamment en 1257 et 1259). En raison de la proximité géographique, il ne se tient certainement pas éloigné du cercle des poètes d'Arras. L'étude de l'appartenance et du profil social des baillis entre 1248 – 1320 permet également de révéler qu'une majorité écrasante parmi eux sont issus directement de la noblesse, élément allant aussi en faveur d'une

II. Pour une étude des notions de « communauté » et de « réseau »

L'esquisse du contexte littéraire de la région arrageoise des XII^e – XIII^e siècles nous a permis de définir les deux centres de gravité intellectuels dans le sillage desquels la production poétique médiévale du Nord de la France a connu son essor. Le concept du « décloisonnement », appliqué à l'étude du fonctionnement de la Confrérie et du Puy, nous invite cependant à pousser encore plus loin les limites de la réflexion critique, et à examiner les relations d'intertextualité entre les différentes œuvres issues de ces foyers littéraires en les considérant à une échelle supérieure, celle de l'appartenance à un véritable réseau poétique actif, vivant et en plein épanouissement au milieu du XIII^e siècle. C'est une telle communauté artistique et textuelle qui aurait rendu possible la circulation des différentes matières poétiques et des traditions textuelles, et c'est l'appartenance à ce réseau d'auteurs du Nord de la France qui selon nous aurait profondément influencé la création littéraire de Philippe de Rémi. Nous estimons ainsi stimulant de compléter la définition du contexte socio-historique et culturel de la région arrageoise par l'introduction de la notion sociologique du « réseau », et d'examiner les possibilités de son investissement dans l'étude de la communauté poétique que formaient, individuellement et ensemble, la Confrérie des jongleurs d'Arras et le Puy de la ville. Si les notions de « réseau » et de « communauté » sont de nos jours fortement prisées par la théorie littéraire⁵⁸, leur application aux études médiévales est relativement récente⁵⁹, et est placée au cœur de la recherche dans le cadre de réflexions de grande envergure⁶⁰.

proximité plutôt avec le style littéraire du Puy. Cf. Carolus-Barré, L., 'Origines, milieu familial et carrière de Philippe de Beaumanoir', in : Bonnet-Laborderie, P. (éd.), *Aspects de la vie au XIII^e siècle : histoire – droit – littérature. Actes du Colloque international Philippe de Beaumanoir et les Coutumes de Beauvaisis (1283–1983)*, Beauvais, GEMOB, 1983, pp. 19 – 37, en particulier p. 24. Cf. également Demurger, A., 'Le milieu professionnel de Beaumanoir : Baillis et sénéchaux royaux de 1250 à 1328', in : Bonnet-Laborderie, P. (éd.), *Actes (...)*, pp. 41 – 44, en particulier p. 42.

⁵⁸ Plusieurs raisons président sans doute à ce succès. Nous nous permettons de citer à ce sujet un extrait de l'argumentaire fourni par les organisateurs du séminaire « Le Moyen Âge pour laboratoire », en guise d'introduction de la séance du 8 novembre 2018 : « D'une part, une tendance de fond travaille assurément le champ littéraire, dans le sens d'une affirmation des approches sociales et pragmatiques de la littérature. Elles-mêmes peuvent résulter d'effets de mode disciplinaire qui, depuis la philosophie ou les sciences sociales, percolent de manière relativement intempestive dans les études littéraires : symptomatique, à cet égard, la convocation de plus en plus régulière dans les appels à contribution des études littéraires (notamment anglo-saxonnes) de la théorie de l'acteur-réseau de Bruno Latour. » Cf. <https://medielab.hypotheses.org/date/2018/11> (date de consultation de la page : le 28 mars 2019).

⁵⁹ Évoquons ici, à titre d'exemple de l'élaboration d'une pensée sociale de la littérature notamment médiévale, Morsel, J., 'En guise d'avant-propos : les communautés ont quand-même une histoire', in : Pilorget, J. – Conesa, J. (sous la dir. de), *Faire communauté. Questes* 32 (2016), pp. 1 – 14. Accessible via le lien <https://journals.openedition.org/questes/4324> (date de consultation de la page : le 28 mars 2019). Cf. également, au sujet de la notion des communautés textuelles, Stock, B., *The Implications of literacy. Written language and models of interpretation in the Eleventh and Twelfth centuries*, Princeton, 1983.; Stock, B., *Listening for the Text: On the Uses of the Past*, University of Pennsylvania, 1990.

⁶⁰ La question des communautés et des réseaux poétiques au Moyen Âge est notamment inscrite comme thème principale du XVI^e Congrès de la Société Internationale de Littérature Courtoise, qui se tiendra du 22 au 27

La notion de « communauté textuelle », proposée par Brian Stock⁶¹, fut la première à être empruntée par la médiévistique ; définie comme « un groupe de personnes dont les activités sociales sont centrées autour de textes, ou plus précisément autour d'un interprète lettré de ces textes⁶² », elle a principalement servi à l'étude et à la définition des motifs d'apparition des clivages culturels et sociaux du Moyen Âge, en considérant que l'extension du champ de l'écriture accompagne la structuration nouvelle de la société médiévale⁶³. Dans les pages suivantes, nous nous proposons de compléter le concept de la communauté textuelle par deux autres types de classement, proposés par la critique en vue de mieux représenter les modalités de réception des textes littéraires notamment médiévaux. Au terme de cette esquisse, nous nous interrogerons sur les possibilités et la pertinence de l'application de ces catégories à l'étude du réseau poétique qui s'est développé en région arrageoise aux XII^e – XIII^e siècles autour des foyers littéraires de la Confrérie et du Puy.

II.1 Le concept de « communauté interprétative »

S'inscrivant dans la tradition du pragmatisme nord-américain portée par des auteurs comme John Dewey, William James, Alfred North Whitehead ou Richard Rorty, l'œuvre de Stanley Fish⁶⁴ se base sur l'idée que ce n'est pas la présence (objective) de certaines caractéristiques dans l'objet qui explique que l'on reconnaisse cet objet pour ce qu'il est (par exemple un poème ou une œuvre littéraire), mais que c'est un certain type d'attention portée sur l'objet qui produit en lui ces caractéristiques. Toute connaissance devient ainsi par essence projective. Mesurant le potentiel déconstructionniste, voire, suivant le terme de l'auteur, anti-

juillet 2019. Cf. <http://iclsweb.org/2018/02/23/call-for-papers-icls-exeter-2019/> (date de consultation de la page : le 28 mars 2019).

⁶¹ Cf. la note n° 59.

⁶² *The Implications (...), Op. cit.*, p. 522.

⁶³ Cf. l'article extrêmement instructif de Chastang, P., 'L'archéologie du texte médiéval. Autour de travaux récents sur l'écrit au Moyen Âge', in : *Annales. Histoire, Sciences sociales* 63^e année (2008/2), pp. 245 – 269.

⁶⁴ Fish, S., *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, trad. de l'anglais (américain) par E. Dobenesque, préface d'Yves Citton, postface inédite de Stanley Fish, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007. Pour le résumé des idées de S. Fish, nous nous basons sur la préface d'Y. Citton, et sur la postface rédigée par S. Fish, pp. 125 – 138. L'idée de la communauté interprétative se voit explicitée surtout dans le chapitre « Y a-t-il un texte dans ce cours ? », pp. 29 – 55.

Le concept de « communauté interprétative » n'est pas tout à fait inédit au moment où S. Fish publie son ouvrage. De fait, dans l'élaboration de la réflexion sur la dépendance à l'institution du jugement littéraire et du fait littéraire, l'auteur trouve un appui chez des penseurs comme J. L. Austin (*How to do things with words* – dont on indique ici le titre français *Quand dire, c'est faire*, pour signaler le *continuum* entre celui-ci et l'ouvrage de S. Fish). Austin explique notamment que tous les actes d'assertion ont lieu à l'intérieur d'une dimension d'évaluation, définie comme « la dimension générale qui fait qu'une chose est juste ou bonne à dire, par opposition à une chose mauvaise, dans des circonstances, en direction d'un public et avec un objectif définis. Cf. Austin, J. L., *Quand dire, c'est faire*, trad. de l'anglais par G. Lane, Paris, Seuil, 1970.

fondationnaliste d'une telle démarche intellectuelle, qui ouvre une large perspective à des dérives fortement relativistes, l'œuvre de S. Fish a connu des critiques virulentes⁶⁵.

Par l'introduction de la notion de communauté interprétative dans la théorie littéraire, S. Fish défend l'hypothèse provocatrice que les œuvres littéraires sont faites par les lecteurs, et non pas par les auteurs. Fort de la sémantique riche du verbe anglais « to make » (désignant à la fois l'acte de fabriquer, de produire, de créer, et l'acte de faire quelque chose à partir de quelque chose d'existant, notamment l'accueillir de telle ou telle manière, de la réinvestir, etc.), S. Fish ancre la réception d'une œuvre littéraire dans le contexte de la communauté qui façonne inévitablement le regard que ses membres portent sur elle. Ainsi, les usages qui seront faits des textes sont programmés par la manière dont ils sont transmis au sein des communautés interprétatives. Aucun texte ne prescrirait quoi que ce soit par lui-même, mais ce sont toujours des interprètes qui font dire à ce texte quelque chose qui leur est utile. Conformément à cette théorie, un texte littéraire ne serait littéraire que dans la mesure où il est utilisé de façon littéraire⁶⁶. Cette approche pragmatique s'oppose évidemment à l'interprétation structuraliste des textes littéraires qui définit ces derniers essentiellement sur la base de leurs propriétés formelles.

Si l'idée de communauté interprétative a permis de dépasser la dichotomie classique sujet-objet, elle vise aussi à mieux expliquer les phénomènes de l'accord (les lecteurs appartenant à une même communauté perçoivent les textes à travers les mêmes prismes, façonnés par des présupposés spécifiques à ce groupe en particulier) et de désaccord (les membres des différentes communautés interprétatives voient, et, par conséquent, font des textes différents) qui s'imposent lors du processus d'interprétation d'un texte. La communauté interprétative devient ainsi synonyme d'une dimension d'évaluation, ou encore d'un paradigme : il s'agit d'un ensemble de présupposés sur le monde et les moyens de l'appréhender qui génère les représentations, et aussi les procédures au moyen desquelles elles sont évaluées, acceptées, corrigées ou rejetées. Toute observation a lieu à l'intérieur d'un paradigme, et les articulations des faits sont spécifiques à un paradigme et non aux articulations qui pourraient être confirmées ou infirmées par un monde indépendant. La question de la réception d'une œuvre par sa communauté interprétative, et la manière dont celle-ci lui accorde ou non de l'importance particulière, ainsi que la problématique de

⁶⁵ Citons notamment Eco, U., *Les limites de l'interprétation*, trad. de l'italien par M. Bouzaher, Paris, B. Grasset, 1992., ou encore Compagnon, A., *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.

⁶⁶ À ce sujet, cf. également Citton, Y., *Lire, interpréter, actualiser. Pour quoi les études littéraires ?*, Paris, éd. Amsterdam, 2007.

l'intentionnalité de l'auteur ouvrent évidemment des pistes supplémentaires à la réflexion critique.

II.2 La notion de « communauté émotionnelle »

En vue de compléter, nuancer, voire remplacer la notion de la communauté interprétative proposée par S. Fish, le concept de la communauté émotionnelle – avec une application particulière au contexte médiéval – a été avancé par Barbara H. Rosenwein dans plusieurs ouvrages⁶⁷. Permettant de penser la transformation historique à travers l'émotion (essentiellement dans sa confrontation de plusieurs communautés contemporaines), et la transformation des émotions à l'intérieur d'un seul et même groupe en fonction des effets extérieurs de leur contexte d'existence, cette approche vise à proposer une alternative plus pertinente à la conception dominante de l'histoire de la société médiévale⁶⁸.

Selon l'interprétation de B. Rosenwein, les communautés émotionnelles sont superposables aux communautés sociales (famille, voisinage, corporations, etc.) dont elles constituent une partie intégrante, tout en proposant une façon de les considérer sous l'angle des relations affectives. Les communautés émotionnelles permettent de considérer un groupe social par sa manière d'évaluer les émotions, d'en promouvoir certaines, d'en déclasser d'autres, et à travers les normes qu'il se fixe quant à leur expression. Comme le souligne D. Bouquet⁶⁹, à l'intérieur d'une même société,

« une multiplicité de communautés émotionnelles cohabitent. (...) Elles peuvent bien sûr empiéter les unes sur les autres. (...) Si l'on se place à l'échelle élémentaire de l'individu, chacun peut appartenir à plusieurs communautés émotionnelles, simultanément ou successivement. Au cours de sa vie, on peut glisser d'une communauté émotionnelle à l'autre, et être dans plusieurs communautés en même temps. Cela suppose donc une grande fluidité, laisse entrevoir aussi des tensions et des conflits, mais cela ne signifie pas que les communautés émotionnelles elles-mêmes soient instables. Elles ne sont pas plus instables et poreuses que ne le sont les groupes sociaux dont elles sont l'expression affective. »

⁶⁷ Rosenwein, B. H., 'Emotions en politique. Perspectives de médiéviste', in : *Hypothèses* 5 (2002/1), pp. 315 – 324. ; 'Worrying about Emotions in History' in : *The American Historical Review* 107/3 (2002), pp. 821 – 845. ; *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, New York and London, Cornell University Press, 2006. ; Plamper, J., 'The History of Emotions : An Interview with William Reddy, Barbara Rosenwein, and Peter Stearns', in : *History and Theory* 49 (2010), pp. 237 – 265.

⁶⁸ Cf. le compte-rendu de Bouquet, D., 'Le concept de communauté émotionnelle selon B. H. Rosenwein', in : *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* (BUCEMA) 5 (2013, hors-série), pp. 1 – 9.

<https://journals.openedition.org/cem/12535> (date de consultation de la page : le 28 mars 2019.)

⁶⁹ *Ibid.*, p. 2.

Les travaux de B. Rosenwein visent à rétablir la place attribuée aux émotions en tant que matière de discours et base d'interactions sociales à tous niveaux depuis l'Antiquité, et la notion de communauté émotionnelle a servi de levain à de nombreux travaux dans le domaine de l'histoire des émotions, avec un regard particulier sur le domaine médiéval⁷⁰. L'un des piliers du travail de B. Rosenwein consiste à souligner la complémentarité qui existe entre ce type de communautés et le milieu social : pour elle, « il s'agit de la même réalité, mais le chercheur vise avant tout à y découvrir les liens émotionnels et leurs modes d'expression. (...) D'ordinaire, un individu vit dans plusieurs communautés émotionnelles, qui sont concentriques ou qui du moins se chevauchent.⁷¹ »

II.3 Possibilités d'application des concepts de communauté à l'étude de l'œuvre de Philippe de Rémi

Définie par Brian Stock, la notion de la « communauté textuelle » a eu pour effet de focaliser l'attention des chercheurs sur les divers moyens à travers lesquels la littérature donne naissance aux communautés. Complétée par la théorie de Bruno Latour, qui développe une réflexion autour des rapports acteur-réseau, l'analyse des liens entre les textes médiévaux, leurs créateurs et leurs publics a été enrichie par les notions de communauté interprétative et émotionnelle.

Malgré l'apport inestimable des recherches principalement sociologiques menées par D. Bouquet et P. Nagy, le résultat de l'application de ces concepts à l'étude du fonctionnement du réseau poétique de la région arrageoise du XIII^e siècle reste fortement fragmentaire, voire insatisfaisant. En premier lieu, celui de la communauté émotionnelle dans laquelle (ou lesquelles) s'inscrivent les auteurs : le nombre d'indices très restreint que nous en fournit la critique interne des œuvres évoquées au fil de notre travail ne permet effectivement pas de formuler des conclusions approfondies à ce sujet. Si les analyses de B. Rosenwein se fondent essentiellement sur une observation de l'expression langagière des différentes émotions chez les auteurs qu'elle se propose d'étudier, le corpus des pièces de Philippe de Rémi par exemple n'est pour sa part absolument pas loquace quant à la manière dont l'univers

⁷⁰ Mentionnons sans souci d'exhaustivité quelques-uns des plus importants ouvrages : les numéros 716 – 717 (2007) de la revue *Critique*, dédiés aux *Émotions médiévales* (éd. Nagy, P.) ; Bouquet, D. – Nagy, P. (dir.), *Le sujet des émotions au Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, 2009. ; Bouquet, D. – Nagy, P. (dir.), *Politiques des émotions au Moyen Âge*, Florence, Sismel, 2010. ; Bouquet, D. – Nagy, P. (dir.), *Sensible Moyen Âge. Une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris, Seuil, 2015. ; Bouquet, D. – Nagy, P. (dir.), 'Histoire intellectuelle des émotions de l'Antiquité à nos jours', in : *L'atelier du centre de recherches historiques* 16 (2016) ; Cohen-Hanegbi, N. – Nagy, P. (dir.), *Pleasure in the Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2018.

⁷¹ Rosenwein, B. H., 'Émotions en politique (...)', *Art. cit.*, p. 320.

intra-diégétique affecte l'auteur-narrateur, voire le « je » lyrique ; de même, nous ne disposons pas d'indices probants liés à la façon dont le public interprète et accueille les textes en question. En réalité, ce manque de marqueurs d'interprétation et de réception émotionnelle des œuvres ne tient pas à l'absence de subjectivité des pièces, mais plutôt au fait que leur subjectivité est à chercher ailleurs, et ce principalement dans les codes d'écriture-lecture définis d'une part – traditionnellement – par la littérature courtoise, et, d'autre part, par le sens esthétique en mutation progressive d'un public en pleine transformation, qui induit la naissance de formes poétiques plus légères (celles du non-sens, par exemple) et des tendances de déplacement et de transposition de thématiques traditionnelles dans des contextes renouvelés.

D'autre part, il est important d'insister sur la circularité des arguments de ceux qui souhaitent appliquer au contexte médiéval de la littérature arrageoise le concept de communauté interprétative tel qu'il a été formulé par S. Fish. Si celui-ci relègue les possibilités de définition d'une œuvre à un groupement de personnes sociologiquement et historiquement définis, il est également essentiel de voir que, dans le contexte littéraire médiéval fortement imprégné du mécénat, les œuvres naissent telles quelles justement parce que la communauté pré-façonne, voire prédéfinit leur écriture ; elles s'adaptent de manière tout à fait naturelle aux exigences de leurs commanditaires et/ou des publics auxquels elles s'adressent. En d'autres termes, les deux éléments-clés du concept de S. Fish, à savoir « le jugement de la communauté interprétative » et « l'intentionnalité de l'auteur », ne peuvent pas être séparés de manière pertinente, car ils se génèrent et se renforcent mutuellement, et évoluent ensemble conformément à des conjonctions socio-historiques complexes. Afin de mieux comprendre le climat littéraire dans lequel les auteurs exercent leur activité, il serait ainsi plus convenable de chercher à explorer de la manière la plus exhaustive possible les différentes voies et modalités de la circulation de la matière poétique au sein du réseau : ceci permettrait de rétablir des liens entre des œuvres, voire des corpus d'auteur entiers tels qu'ils s'inspireraient probablement les uns des autres, mais que l'étude trop cloisonnée empêcherait de reconstituer. Pour cette raison, nous avons choisi d'adopter, lors de l'analyse de chacune des pièces du manuscrit des œuvres de Philippe de Rémi, une approche que l'on peut désigner comme classique : en se basant sur les prémisses formulées précédemment sur le contexte socio-historique et littéraire dans lequel s'inscrit sa poésie, nous tenterons, à travers une critique essentiellement interne des œuvres, de jeter une nouvelle lumière sur leurs liens formels et sémantiques avec les œuvres de référence ou des compositions moins connues qui leur sont contemporaines. Nous chercherons conséquemment à démontrer que les œuvres de

Philippe devaient s'adresser à cette communauté textuelle, interprétative, émotionnelle, mais aussi et surtout érudite qui disposait à la fois des moyens et de la connaissance collective nécessaires pour déchiffrer les références intertextuelles très évocatrices que nous tenterons de faire ressortir. Cette conviction nous permettra également de soutenir l'intention très explicite de l'auteur de marquer d'une part son appartenance à ce milieu de référence, mais aussi de rattacher sa poésie à ce contexte géographique en particulier qu'il place en vedette dans ses œuvres. L'intentionnalité du poète, telle qu'elle a été définie par S. Fish, rencontre sur ce point encore l'interprétation du public, à qui les œuvres riches de références au savoir collectif permettent de se reconnaître en elles, à la fois grâce à la familiarité des indications historiques et géographiques, et à leur inscription dans la matière collective en vogue dont la *mouvance* constitue l'une des caractéristiques essentielles.

Salus d'Amours

Aspects matériels

Les quelque mille vers du *Salus* sont écrits par une seule main et disposés sur deux colonnes. La lisibilité est assurée, malgré l'écriture relativement serrée du copiste, par les initiales bien démarquées en tête de chaque unité textuelle, suivant le découpage sémantique des strophes détaillé ci-dessus.

Au total, deux enluminures illustrent le *Salus d'Amours*, disposées de la manière suivante :

1. fol. 97ra, en tête du poème. L'enluminure, encadrée par une double ligne extérieure, représente sur un fond rose une scène avec deux personnages, un homme et une femme, placés debout, chacun sous une double arcade à cinq lobes, représentés en position de trois quarts. Des cadres architecturaux similaires accompagnent la miniature en tête du roman de *Jehan et Blonde*. Ici, les personnages sont presque entièrement effacés ; pourtant, on y distingue bien que l'homme, identifiable au poète, tient un parchemin ou un livre¹, dont il lit le contenu, ou qu'il offre à la dame. Les éléments iconographiques iraient plutôt dans ce dernier sens, car l'objet est légèrement éloigné du corps du poète, et la posture prise par la dame pourrait être interprétée comme une position réceptive (geste du bras droit plié en position verticale et la paume ouverte vers le haut avec les doigts écartés ; elle tient et soulève légèrement sa robe avec son bras gauche). Le contexte narratif permet d'identifier le parchemin/livre tenu par le poète à la charte du Dieu Amour.
2. fol. 100vb, à la lisière de la treizième et de la quatorzième strophe. Cette miniature est bien mieux conservée que celle placée au début du poème : on y distingue clairement

¹ A. Stones contredit sur ce point l'interprétation de H.-L. Bordier, qui à son tour identifie non pas un livre, mais un parchemin déployé. Cf. Stones, A., 'The manuscript Paris BnF fr. 1588 ans its Illustrations', in : Sargent-Baur, B. N., *Philippe de Rémi, Le roman de La Manekine, edited from Paris BNF fr. 1588*, Amsterdam- Atlanta, Rodopi, 1999, ici pp. 1 – 39 , ainsi que Bordier, H.-L. (éd.), *Philippe de Rémi, sire de Beaumanoir, Jurisconsulte et Poète national du Beauvaisis (1246 – 1296)*, Paris, Libraire Techner, 1869., p. 358.

En raison de la position réceptive de la dame, il nous semble probable que le poète lui tende son œuvre, c'est-à-dire sa lettre rimée. De fait, à la fin du poème, Beaumanoir confirme « A tant define la lettre / Que jou a garder vous envoi. » (1032 – 1033). Nous voyons une justification de cette interprétation dans la définition médiévale de la lettre : elle s'appliquait également à des actes en forme de chartes, lesquelles ont ordinairement une rédaction épistolaire avec adresse et Salutation. Cette possibilité d'analogie entre charte et lettre ouvre la voie à une troisième interprétation, qui consisterait à voir dans le parchemin déployé la charte signée avec Trahison. Le poète la montrerait à la dame non seulement pour prouver la véracité de son récit, mais aussi pour avoir recours à son intercession, de même que Théophile le fait avec la Vierge. À ce sujet, voir infra, au sujet de l'analyse du topos de la charte signée. Cf. aussi Zink, M. et al. (éd.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

les gestes et les traits de visage des personnages, ainsi que les ornements ondulés du cadre bleu. Les mêmes figures du poète et de sa dame sont reproduits avec précision à l'instar de la première miniature, en position de trois quarts. Le poète est vêtu d'un manteau gris à manches courtes, sous lequel apparaissent des manches roses de son vêtement de dessous.² La dame porte une robe de dessous gris et un vêtement rose, un voile attaché derrière la tête tombant au-dessous de ses épaules. La scène représente le poète en face de la dame, mains jointes en prière, paume contre paume, les doigts tendus et orientés vers le haut, les bras à demi pliés. Cette enluminure, accompagnant la strophe énumérant les dix peines à exécuter par le poète en vue de l'obtention de la merci de la dame, s'inscrit de manière particulièrement expressive dans l'univers narratif de la requête du « je » lyrique. La dame prend une position identique à celle de la première enluminure, interprétable de manière plus évidente ici : avec sa tête légèrement inclinée vers l'avant et les yeux grands ouverts, sa représentation iconographique exprime et symbolise des sentiments ambivalents et de l'étonnement³.

I. Le contexte littéraire du *Salus d'Amours*

I.1 Les origines – lettres d'amour en langue latine

Quoique l'invention de la lettre d'amour ne soit pas liée à Ovide, c'est lui qui, par son *Art d'aimer*⁴, et avec ses *Héroïdes*⁵, fait passer la lettre d'amour de la vie à la littérature. Il conseille à ce sujet les hommes (livre I, vv. 435 – 484), puis les femmes (livre III, vv. 467-498) sur les façons d'écrire des lettres d'amour, sur les techniques d'y répondre, et tient un discours éducatif sur l'intérêt de ces missives.

Les écrits classiques d'Ovide, gagnant une pleine autorité à partir des XI^e et XII^e siècles⁶, resurgissent de manière très particulière : parallèlement à l'apogée du genre épistolaire amoureux en langue latine partout en Europe⁷, une nouvelle écriture naissante

² H.-L. Bordier désigne ce vêtement comme « habituel », en faisant remarquer que la dernière enluminure ornant *Jehan et Blonde* représente Jehan habillé de la même manière, en longue robe gris de fer doublée de blanc et des bottines noires. Cf. *Ibid.*

³ Sur la symbolique et les caractéristiques iconographiques des enluminures médiévales, et en particulier sur l'interprétation des représentations des gestes et des différentes positions du corps, cf. Garnier, F., *Le langage de l'image au Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d'Or, 1982, 2 vols, ici t. I., pp. 159 – 181.

⁴ Ovide, *L'art d'aimer*, trad. en français par H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

⁵ Ovide, *Héroïdes*, trad. en français par M. Prévost et al., Paris, Les Belles Lettres, 1991.

⁶ L'ouvrage le plus récemment paru et sans doute le plus exhaustif traitant le genre du salut d'amour est l'anthologie de Lefèvre, S. – H. Ulders (dirs.), *Les lettres d'amour du Moyen Âge : les Saluts et complaintes*, Paris, Librairie générale française, 2016, ici, p. 10.

⁷ A titre d'exemple : les recueils de Ratisbonne (éd. du ms. Munich, Clm 17142 par A. Paravicini, Carmina Ratisponiensa, Heidelberg, 1979), de Tegernsee en Allemagne (éd. du ms. Munich, Clm 19411 par H. Plechl, *Die Tegernseer Briefsammlung des 12. Jahrhunderts*, Hannover, 2002.), ou encore les lettres du monastère de

marque la production littéraire en France. Un cercle de cléricaux développe, tout d'abord et principalement dans la vallée de la Loire, une activité d'écriture comprenant des cycles de lettres d'amour ; dans les centres intellectuels et culturels qu'étaient les villes d'Angers ou d'Orléans naît et se développe, à travers les œuvres de Marbode de Rennes (vers 1035 – 1123), Baudri de Bourgueuil (vers 1046 – 1130), ou encore Hildebert de Lavardin (vers 1056 – 1133), une écriture largement inspirée d'œuvres antiques, notamment ovidiennes, combinant l'art épistolaire à la fiction littéraire⁸. Ces lettres d'amour ont un caractère double nettement marqué : si leur ton peut être très enflammé, ces textes sont pourtant fortement imprégnés par la « dilectio spiritualis », l'amour spirituel. Cette alliance harmonieuse de l'héritage ovidien et de réminiscences bibliques produit au sein de ces billets d'amour un jeu littéraire de nature cléricale. Leur aspect religieux se justifie à une double échelle du côté de l'expéditeur aussi bien que de celui du destinataire : on peut supposer à pleine raison parmi les récepteurs de ces lettres des jeunes religieuses des abbayes voisines, des femmes réelles, qui se voient d'ailleurs explicitement nommées dans les épîtres de quelques-unes de ces œuvres. Qu'il s'agisse de poèmes en vers ou de prose rythmée et/ou rimée, ces créations à inspiration biblique témoignent aussi bien de la vaste culture générale de leurs auteurs que de la popularité et de la postérité florissante des écrits d'Ovide plusieurs siècles après sa mort.

Bien que la naissance de l'art épistolaire, dont les premières attestations médiévales en France sont rédigées en latin, soit inséparable des écritures antiques et notamment ovidiennes, les besoins changeants du public de l'époque entraînent des transformations profondes au niveau des formes et des règles strictes de la rhétorique classique. Le raffinement stylistique, ainsi que la simplification structurelle et l'adaptation des règles à de nouvelles formes d'expression créent une nouvelle hiérarchisation des éléments composant la rhétorique classique. De fait, la *rhetorica*, dans sa conception médiévale⁹, englobe trois disciplines distinctes : l'*ars poetriae* (l'art d'écriture en prose ou en vers), l'*ars dictaminis* (l'art épistolaire), et l'*ars praedicandi* (l'art de la prédication, qui s'ajoute aux deux premières à

Ripoll en Catalogne (éd. par Latzke, T., 'Die Carmina erotica der Ripollsammlung', in : *Mittelateinisches Jahrbuch* 10 (1975), pp. 138 – 201., cités par S. Lefèvre, *Op. cit.*, pp. 12 – 13.

⁸ Le statut et l'authenticité de ces textes ont été remis en question par la critique littéraire à plusieurs reprises ; s'agissait-il de lettres fictives ou réellement envoyées à des destinataires existants, ou plutôt d'exercices de style, échangés entre maîtres et élèves, qui pourraient être considérés aussi bien comme matière première des traités éducatifs qu'une mise en pratique de l'enseignement qu'on pouvait en tirer ? La question est d'autant plus difficile à trancher qu'il s'agit, dans une grande majorité des cas, d'un échange épistolaire asymétrique et unilatéral dont le destinataire, même s'il est expressément nommé, garde le silence, rendant ainsi impossible la reconstruction de la correspondance dans sa totalité.

⁹ Les *septem artes liberales* se répartissent dans le « trivium » – constituée par la *rhetorica*, la *grammatica* et la *dialectica*, et le « quadrivium » – *arithmetica*, *geometria*, *astronomia* et *musica*.

partir du XIII^e siècle). Comme le souligne S. Lefèvre¹⁰, parmi les sept arts libéraux, c'est la *dictamina* ou l'*ars dictaminis*¹¹ qui constitue le descendant le plus fidèle de la rhétorique classique ; en reprenant et appliquant au domaine épistolaire les parties du discours prévues par cette dernière, ce nouvel art fixe les règles d'écriture naissantes des missives, respectées jusqu'à la fin du Moyen Âge¹².

Cet art rénové a pris forme particulièrement dans l'Italie du XI^e siècle, où le développement économique, socio-culturel et politique crée très tôt un arrière-plan particulièrement fécond, et des circonstances nécessitant l'établissement d'une tradition épistolaire administrative. Dans ce contexte, la ville de Bologne se distingue rapidement par son statut de première ville universitaire et de centre d'études juridiques¹³. Cependant, si le Nord de l'Italie a joué un rôle de précurseur indéniable dans la fondation et le rayonnement de l'*ars dictaminis* médiéval, l'art épistolaire renouvelé n'était absolument pas une invention géographiquement centralisée : il correspondait plutôt à l'incarnation matérielle d'un certain

¹⁰ Lefèvre, S. – Uulders, H. (dirs.), *Op. cit.*, p. 16.

¹¹ *Dictare* (forme intensive de *dico*, *dicere*) : à l'origine *dire*, *dicter*, qui, par extension, a progressivement pris le sens d'*écrire*, *rédigé*, et particulièrement d'*écrire des œuvres poétiques*. En tant que noms, *dictamen*, *dictaminis* désigne le produit de l'*ars dictaminis* (ou tout simplement de *dictamina*, forme au pluriel, utilisée dans le sens de « composition »). *Dictamen* peut être considéré comme un terme générique pour toute forme de composition écrite en latin ; dans ce champ sémantique, il est interchangeable avec *ars dictaminis*. *Dictator* désignait la personne pratiquant l'*ars dictaminis* en tant que profession. Cf. Ernhout, A., 'Dictare, dicter, allem. dichten', in : *Revue des Études latines*, 29, 1951, pp.155 – 161, cité par Wolff, E., *La Lettre d'amour au Moyen Âge*, NiL Editions, Paris, 1996, p.10. Voir aussi Patt, W.D., 'The early ars dictaminis as response to a changing society', in : *Viator* 9 (1978), pp.133 – 150, ici p.134, note n° 2. Cf. également Norden, E., *Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert vor Christus bis in die Zeit des Renaissance*, 2 vols, ici t. 2, Leipzig, 1898, pp. 953 – 959. Sur l'étymologie de *dictare* et *dictamen*, cf. Wattenbach, W., 'Iter Austriacum 1853', in : *Archiv für Kunde österreichischer Geschichts-Quellen* 14 (1855), pp. 1 – 94, ici pp. 29 – 33.

En principe, l'*ars dictaminis* ne traite expressément que la prose ; cependant, étant donné que la prose épistolaire artistique en latin est souvent rimée, et peut aussi avoir des fins de phrase rythmées (*cursus*), on peut considérer que la *dictamina* englobe à la fois la prose et la poésie, qu'il s'agisse de poésie métrique ou accentuelle.

¹² Parmi les œuvres majeures de la rhétorique classique, c'est en particulier le *De inventione* de Cicéron, ainsi que le pseudo-cicéronien *Rhetorica ad Herennium* qui étaient les sources les plus considérables de la doctrine dictaminale. Quoique citées directement dans plusieurs traités, ces œuvres ne sont pas toujours évoquées de manière flatteuse dans les manuels : dans sa *Rhetorica novissima*, Boncompagno affirme par exemple que les disciples de l'école bolognaise méprisaient la rhétorique cicéronienne. Cf. Boncompagno de Signa, 'Rhetorica novissima', in : Gaudenzi, A. (éd.), *Bibliotheca iuridica medii aevi, scripta anecdota glossatorum*, 3 vols, ici t. 2, Bologne, 1892, p. 252. Sur cette question, cf. Camargo, M., 'Ars dictaminis – Ars dictandi', in : *Typologie des sources du Moyen Âge occidental* 60 (1991), Brepols, Turnhout, 1991, p. 19.

¹³ Nous évoquons parmi les premiers traités s'articulant autour des règles de l'*ars dictaminis* le *Breviarium de dictamine* d'Alberico di Montecassino (vers 1087), le *Flores dictandi* d'Albert de Sant Martino (vers 1150), ou encore les différentes œuvres préparées dans le sillage de l'école de Bologne, comme le *Praecepta dictaminum* d'Adalbertus Samaritanus (vers 1111 – 1118) et le *Rationes dictandi prosaice* de Hugues de Bologne (vers 1119 – 1124). Sur ces œuvres notamment, cf. les guides bibliographiques de Murphy, J., 'The Art of Letter Writing (Ars dictaminis)', in : *Medieval Rhetoric : A Select Bibliography*, Toronto, *Medieval Bibliographies* 3 (1971), pp. 55 – 70., et sa deuxième édition (1989) ; Murphy, J., 'Letter Writing : Ars dictaminis', in : Toronto, *Medieval Bibliographies* 5 (1989), pp. 76 – 103. Sur le rôle que l'Italie a joué dans l'établissement et la transmission de l'*ars dictaminis*, cf. Witt, R., 'Medieval « Ars dictaminis » and the Beginning of Humanism : A New Construction of the Problem', in : *Renaissance Quarterly* 35 (1982), pp. 1 – 35., ainsi que Camargo, M. *Op. cit.*, p. 32.

développement culturel, au sein duquel le nouvel art a émergé simultanément à travers toute l'Europe occidentale, dont l'Italie, la France et l'Allemagne en particulier¹⁴. De fait, le vif intérêt que suscite l'*ars dictaminis* à cette époque se manifeste dès le milieu du XI^e siècle dans des écoles monastiques et cathédrales du sud de l'Allemagne comme Bamberg, Speyer, Tegernsee et Regensburg. Les écrivains du Sud de l'Allemagne composaient déjà dans un style et un format conformes aux règles dictaminales au moins une génération avant la naissance des premiers traités écrits dans le domaine. Des analogies peuvent être retrouvés dans d'autres parties de l'Europe : en Italie, Petrus Damiani (mort en 1072) écrivait vers le milieu du XI^e siècle des lettres selon les règles qui ne feront leur apparition dans les traités qu'un demi-siècle plus tard¹⁵. En France, un peu plus tard, mais toujours des décennies avant qu'on ne connaisse l'art dictaminal, Hildebert du Mans (mort en 1133) compose des lettres témoignant de sa connaissance des règles du *dictamen*, et qui seront considérées comme des modèles d'excellence stylistique par les générations suivantes¹⁶. Aussi, son contemporain et compatriote, Marbode de Rennes (mort en 1123) est connu non seulement pour sa correspondance, mais aussi pour son traité composé en vers et intitulé *De ornamentis verborum*, dans lequel il aborde l'utilisation des couleurs rhétoriques dans la composition¹⁷.

Quoiqu'éloignés les uns des autres, ces centres culturels d'Europe occidentale témoignent d'une cohérence doctrinale remarquable en matière de règles de l'art épistolaire. Cette concordance résulte probablement du fait que les pratiquants ecclésiastiques et laïques de l'*ars dictaminis* s'inspiraient d'une tradition scolastique commune, ou, en d'autres termes, qu'ils étaient les disciples d'une seule et même 'école'. Dans ce contexte, cette notion doit être interprétée dans un sens plus large et abstrait : elle ne ferait ainsi pas référence aux adeptes d'un seul enseignant (Albertus Samaritanus, notamment), ni à l'enseignement associé à un foyer intellectuel bien circonscrit, mais l'« école » désignerait une matière savante précise, ou encore un ensemble de doctrines à l'intérieur duquel un consensus général règne et impose ses règles. A l'origine de l'*ars dictaminis* renouvelé, il faudrait ainsi voir un héritage

¹⁴ La conception traditionnelle de la transmission de l'*ars dictaminis* d'un centre à l'autre est remise en question de manière très précise et détaillée par Patt, W. D., 'The early « ars dictaminis » as response to a changing society', in : *Viator* 9 (1978), pp. 133 – 155. Au-delà de fournir une très riche bibliographie de la problématique, ce travail a le mérite de réfuter de façon abondamment argumentée l'hypothèse jusque-là répandue sur le rôle fondateur d'Alberico de Montecassino dans l'établissement de l'art épistolaire.

¹⁵ Reindel, K., 'Petrus Damiani und seine Korrespondenten', in : *Studi Gregoriani* 10 (1975), pp. 203 – 219. Cf. Patt, W.D., *Op. cit.*, p. 145, n.°47.

¹⁶ Moos, P. von, 'Hildebert von Lavardin 1056 – 1133', in: *Pariser historische Studien* 3 (1965), Stuttgart, pp. 335 – 336.

¹⁷ Camargo, M., 'Latin composition textbooks and Ad Herennium glossing. The missing link?' In : Cox, V. et al. (éds.), *The rhetoric of Cicero in its medieval and early Renaissance commentary tradition*, Brill's Companions to the Christian Tradition 2, Leiden, Brill, pp. 267 – 288.

oral et écrit commun à toute l'Europe, reçu et adapté aux conditions qui prévalaient alors, puis transmis au fil des générations. Comme toute matière vivante, le savoir-faire transmis par l'*ars dictaminis* est entretemps transformé par les besoins de son époque et de ceux qui le pratiquent. Ce processus mène à l'élimination progressive de certains préceptes aussi bien qu'au rajout d'autres ; de même a lieu l'élaboration de certaines unités constitutives de la missive au détriment d'autres, alors que la discussion autour de quelques sujets, notamment celui de l'ornementation, se trouve volontairement réduite.

Sur ce chemin d'évolution, la tradition dictaminale acquiert son identité spécifique dès le deuxième quart du XII^e siècle. L'intention d'adaptation au goût de son époque est étroitement liée à des transformations sociétales : dans des pays de l'Europe occidentale, on assiste à une période de développement sur le plan politique, économique et culturel. La stabilisation des domaines féodaux, l'expansion commerciale, la croissance de l'administration et de l'appareil gouvernemental contribuent tous à la naissance d'un climat intellectuel qui favorise la naissance de nouvelles disciplines. Sur le plan institutionnel, ces changements impliquent une forte augmentation de la demande pour du personnel qualifié, dont on n'attend plus qu'ils aient une formation classique, ni une éloquence particulière. Au contraire, c'est un degré de compétence raisonnable, surtout dans la rédaction de lettres, qui leur est demandé. Dans les chancelleries médiévales, la lettre devient la forme d'expression par excellence du discours diplomatique : son emploi est si répandu que « le centre de son empire est partout, et sa frontière nulle part¹⁸. » Ce phénomène s'ajoute à la nécessité de communication des fonctionnaires de plus en plus nombreux et parfois bien lointains, et entraîne dans la production écrite administrative un désir d'expérimentation épistolaire, dans laquelle l'aspect pratique prend progressivement le dessus sur la transmission rigoureuse du savoir-faire classique. Ainsi se produit une simplification de l'*ars dictaminis*, au sein duquel l'accent sera reporté sur l'utilité et l'utilisabilité des missives. La production épistolaire devient progressivement de plus en plus raffinée, et marquée par une simplicité de style : la lucidité et la modestie des objectifs éducatifs formulés dans les traités afférents en sont la preuve¹⁹.

¹⁸ Guyotjeannin, O., 'Lettre ou titre ? Le modèle épistolaire dans les chancelleries médiévales', in : Lefèvre, S. (éd.), *La lettre dans la littérature romane du Moyen Âge*, Paradigme, Orléans, 2008, pp. 19 – 37, ici p. 24.

¹⁹ A titre d'exemple, citons Henricus Francigena qui, dans le prologue de l'*Aurea gemma*, prétend avoir rédigé son œuvre en sorte que même les « balourds » puissent la comprendre. (« Leviter enim et compendiose hoc in volumine dictaminis eciam minus intelligentes aliquem fructum percipere possunt. ») Ce prologue a été édité par E. H. Kantorowicz sous le titre de 'Anonymi Aurea gemma', in : *Medievalia et humanistica* 1 (1943), ici pp. 56 – 57. Cité par Patt, W. D., *Op. cit.*, p. 147 et note n° 55.

Le souci de simplification du style épistolaire, visant à lui fournir une structure et une forme d'expression claires et nettes, n'empêche tout de même pas la naissance de nouveaux traités de l'*ars dictaminis*. En France, dans la seconde moitié du XII^e siècle, les centres culturels de la vallée de la Loire, et en particulier celui de la ville d'Orléans, maintiennent leur rôle de foyer intellectuel accueillant et cultivant la discipline. Cependant, les matérialisations écrites de l'*ars dictaminis* y prennent progressivement un aspect moins théorique que littéraire : les démonstrations pratiques accompagnant les réflexions méthodologiques prennent la forme de véritables lettres d'amour, produisant un mélange jusque-là inédit de conception épistolaire classique et de fiction littéraire. L'œuvre majeure de Bernard de Meung, intitulée *Summa dictaminis* (rédigée vers 1189), avec ses célèbres lettres de Pénélope à Ulysse et de Pyrame à Thisbé, ainsi que l'*Ars versificatoria* et l'*Epistolarium* de Matthieu de Vendôme (seconde moitié du XII^e) sont tous des chefs-d'œuvre de cette nouvelle voie qu'emprunte l'*ars dictaminis*. Le même mélange formel caractérise la *Rota Veneris* de Boncompagno da Signa, figure-clé de l'école bolognaise ; encore une fois, on assiste à l'émergence simultanée de tendances parallèles dans plusieurs pays d'Europe occidentale²⁰.

Au fil de ces ouvrages, les manuels épistolaires perdent pas à pas leur fonction pédagogique de jadis : ils se transforment en œuvres littéraires dans lesquelles les lettres-exemples se dotent progressivement de qualités littéraires appréciables. L'*ars dictaminis* fournit ainsi à la lettre d'amour médiévale non seulement sa structure abstraite, mais aussi ses premières attestations concrètes : il adapte au discours épistolaire les règles que la rhétorique ancienne avait précédemment définies pour le discours oral. Dans cette théorie naissante de la lettre en tant que forme d'expression littéraire, un rôle prépondérant est accordé aux éléments constitutifs qui divisent la charpente de l'épître en cinq parties majeures : la *salutatio*, où le destinataire se présente ; la *captatio benevolentiae*, destinée à son tour à l'attention du lecteur à qui la bienveillance à l'égard de l'écrivain et de sa matière est demandée ; la *narratio*, vouée

²⁰ Cf. Lefèvre, S. – Uulders, H. (dirs.), *Op. cit.*, p. 19. Sur Bernard de Meung, voir Vulliez, C., 'Un nouveau manuscrit « parisien » de la *Summa dictaminis* de Bernard de Meung et sa place dans la tradition manuscrite du texte', in : *Revue d'histoire des textes* 7 (1978), pp. 133 – 151, et sa bibliographie abondante. Concernant Matthieu de Vendôme (ou Matheus Vindocinensis), cf. Faral, E., 'Matthieu de Vendôme : *Ars Versificatoria*', in : *Les arts poétiques du XII^e et XIII^e siècles. Recherche et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Bibliothèque de l'École des hautes études, 1924, pp. 106 – 193., ainsi que la riche bibliographie fournie sur https://www.arlima.net/mp/mathieu_de_vendome.html#ars (date de consultation de la page : le 3/11/2017).

Pour la *Rota Veneris*, cf. Purkart, J., (éd.), Boncompagno de Signa, *Rota Veneris: A Facsimile Reproduction of the Strassburg Incunabulum with Introduction, Translation, and Notes*, Delmar et New York, Scholars Facsimiles and Reprints, 1975. Cf. aussi Wolff, E., *Op. cit.*, ici pp. 29 – 64., ainsi que l'étude de Purkart, J., 'Spurious love letters in the manuscripts of Boncompagno's *Rota Veneris*', in : *Manuscripta* 27 (1984), pp. 45 – 55.

à exposer l'argumentaire, le motif de la lettre; la *petitio*, un exposé de la demande à laquelle aboutit la *narratio* ; et la *conclusio*, qui clôt la missive.

La première parmi ces cinq unités, l'élaboration de la salutation a suscité le plus vif intérêt chez les théoriciens : les tableaux et appendices détaillés, rassemblant les différentes formules d'apostrophe à appliquer en fonction du contexte épistolaire et surtout du statut social des interlocuteurs en disent long sur l'importance que les rédacteurs des traités et manuels attribuaient à la partie introductive des épîtres. L'extrême variété de ces expressions tient d'ailleurs également au fait que celles-ci étaient souvent accompagnées, sous forme d'éloges explicites, de descriptions abondantes des exploits et des mérites personnels du destinataire, d'où résulte le caractère de « lettre dans la lettre » que la *salutatio* pouvait prendre. Stylistiquement très élaborées, ces salutations proposent souvent une énonciation abrégée du motif et du propos de la lettre entière, et leur éloquence leur vaut très tôt le statut d'épîtres à part entière²¹.

I.2 Le salut d'amour dans la littérature vernaculaire – autour de la polysémie du « salut »

Prenant ses racines aussi bien dans les épîtres amoureuses latines que dans la jeune littérature vernaculaire, le salut d'amour en langue d'oc naît du mariage de la chanson d'amour et de la lettre rédigée conformément aux règles de l'*ars dictaminis*. Ces deux sources exercent une influence différente au sein du *salut* : si la structure formelle de ce genre nouveau se voit définie par l'art épistolaire médiéval et le didactisme courtois, son univers sémantique puise dans les *topoi* fondamentaux de la *fin' amor* de la poésie lyrique troubadouresque. Ce mélange particulier est à l'origine de la trivalence sémantique du *salut*, interprétable à la fois en tant que lettre d'amour, comme genre poétique à part, ou comme salutation courtoise. Ces trois champs de signification sont simultanément mobilisés dans les poèmes qui débutent et s'achèvent par une salutation, le tout constituant globalement le genre de l'épître amoureuse. La polyvalence du terme se prête facilement à un jeu de mots dont les poètes semblent être tout à fait conscients, et n'hésitent pas à en profiter pour mettre en valeur l'inventivité de leur création :

²¹ Lefèvre, S. – Uulders, H. (dirs.), *Op. cit.*, 'Introduction'.

« Mon *salu* vous envoi – comme a dame et amie,
Et, por fere convoi - ma *complainte* jolie.²² »

Le double sens du *salut* se présente ici en sorte que « *salu* » désigne l’acte de salutation, alors que « *complainte* » renvoie au genre de la pièce, pour devenir ainsi synonyme de *poème*. Il nous semble important de remarquer qu’au-delà de la seule variété créative, la diversification des termes employés peut être interprétée dans un contexte plus abstrait. De fait, en s’éloignant progressivement de son modèle rhétorique au fil du temps, la structure épistolaire du salut se fâne ; petit à petit, le jeu construit autour des différents interprétations du mot *salut* lui permet de fonctionner comme rappel plus ou moins conscient de la variété sémantique du terme. D’autres mots, toujours du même champ sémantique, se prêtent également à un jeu anaphorique, tout en demeurant dans le même ordre d’idées, comme chez Raimbaut d’Orange :

« Domna, merce vos qer si.os plaz,
Per merce que merce n’ajaz,
Merce vos clam, ma dolz’amia.²³ »

Dans son essai de définition du salut occitan comme genre indépendant, Pierre Bec démontre²⁴ que les trois parties essentielles du salut – introduction, épître amoureuse proprement dite et conclusion – correspondent à la composition traditionnelle de la lettre médiévale telle qu’elle est définie par les traités épistolaires. De même, la louange de la dame y fait écho à la narration et/ou à la *captatio benevolentiae*, alors que la prière courtoise finale reproduit la *petitio*. Bien que les salutations initiale et finale représentent des éléments formels indispensables, elles ne suffisent pourtant pas en soi à caractériser le genre du salut : ce n’est qu’en tant qu’épître que le poème contient la salutation²⁵. Cependant, la *salutatio* joue un rôle majeur parmi les composantes de la trame de ces poèmes, et ce à double titre : en tant qu’élément introductif du poème-épître, elle crée d’une part l’univers affectif enveloppant

²² Paris, BnF, ms. fr. 837, fol. 274v, éd. par Meyer, P., ‘Le Salus d’Amours dans la littérature provençale et française’, in : *Bibliothèque de l’Ecole des Chartes*, 1867, t. 28., pp. 124 – 170., ici p. 166., pièce VII., vv. 18 – 19.

²³ *Donna, cel qe•us es bos amics*, vv. 185 – 187, in : Folena, G., *Caras rimas. Liriche di Raimbaut d’Aurenga, Arnaut Daniel*, Padova, Liviana, 1967.

²⁴ Bec, P., ‘Pour un essai de définition du *Salus d’Amours* : les quatre inflexions sémantiques du terme’, in : *Estudis romànics* 9 (1961), pp. 191 – 210.

²⁵ P. Bec conteste sur ce point l’avis formulé par P. Meyer, pour qui la forme du salut représente « le principal caractère du genre ». Cf. Meyer, P., *Op. cit.*, p. 126, et son écho chez Bec, P., ‘Les *Salus d’Amours* du troubadour Arnaut de Mareuil’, in : *Bibliothèque méridionale* 1^e série, t. XXXI, éd. Privat, Toulouse, 1961, ici pp. 20 – 21.

l'aveu amoureux, et ce à travers son puissant élan sentimental²⁶. D'autre part, la salutation engendre une connotation directe et immédiate au registre liturgique par son allusion à la salutation angélique : elle place ainsi la thématique amoureuse dans un contexte transcendant, dans lequel la prière finale relève du même ordre que les prières liturgiques, et la bienveillance de la dame incarne une résonance saisissante de la miséricorde divine. Une riche polysémie se déploie ainsi : le *salut*, prononcé en premier par le « je » lyrique, préfigure et transpose le simple acte de salutation dans le contexte biblique qu'il mobilise chez l'auditeur par sa solennité ; ce *salut* trouvera son écho dans la réponse de la dame aimée, réponse qui, toujours dans cet univers mystique, va de pair avec la merci demandée et accordée après la prière. Cette réponse favorable à la requête devient ainsi, au sens figuré, la voie vers le *salut* de l'âme humaine. Ce subtil jeu sémio-sémantique qui se réalise à travers la polysémie apparaît de manière littérale dans la partie concluante du *Salus d'Amours* de Philippe de Beaumanoir :

« Si atendrai vostre voloir,
De bien, de joie u de doloir.
Quant vous plaira, j'arai salu.
A tant vous defin mon *salu.*
Ci fine li *Salus d'Amours*
Et de Traïson les clamours. » (vv. 1042 – 1048)

*

Le mélange structurel et sémantique des différentes traditions littéraires dans lesquelles s'inscrit le salut d'amour produit une forme d'expression plus proche de la narration que de la lyrique. Par son caractère à la fois argumentatif, didactique, exposant et raisonnant, le salut revêt un aspect narratif, destiné à être lu ou récité. Sur le plan formel, il se démarque nettement du registre poétique des pièces lyriques chantées : une large majorité des saluts sont composées en octosyllabes à rimes plates, schéma rythmique par excellence des textes à caractère narratif. Les mêmes raisons expliquent le manque général de division des textes en strophes, marqueurs indispensables des œuvres lyriques. Si le salut n'est pas entièrement privé de lyrisme, cet aspect s'articule le plus souvent dans un développement discursif²⁷. En tenant compte de ces éléments, P. Bec définit le salut occitan comme

²⁶ Dans ce choix de terme, nous nous référons à Melli, E. 'I « Salus » e l'epistolografia medievale', in : *Convivium* 4 (1962), pp. 385 – 398., ici p. 397.

²⁷ Cf. Bec, P., 'Pour un essai de définition du Salus d'Amours...' *Op. cit.*, p. 8.

« un poème courtois (« domnejaire ») à la fois lyrique et didactique, qui fonde son effusion sur l'élan affectif et mystique de la salutation initiale (« salutz ») et de la louange de la dame, mais se situe dans le registre narratif et discursif de la poésie des XII^e et XIII^e siècles, qui a choisi en outre pour cadre d'expression (en l'adaptant à ses fins) celui de l'épistolographie médiévale traditionnelle (« letra », « carta », « escrig », etc.) ». ²⁸

I.3 Le salut d'amour et la complainte en langue d'oïl

En s'appuyant sur les analyses de Paul Mayer et de Pierre Bec, la recherche littéraire a traditionnellement considéré le salut en langue d'oïl comme calqué sur le modèle occitan. La primauté chronologique de ce dernier semblait être un argument suffisant pour justifier cette hypothèse²⁹. Certes, le salut méridional, probablement antérieur à la fin du XII^e siècle, devance et influence de manière indiscutable son homologue du Nord, vivant son apogée au temps de Saint Louis ; cependant, la prise en compte de l'extrême richesse du contexte littéraire, de la floraison de la lyrique des trouvères, ainsi que du développement de la production romanesque implique de revenir sur la conception du salut en langue d'oïl comme simple imitation, tardive et décalée, des modèles latins et occitans.

La production littéraire du nord de la France entre les XII^e et XIII^e siècles a connu un essor nettement plus rapide que la tradition en langue d'oc. Ce phénomène est principalement dû aux divergences socio-historiques définissant le contexte de la création artistique : alors que la poésie du Sud est liée essentiellement au milieu aristocratique, pour lequel elle incarne une sorte d'expression littéraire de la noblesse, la bourgeoisie naissante dans le Nord dote la poésie de fonctions différentes, et la création littéraire y adopte ainsi d'autres formes d'expression. L'expansion économique, le poids grandissant de la ville en tant que centre administratif et politique, le renforcement et l'affirmation du poids social des artisans-commerçants et de la bourgeoisie laissent une empreinte considérable sur la vie artistique, entraînant des changements profonds à la fois dans le goût et dans le mécénat littéraire. L'éclat spectaculaire de la création littéraire emprunte dans ce contexte deux voies différentes, qui se développent simultanément et gardent une relation étroite. D'un côté, le domaine du récit fait l'objet de profondes transformations : elles se traduisent au tournant du XIII^e siècle

²⁸ *Ibid.*, p. 8.

²⁹ « (...) Il est donc hors de doute que le *Salus d'Amours* est plus ancien en langue d'oc qu'en langue d'oïl, d'où la conclusion que les trouvères l'ont pris des troubadours ; car ce genre, ne dépendant nullement de l'inspiration populaire, ne peut avec vraisemblance être considéré comme s'étant développé spontanément de part et d'autre. » Cf. Meyer, P., *Op. cit.*, pp. 127 – 128

notamment par la naissance du roman en prose, par le développement du roman en vers, par le rôle accru joué par l'allégorie, etc. De l'autre côté, à l'instar de la poésie amoureuse des troubadours occitans dont l'écho fut particulièrement retentissant dans le fécond contexte littéraire du Nord, une tradition lyrique de richesse remarquable s'y déploie sous la plume des trouvères. Narration et lyrique évoluent ensemble, et les liens qui s'établissent entre elles mènent notamment à l'insertion de pièces lyriques au sein de romans de genre et de longueur variés. Au-delà de ces évolutions simultanées dans des genres désormais existants, les transformations de l'écriture ont une conséquence plus indirecte et, dans une interprétation quantitative du mot, plus prégnante aussi. De fait, la création littéraire se multiplie et se regroupe autour de nouvelles catégories : les traditions « romanes » et le chant courtois se voient partiellement remplacés par d'autres genres, notamment des sottes-chansons, des chansons de toile, des pastourelles, des fatrasies, des oiseuses, des resveries et des estampies, mieux adaptés aux nouvelles exigences du public contemporain. Elles apparaissent, comme le dit Zumthor, « comme une tentative pour sauver, de l'intérieur, la vieille poétique ; pour tirer du pur jeu registral une allusion et un plaisir nouveau.³⁰ »

Dans ce contexte malléable, les circonstances sont particulièrement favorables pour faire pousser les semences du salut d'amour, plantées dans la poésie occitane. Des pièces ou passages lyriques, proches du genre du salut et enchâssés dans des textes narratifs précoces de langue d'oïl, ont fait naître des hypothèses selon lesquelles la naissance du salut en langue d'oïl serait antérieure à celle de son homologue méridional³¹. Quoique la question de l'antériorité chronologique ne soit pas évidente à trancher, la perméabilité des frontières linguistiques séparant les deux territoires semble confirmer que les interactions et échanges littéraires ont imprégné la création poétique à travers tout le pays, du Sud vers le Nord et *vice versa*, mais n'ont pu se déployer véritablement que dans le milieu artistique fécond du Nord de la France. L'aspect quantitatif ne permet pourtant pas de délibérer en matière de chronologie : les attestations textuelles du *salut* sont d'un nombre à peu près identique dans les poésies d'oïl et d'oc ; la trentaine des pièces qui nous viennent du territoire du Nord sont presque toutes des *unica*, généralement anonymes.

³⁰ Zumthor, P., 'Fatrasie et coq-à-l'âne (de Beaumanoir à Clément Marot)', in: *Fin du Moyen Âge et Renaissance. Mélanges de philologie française offerts à Robert Guette*, Anvers, De Nederlandsche Boekhandel, 1961, pp. 5 – 18., ici p. 15.

³¹ S. Lefèvre et H. Uulders remettent en question l'interprétation qu'Elizabeth Poe formule au sujet de l'un des lais de Marie de France : selon elle, le poème intitulé *Milun*, composé vers 1160, est à considérer comme un salut inséré, ce qui prouverait l'autonomie du genre dès le milieu du XII^e siècle en langue d'oïl. Cf. Lefèvre, S. – Uulders, H. (dirs.), *Op. cit.*, pp. 23 – 25.

Sur le plan formel, les saluts français sont essentiellement rédigés en vers narratifs, des couplets d’octosyllabes à rimes plates, forme métrique qui ressemble à celle du salut occitan. Au-delà de ce mètre généralement répandu, Paul Meyer regroupe les diverses formes attestées dans les saluts français sous quatre grands ensembles³² :

1. Couplets en strophe hélinandienne (douze vers à schéma rimique *aababbbabba*)
2. Couplet de quatre alexandrins (forme fréquente des XII^e-XIII^e siècles), cf. le Paris, BnF, ms. fr. 837, fol. 269 r^o, publié par Jubinal³³.
3. Couplet de quatre alexandrins à deux rimes, l’une pour le premier hémistiche de chaque vers, l’autre pour le second. En d’autres termes, il s’agit d’un couplet de huit vers de dix syllabes à rimes enchaînées. Cf. Paris, BnF, ms. fr. 837, fol. 274 v^o³⁴.
4. Laisse monorime, parfois encadrée par des couplets de chansons.

Les deux saluts attribués à Philippe de Beaumanoir se distinguent à plusieurs égards de la trentaine de pièces du corpus français. Tout d’abord, du point de vue de la paternité : le poète picard est le seul auteur de pièces en langue d’oïl dont le nom nous est connu. Ses poèmes se distinguent dans un second temps par leurs caractéristiques formelles : si le *Salus d’Amours* est composé de quelque mille vers contre les deux cents en moyenne des autres pièces contemporains, le *Salus à refrains* se caractérise à son tour par son statut intermédiaire entre lyrique et narration.

³² Cf. Meyer, P., *Op. cit.*, pp. 133 – 134.

³³ Jubinal, A., *Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux, et autres pièces inédites des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles : pour faire suite aux collections Legrand d’Aussy, Barbazan et Méon*, Paris, E. Pannier, 1839 – 42, 2 vols, ici t. 2., p. 235.

³⁴ Publ. par Meyer, *Op. cit.*, pp. 165 – 168.

II. Éléments structurels du *Salus d'Amours*

Comme la majorité des saluts d'amour français, le premier *Salus* de Beaumanoir est lui aussi un *unica*. Avec sa longueur de 1048 vers octosyllabiques à rimes plates, il est le plus long du corpus en langue d'oïl. Si son premier éditeur, H-L. Bordier le disqualifie de manière critique et plutôt inhabituelle³⁵, la contextualisation de l'œuvre et son analyse plus approfondie révèlent de manière évidente les particularités qui le rendent digne d'intérêt. Au niveau du schéma rimique, le *Salus d'Amours* se caractérise par une régularité et une simplicité formelle. Si les rimes plates dominent le texte, l'emploi répétitif de rimes léonines permet de situer le poème dans la lignée des autres œuvres de Philippe de Beaumanoir, et de remarquer une technique de versification plus élaborée par rapport à ses autres œuvres. Alors que le narrateur de *La Manekine* précise dans son prologue qu'il n'arrive pas à composer son roman en rimes léonines³⁶, le *Salus* en propose davantage d'exemples : ce développement de la technique poétique a été perçu par la critique littéraire comme témoin du désir d'affirmation du poète, aspirant à démontrer l'évolution de son talent au fil des années³⁷.

Au-delà du caractère épistolaire du poème et des particularités structurelles qui en découlent, le texte lui-même comporte certaines références explicites qui inscrivent de manière incontestable le poème dans le corpus des saluts. Il s'agit d'une part de l'explicitation de ce rattachement par des choix lexicaux de la première strophe : le mot « *salus* » y est

³⁵ « Pour quelques tours heureux ou d'une aimable vivacité, que de lourdeurs, de platitudes, que de pénibles scènes dans l'allégorie perpétuelle et la personnification de tous les sentiments ; que d'insupportables *conchetti*, à l'imitation de cette triste pièce de vers du même temps :

« Qui le mieux sa chaire encharne, admire comme mort décharne »,

que nous avons cité plus-haut (p. 160) .[Référence à la petite pièce poétique notée sur la page de garde du ms. 1588.] C'est dans le même esprit, celui de jouer avec les mots, que Beaumanoir ose, dès le début (v. 74) dire à sa belle :

« Qu'il n'a de *penser* nul loisir,
Que tout ce qu'il *pense*
Et chaque jour veut *penser*,
Et en pensant veut *appenser*,
C'est comme il la pourra servir. »

In : Bordier, H.-L., *Op. cit.*, p. 270.

³⁶ « Et se je ne sai leonime, / Merveillier ne s'en doit on mie ; / Car mout pteit sai de clergie, / Ne onques mais rime ne fis. » (vv. 30 – 34)

³⁷ Bordier en parle ainsi : « Du moins y a-t-il, à défaut d'agrément, un exercice utile pour nous, comme il fut pour lui, dans le soin qu'il a souvent pris de former sa rime en employant justement le même mot deux fois de suite, mais chaque fois dans un sens différent : vv. 1 – 2, 17 – 18, 21 – 22, 23 – 24, 57 – 58, 67 – 68, 87 – 88, etc. Malheureusement, il lui arrive plus aisément encore d'empolyer le même mot pour deux rimes consécutives, exactement dans le même sens : vv. 35 – 36, 65 – 66, etc. » *Ibid.*, pp. 270 – 271.

Pour H. Suchier, Beaumanoir « recherche les rimes léonines, comme pour prouver que s'il ne les avait pas su manier en commençant *La Manekine*, il l'avait appris depuis ». Cf. Suchier, H., *Op. cit.*, cliij.

Cf. Aussi Castellani, M.-M. (éd.), *La Manekine*, Paris, Champion, 2012, pp. 166 – 167 et les notes correspondantes.

employé à plusieurs reprises (notamment au vers 9, 21, 24 et 26), aussi bien que le mot « lettre » au vers 27. D'autre part, les vers 868 – 895 argumentent de manière abondante la nécessité de l'envoi de la lettre rimée. Ils détaillent la nature de la souffrance amoureuse, à laquelle le seul remède efficace serait l'aveu qu'est le *Salus* :

« Après pour chou que je m'apens
Que riens ne vaurroit ses apens
Ne que ja ne venroit a chief
De son anui ne de son grieg
Se cele ne savoit son estre
Pour qui qmour il l'estuet estre,
Je voel qu'il li envoit en rime
Pour qui amour grietés le lime ;
En li saluant li envoit.
Car s'ele son grief ne savoit,
Doner ne li savroit santé. » (vv. 885 – 895)

Divisé en vingt strophes de longueur variable et réparties selon une logique thématique, le poème suit la répartition traditionnelle de la lettre d'amour telle qu'elle est définie par l'*ars dictaminis*. La longueur des différentes unités est cependant fortement inégale : la brève *salutatio* introduit une narration extrêmement abondante, qui se présente sous la forme d'une histoire enchâssée dans le cadre circonstanciel de la lettre. Cette partie narrative développe sous forme allégorique l'histoire de la souffrance amoureuse du poète : il affronte une suite d'épreuves, imposées par une charte qui est composée à l'instar des dix commandements du *Roman de la Rose*. Quoique disproportionnelle, la structure du poème reste pourtant harmonieuse, et entretient une relation particulière avec son contenu. Les deux strophes du début de la *salutatio* et la *captatio benevolentiae* forment, avec les deux de la *petitio* et de la *conclusio* de la fin, une trame qui enchâsse la *narratio*. Ces deux piliers de la trame, avec deux unités textuelles de chaque côté, dialoguent entre elles aussi bien au niveau de la forme qu'au niveau du contenu : la salutation trouve son écho dans la conclusion, de même que la *captatio benevolentiae* avec la *petitio*. La structure circulaire ainsi créée met en œuvre une symétrie subtile qui témoigne de la finesse poétique de Beaumanoir. Face aux quatre strophes encadrant le poème, la *narratio* en comprend seize : elles sont disposées en sorte que chacune corresponde à un nouvel épisode de l'histoire, dont chacun constitue une étape à franchir en vue de l'obtention de la merci de la dame.

Le cadre ainsi produit sert à introduire et à clore la requête du « *je* » *lyrique*, développée au sein de la *narratio* et fonctionnant comme argumentaire à la rédaction de l'épître. La frontière entre *salutatio* et *narratio* est nettement marquée à la fois de manière textuelle et visuelle dans le manuscrit, sans pour autant provoquer une entrée en matière brusque : le passage d'un élément épistolaire à l'autre se fait de manière harmonieuse et légère³⁸. De même, à l'autre bout du cadre, bien que la limite entre narration et conclusion soit exprimée de manière explicite, le glissement d'une partie à l'autre s'opère avec fluidité ; la *petitio* s'appuie sur les éléments-clés de la narration, dont l'énumération et le récapitulatif servent à soutenir la requête du « *je* » *lyrique*. Cette structure circulaire du poème résulte en une particularité sémantique du texte, qui s'achève sur sa propre composition : le récit entier, qui à première vue ne semble qu'être enchâssé dans la trame du poème, constitue finalement le corps même du salut expédié à la dame. Dans ce récit à la première personne qui incorpore sa propre genèse, le narrateur est identique au « *je* » *lyrique*, et l'aventure de l'individu accède à l'universalité par l'écriture : elle constitue à la fois nécessité et ordre à accomplir, expliquée par le récit dans le cadre des commandements imposés :

« Je voel qu'il li envoit en rime
 Pour qui amour grietés le lime ;
 En li saluant li envoit. » (vv. 891 – 893)

Dans cette structure produisant des enjambements entre les différentes unités, la position qu'occupe la dame est elle aussi particulière : elle est à la fois destinatrice de l'épître et protagoniste invisible du récit. Les vingt unités dont se compose le salut débutent presque toutes par le même distique, mettant en relief l'épithète apostrophique de la dame qui rejaillit tout au long du poème :

« A tant, bele tres douce amee
 .C^M. fois douce clamee »

A l'harmonie rythmique ainsi créée n'échappent que deux strophes, la première et la troisième. Si cette irrégularité est minime et ne bouleverse pas l'uniformité générale des strophes, elle mérite pourtant d'être commentée, et ce à base d'éléments sémantico-structuraux. La première variation révèle des traits caractéristiques de la poésie de

³⁸ « Dame, a tant vous sera descrite / La lettre et la dure bataille / C'Amours me fist sans deffaille. » vv. 118 – 120.

Beumanoir³⁹ : avant l'entrée en matière, l'accent est mis sur l'identification du poète-narrateur

« Phelippes de Biaumanoir dit
Et tiemoigne qui biau voir dit
Qui sont par amours envoiié
Ont maint vrai amant ravoiié
De mal en bien, de duel en joie. » (vv. 1 – 5 du *Salut*),

La deuxième irrégularité apparaît au sein du distique introduisant la troisième strophe ; il s'agit d'une légère variation sémantique qui se déploie autour du premier mot :

« *Saciés*, bele tres douce amee,
.C. mile fois douce clamee » (vv. 121 – 122)

Cette variante fonctionne comme marqueur textuel introduisant l'unité épistolaire la plus significative du poème. De fait, par sa valeur démarquative spatiale ou temporelle⁴⁰, l'adverbe « a tant » intervient au niveau de la cohérence textuelle, en assurant la progression thématique : son emploi est ainsi justifié au début de chacune des strophes, étant donné que chacune des strophes du poème correspond à une nouvelle unité sémantique. Par rapport à celles qui lui succèdent, la troisième strophe occupe une place prépondérante dans la charpente du récit : située en tête de la *narratio*, l'unité épistolaire la plus volumineuse, elle sert à introduire la partie la plus significative du poème. La troisième strophe incarne par conséquent l'entrée en matière, la première unité textuelle traitant du cœur du sujet ; après l'introduction faite par la *salutatio* et la *captatio benevolentiae*, le poète se montre prêt pour déployer le récit que renferme la *narratio*, pour faire apprendre à la dame les épreuves qui lui sont imposées. L'impersonnalité de la locution adverbiale « a tant » s'y voit remplacée par la puissance de la forme impérative « saciés » : elle renforce le vocatif de l'apostrophe et des paroles adressées directement à la dame, qui se voit ainsi directement invitée à assumer sa position de réceptrice active des paroles qui lui seront adressées. La variante lexicale de cet incipit permet ainsi la valorisation de l'unité épistolaire la plus significative du poème.

³⁹ H. Uulders remarque la forte ressemblance entre ce début du texte et celui de *La Manekine*. Effectivement, les deux textes se caractérisent par la même entrée en matière, reflétant à la fois l'explicitation de la paternité de l'œuvre, et la volonté du poète de lui donner la valeur morale de l'*exemplum* à travers son omniscience et son partage d'expériences. « Phelippes de Remi ditier / Veut un roumans, ù delitier / Se porront tui cil qui l'orront / Et bien sacent qu'il i porront / Assés de bien oïr et prendre / Se il à chou voelent entendre » (vv. 1 – 6 de *La Manekine*). Sur le rapport entre texte et images au niveau de ce débuts de textes, cf. infra.

⁴⁰ « A tant », loc. adverbiale en ancien français, employée le plus souvent au sens de *à ce point, là-dessus*. Cf. Godefroy, F., *Lexique de l'ancien français*, Paris-Leipzig, éd. H. Welter, 1901.

III. L'expression allégorique de l'amour

Le récit déployé dans l'unité narrative centrale du poème est développé sous forme d'une allégorie amoureuse qui constitue la partie la plus riche en motifs du texte. On peut y observer une superposition de différentes traditions textuelles, opérant autour des *topoi* phares largement revisités de la littérature contemporaine. Prenant leurs racines aussi bien dans la littérature pieuse que profane, ces éléments structurels s'inscrivent dans le *Salut d'Amour* dans une dynamique de décalage par rapport à leur contexte sémio-sémantique original. Les pages qui suivent se proposent à la fois d'identifier les principaux motifs autour desquels le texte s'organise, et de démêler les fils des différentes traditions qui fonctionnent comme sources du récit.

III.1 La charte signée avec le diable

Le cœur du récit allégorique s'articule autour d'un événement très particulier, donnant lieu aussi bien à l'amplification de l'expression poétique de la souffrance qu'à l'élaboration de l'univers juridique qui imprègne le texte de fond en comble. Après avoir été captivé, le narrateur emprisonné doit faire face à son procès qui se déroule à la cour d'Amour. Son interlocuteur principal, Trahison, lui impose de signer une charte, contenant l'inventaire des dix peines qu'elle souhaite cruellement lui imposer. Le « je » lyrique, livré entièrement à son destin, est contraint de sceller et par conséquent approuver ce document sans pour autant l'avoir lu : il doit se soumettre à la volonté des personnifications négatives, et est voué à la souffrance perpétuelle pour avoir commis le crime impardonnable de tomber amoureux de sa dame. Poussé dans un profond désarroi, le narrateur se voit libéré par Loyauté, représentante des personnifications positives. En intercédant pour lui auprès de la dame Amour, elle établit une liste de commandements, visant à donner à la fois un contre-poids aux peines dictées par Trahison, et à conduire le poète sur le chemin de la merci éternelle.

Remontant à des sources antiques datant du V^e siècle, l'histoire de l'homme faisant pacte avec le diable en vue du bonheur terrestre et sauvé ensuite par un saint ou la Vierge constitue la matière de nombreuses récits en langue latine. Passés dans la tradition populaire vers le XI^e siècle par le biais des cérémonies religieuses, elles y apparaissaient sous la forme d'*exemplums*⁴¹. Nous devons la première recomposition de cette histoire en langue d'oïl à Gautier de Coinci : *Le Miracle de Théophile*, s'étendant sur plus de deux mille vers, constitue le récit français le plus ancien, le plus long et le plus élaboré de la légende latine. Il est inséré

⁴¹ Cf. Garnier, A. (éd.), *Gautier de Coinci, Le Miracle de Théophile ou Comment Théophile vint à la pénitence*, Paris, Honoré Champion, 1998, pp. 8 – 9.

dans l'œuvre-recueil de l'auteur intitulé *Les miracles de Notre Dame*⁴², qui dans son état définitif et tel qu'il peut être retrouvé dans les principaux manuscrits, comprend deux livres plus ou moins symétriques. Ils débutent tous les deux par un prologue suivi de sept chansons, et de respectivement trente-cinq et vingt-trois miracles proprement dits. En se basant sur la numérotation que F. V. Kœnig a attribuée aux différentes œuvres au sein des deux livres, la pièce intitulée *Comment Theophilus vint a penitence*⁴³, cité en général sous le titre de *Miracle de Théophile*, est la dixième au sein du premier volume.

L'œuvre de Coinci constitue plus tard la source principale de Rutebeuf pour la composition de son miracle éponyme. Datée de la fin du XIII^e siècle, elle est considérablement abrégée⁴⁴. Quoique très probablement plus tardive que le *Salus* de Beaumanoir, l'œuvre de Rutebeuf nous semble importante en raison de sa parenté directe et évidente avec l'œuvre de Coinci. Dans la riche tradition manuscrite du miracle de Théophile, nous mentionnons deux œuvres supplémentaires. Si elles sont écrites en langue latine, elles restent tout de même pertinentes du point de vue du corpus : d'une part en raison de leur proximité chronologique avec les autres œuvres citées, et, d'autre part, pour l'inscription géographique de l'un de leurs auteurs. La première œuvre est celle de Vincent de Beauvais (1190 – 1264)⁴⁵, intitulée *Speculum historiale*, au sein de laquelle l'histoire de Théophile se

⁴² Les deux éditions auxquelles nous nous référons sont celle de Kœnig, F. V., *Les miracles de Notre Dame par Gautier de Coinci*, Genève-Lille, Librairie Droz-Giard, 1955, 3 vols, ici t. I., pp. 50 – 176., ainsi que celle de Garnier, A., *Gautier de Coinci, Le Miracle de Théophile (...), Éd. cit.* Parmi les quelque quatre-vingts manuscrits comprenant différentes variantes des *Miracles*, les deux éditeurs se basent sur le Paris, BnF, ms. fr. 22928, fol. 36ra – 265rb. Sur la description et le classement des manuscrits, ainsi que la bibliographie critique de l'œuvre, cf. Kœnig, F. V., *Op. cit.*, xv – I, et Ducrot-Granderye, A. P., *Études sur les miracles Notre Dame de Gautier de Coinci*, Ann. Acad. Scient. Fenn., B-XXV, 1932, et aussi le très riche appareil bibliographique fourni sur https://www.arlima.net/eh/gautier_de_coinci.html#mir (date de consultation de la page : le 16/12/2017), ainsi que https://www.arlima.net/mss/france/paris/bibliotheque_nationale_de_france/francais/22928.html (date de consultation de la page : le 16/12/2017).

⁴³ Dans les autres témoins manuscrits, le titre attribué en rubrique à la pièce présente certaines variations. À titre d'exemple, nous en citerons quelques-unes : *De Theofilo* (ms. Bruxelles, Bibl. roy. 10747) ; *Le repentanche de Theofile* (Paris, Bibl. de l' Arsenal, ms. fr. 3517 – 18), *C'est de Theophilo* (Paris, BnF, ms. fr. 1613) ; *De Theophile, coment il renoia Dieu et Notre Dame* (Paris, BnF, ms. fr. 1533) ; *Ici commencent li miracles Notre Dame, premerement li miracles de Theophile* (Paris, BnF, nouvelles acq. fr. 24541).

⁴⁴ Parmi les nombreux manuscrits dans lesquels les œuvres de Rutebeuf sont conservées, ce n'est que le Paris, BnF, ms. fr. 837 qui contient le *Miracle de Théophile* dans son intégralité. Cet élément nous semble particulièrement important en raison du fait que c'est ce même manuscrit argeois, très homogène dans son contenu, qui conserve les *Resveries* probablement attribuables à Beaumanoir.

⁴⁵ Vincent de Beauvais, devenu moine dominicain vers 1218, participe à la fondation du couvent de Beauvais. Suite à la commande de Saint Louis, il entreprend la rédaction d'une encyclopédie intitulée *Speculum maius*, divisé en trois parties : *Speculum naturale* (Miroir de la nature), *Speculum doctrinale* (Miroir des sciences), et *Speculum historiale* (Miroir de l'Histoire), qui est une chronique universelle du monde, de la Création jusqu'au milieu du XIII^e siècle. L'œuvre de Beauvais connut un succès extraordinaire, dont témoignent plusieurs centaines de manuscrits, et dont la diffusion s'est poursuivie jusqu'à l'édition imprimée à Douai en 1624. Une telle diffusion à travers le temps d'œuvres de ce type montre bien que Vincent de Beauvais fut un acteur essentiel du passage de la diffusion restreinte de textes à leur appropriation par un plus grand public. Cf. Tarayre, M., *La Vierge et le miracle. Le Speculum historiale de Vincent de Beauvais*, Paris, Champion, 1999, ici pp. 9 – 11. Sur la tradition manuscrite, et pour une bibliographie abondante, cf.

situé dans le cycle des miracles de la Vierge⁴⁶. L'autre est un recueil de vie de saints portant le titre de *Legenda aurea*⁴⁷, composé par Jacques de Voragine autour de 1260, qui à maints endroits procède à une reprise littérale de son contemporain Vincent de Beauvais, identifié comme sa source principale.

Le motif central, constituant l'objet de notre analyse intertextuelle rapprochant ces quatre versions du miracle au *Salus* de Beaumanoir, est celui de la charte⁴⁸, signée et ratifiée d'un sceau⁴⁹ par le personnage principal (ou le « je » lyrique) de son propre gré. Une fois le pacte signé, le protagoniste se retrouve dans un état d'impuissance et d'inertie, dont il ne pourra ressortir qu'à l'aide d'une force suprême. Ce noyau commun des récits évoqués permet de dresser des parallélismes entre les différentes œuvres. Chez Coinci, l'élément en question est formulé de la manière suivante :

« Por la chose estre encore plus pesme,
Por afremer plus fermement,
Por plus dampner dampnement,
Bone chartre li a donnee

https://www.arlima.net/uz/vincent_de_beauvais.html#spe (date de consultation de la page : le 19/01/2018.) Pour les citations, nous avons recours à l'édition française citée ci-dessus.

⁴⁶ *De Theophilo Vicedomino et Chirographo quod Dedit Diabolo*, XXI, 69.

⁴⁷ L'édition française utilisée est celle de Boureau, A. et al. (éds.), Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, Paris, Gallimard, 2004.

⁴⁸ Le mot « charte » qui apparaît dans ces textes est un dérivé du latin *carta*, et a été à l'époque un terme flou. « Pour l'homme du Moyen Âge, dire *carta* ou *charta* était à peu près aussi précis que parler aujourd'hui d'un papier. » Cf. Bautier, R.H., 'Caractères spécifiques des chartes médiévales', in : *Chartes, sceaux et chancelleries. Étude de diplomatique et de sigillographie médiévales*, Paris, Ecole des chartes, 1990, 2 vols, ici t. I, pp. 81 – 96. Au sens générique, la charte désigne confusément un acte écrit, émanant d'une autorité et constituant un titre pour celui qui le détient. S'agissant d'actes privés, elle est alors opposée à la notice. A la chancellerie royale française à partir du XIII^e, la charte est une « lettre patente » à portée perpétuelle. Cette désignation recouvre plusieurs types caractérisés par leur mode de scellement (cire verte sur lacs de soie pour les actes à valeur perpétuelle ; cire jaune sur double queue de parchemin ; cire jaune sur simple queue pour les manements royaux). Cf. Zink, M. et al. (éds.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

⁴⁹ Le Moyen Âge a hérité de l'usage antique de l'anneau sigillaire pour clore les correspondances. La validation des actes juridiques par le sceau reste cependant un privilège quasiment exclusif de la diplomatie royale jusqu'à la fin du X^e siècle. En France, en Belgique et en Angleterre, vers le milieu du XI^e, les évêques et les princes commencent à sceller leurs chartes, manifestant leur autorité et leur volonté d'encadrer l'essor de la preuve écrite. Puis, au XII^e et XIII^e siècles, l'usage est largement adopté par le milieu seigneurial et chevaleresque, mais aussi par les villes. Plus tard, il se répand chez les bourgeois, les artisans et l'élite paysanne. Cette diffusion du sceau connaît d'importantes disparités locales : très forte dans le Nord et le Nord-Ouest de la France, elle reste confinée dans le Midi à l'aristocratie laïque et ecclésiastique. Les progrès du notariat et la multiplication des sceaux de juridiction authentifiant les contrats font regresser le nombre des sigillants aux deux derniers siècles du Moyen Âge.

Situé initialement au bas de l'acte, le sceau est appendu par des liens (matière en cuir, cordon et lacs de soie ou de chanvre, « queue » de parchemin) à partir du XII^e. Un second sceau de même taille (sceau biface) ou un contre-sceau plus petit vient occuper le revers de l'empreinte. La bulle d'or peut être adoptée par les souverains pour des actes solennels. Marqueur d'identité, le sceau comporte, en règle générale, une image et une légende nominative. C'est le sceau héraldique qui reste le plus répandu dans la société. In : Pastoureau, M., *Les sceaux, Typologie des sources du Moyen Âge occidental* fasc. 36, Turnhout, Brepols, 1981, pp. 25 – 31.

De son anel bien saelee. » (vv. 414 – 418)

Si l'histoire est considérablement abrégée par Rutebeuf, le motif du pacte y trouve pourtant bien sa place:

« Et pui que ainsinques avient,
Saches de voir qu'il te convient
De toi aie lettres pendanz
Bien dites et bien entendanz (...) » (vv. 248 – 251)
« Vez le ci : je les ai escrites. » (v. 255)

Chez Vincent de Beauvais, l'épisode en question est relaté ainsi :

« Je renie le Christ et sa mère. Et il écrivit de sa propre main sur un parchemin et signa en apposant son propre anneau sur la cire qui le scellait.⁵⁰ »

Quant à Jacques de Voragine, il fait apparaître l'épisode de la charte d'une manière presque entièrement identique à celle des autres intertextes :

« Théophile écrivit, de son propre sang, l'acte de sa renonciation et de son abnégation, le scella ensuite de son sceau, le donna tout scellé au démon, et se lia ainsi à son service.⁵¹ »

Enfin, Philippe reprend le motif de la manière suivante :

« Vois si mon dit escrit,
Phelippe. Tout quanqu'il descrist
Tendrés, ainsi vous rent ma mise.
Quant vostre bulle i sera mise,
Entendant vous ferai la lettre
Que je pour mon dit i vols mettre.
La bulle, c'ert vostre obligance
Que d'Amors tenrés la voellance.
Volés vous çou que je vous rui ? »
Je dis : « Oïl, car el ne puis. » (vv. 503 – 512)

Cette comparaison permet de mettre en valeur chez Beaumanoir la présence d'un épisode relèvant de l'ordre du droit, qui se traduit par l'emploi d'un vocabulaire juridique.

⁵⁰ *Éd. cit.*, p. 159.

⁵¹ *Éd. cit.*, p. 181.

L'association au sein d'une seule et même œuvre de deux registres aussi éloignés est due notamment à la formation multiple de l'auteur: bailli de profession et donc familier du langage juridique, il parvient à insérer avec sûreté de soi et aisance des épisodes plus ou moins techniques dans une lettre d'amour essentiellement poétique. De plus, les nombreuses allusions juridiques et les épisodes imprégnés du droit coutumier, qui apparaissent au fur et à mesure partout dans les œuvres du poète picard, témoignent d'une alliance réussie entre fiction et réalité dans ses pièces. Si Beaumanoir arrive à combiner ces deux registres de manière efficace, il ne s'agit pourtant pas d'une invention personnelle : le cadre alégorique de la cour d'Amour fournit un univers particulièrement apte à la représentation d'affrontements d'ordre juridique, qui a été largement exploité par les auteurs médiévaux. Comme H.-L. Bordier le remarque, d'autres œuvres contemporaines, dont le *Roman de Renart*, se composent de scènes similaires⁵².

Tous ces textes enrichissent sans exception le motif de la signature de la charte par une particularité essentielle du point de vue du message qu'ils véhiculent. De fait, le contenu de la charte n'est révélé au lecteur-auditeur qu'une fois son approbation faite, voire carrément à la fin du poème. Qui plus est, il arrive que le « je » lyrique ne connaisse pas lui non plus l'objet du pacte, ce qui contraste vivement avec la précision minutieuse qui caractérise le registre juridique : l'injustice que constitue l'approbation d'un document dont on ignore le contenu est redoublée par le cadre juridique formellement très stable et établi, dans lequel les termes et expressions rattachés au motif de la charte sont authentiquement choisis⁵³. S'il s'agit d'une technique poétique volontaire visant la création d'un suspense jusqu'à la fin de la narration, la manière dont cette tournure textuelle est construite va bien au-delà de la volonté de retarder le dénouement l'intrigue : le consentement à observer un document dont il ignore le contenu traduit la soumission par excellence du « je » lyrique, et sa dépendance inconditionnelle aux forces auxquelles il se livre. Cette idée apparaît de manière particulièrement saisissante dans

⁵² « Non pas que ce point de vue lui soit particulier. Le plus populaire des romans du Moyen Âge, *Renart*, est composé en partie de scènes de droit. Voir dans le Romvart de Keller, p. 188., la série : « Complainte de l'amant daite par Pitié, son advocat. » - « Les défenses de Malebouche et d Danger, proposées par Chagrin, leur advocat. », etc. La multiplicité des cours féodales et des jugements par jurés avaient rendu le Moyen Âge beaucoup plus familier que nous ne le sommes avec les pratiques judiciaires. » Bordier, H.-L., *Éd. cit.*, p. 271, note n°3. Nous abordons cette question dans le cadre de l'analyse du motif de la cour d'Amour, voir infra.

⁵³ La complexité terminologique qui imprègne ces œuvres, notamment eu égard au motif de la charte scellée, ouvre également de nouvelles perspectives de recherche. Il serait intéressant de s'interroger entre autres sur la valeur sémantique et étymologique des différents termes et expressions qui désignent la « charte » dans ces œuvres. De même, on pourrait étudier la pratique juridique de l'époque, pour analyser la conformité des descriptions allégoriques du pacte approuvé aux modalités officielles de l'époque. Plusieurs références, provenant du droit coutumier, sont fournis à ce sujet justement par les *Coutumes de Beauvaisis* de Philippe de Beaumanoir (fils). Un volet supplémentaire de ce travail pourrait être constitué par l'étude de l'analyse que Thomas d'Aquin et Albertus Magnus proposent au motif de la charte signée avec le diable.

le *Salus*, où le « je » lyrique verbalise son impuissance à l'égard de Trahison de manière expressive :

« Volés vous çou que je vous ruis ? »

« Je dis : « Oïl, car el ne puis. » (vv. 511 – 512)

III.1.1 De la parole donnée à la charte scellée – l'évolution de l'image du serment

L'extrême richesse de la tradition manuscrite de l'histoire miraculeuse de Théophile témoigne de sa popularité et de son inscription dans le patrimoine littéraire et culturel dès l'Antiquité. Les différentes variantes auxquelles nous nous référons en constituent des témoignages phares : elles resurgissent d'un vaste arrière-plan savant qui imprégna la culture populaire, et dont les éléments principaux ont été assumés et repris par la création littéraire médiévale. La figure du personnage démuné, ayant recours aux forces supranaturelles en vue de l'obtention de richesses terrestres, ou du rétablissement de son statut social est un motif récurrent depuis les premiers textes moralisants. Motif à inspiration biblique, l'aide procurée par le diable sous condition que l'homme renie sa foi fait pendant à la grâce accordée par Dieu au croyant fidèle. Le vrai sujet et le noyau commun de ces ouvrages est le conflit dont Dieu et l'esprit du mal sont les protagonistes, et dont l'homme est à la fois le terrain, l'enjeu et l'acteur, subordonné, certes, mais essentiellement irremplaçable⁵⁴. Ce schéma définit le fil conducteur des récits, pieux ou profanes : il s'agit de transmettre de manière accessible à un large public le message chrétien de la miséricorde, qui accorde le pardon divin même au pécheur le plus indigne si celui-ci est prêt à se repentir. Suite à la réforme clunisienne du XII^e siècle, l'histoire de Théophile, destinée initialement à l'instruction dogmatique et à l'éducation morale du clergé, trouve progressivement sa place dans les milieux laïcs aristocratiques. À partir du XIII^e siècle et surtout dans le contexte des croisades s'ajoute à l'interprétation du miracle de Théophile (désormais écrit en langue vernaculaire) un nouvel aspect : l'idéal chevaleresque. L'enseignement moral du texte se déplace vers l'idéal de la lutte en l'honneur du Christ, que ce soit au sens propre ou figuré du terme⁵⁵.

Une fois passés de l'écriture savante dans la littérature vernaculaire – notamment en vertu des avancées de la liturgie en langue maternelle –, ces récits se font une place de manière authentique dans la littérature profane. Leur capacité à séduire les lecteurs naïfs constitue le gage de leur succès : par la simplicité de formulation de leur moralité, ils

⁵⁴ Cf. Le Goff, J., 'Introduction à la Légende dorée', *Op. cit.*

⁵⁵ Neumann, A., 'Teufelsbund und Teufelspakt (Mittelalter)', In: Gersmann, G. et al. (éds.), *Lexikon zur Geschichte der Hexenverfolgung*, consulté sur www.historicum.net, <https://www.historicum.net/purl/44zui/> (date de consultation de la page : le 21/12/2017).

répondent au goût persistant de leur public pour les oppositions bien tranchées. De fait, l'humanité se voit divisée dans ces récits en zone de ténèbres et en zone lumineuse, séparées par une ligne de démarcation constante et rigide. De même, le contraste entre le bien et le mal, deux camps exclusifs entre lesquels l'homme doit choisir, est aussi nettement marqué. On assiste par conséquent à une absence totale de nuances et de distinctions de la motivation des actes des personnages. Dans un mélange très particulier entre la notion aristotélicienne de la *catharsis* et la conception religieuse de la grâce divine, on y trouve également une volonté de satisfaire l'exigence de justice du public : selon la loi fondamentale de la littérature populaire, des oppositions aussi marquées exigent une justice immédiate. Les bons sont soumis à des épreuves cruelles pour mériter la victoire finale, qu'ils n'obtiennent qu'en passant par le chemin du repentir. Une trajectoire similaire, transposée dans l'univers amoureux et fonctionnant conformément aux règles du monde féodal, est parcourue par le poète dans la littérature allégorique : soumis au jugement à la cour de dieu Amour, son destin est placé entre les mains de la dame aimée, qui sera en mesure de lui accorder le salut même dans le sens transcendant du terme. L'inscription du registre juridique se réalise dans ce contexte mi-religieux, mi-laïque.

La charte, dont la signature advient à un moment décisif de l'histoire, est rédigée dans les quatre récits évoqués sur la demande de personnages négatifs : le diable dans les trois textes de la tradition théophilienne, et la figure allégorique de Trahison chez Beaumanoir. On retrouve même, dans plusieurs variantes du miracle, un argument explicite quant à la nécessité de la rédaction et de l'approbation du document : c'est par crainte d'un éventuel désistement de la part du sujet qu'il est exigé. Dans la perspective de cette argumentation focalisée sur la trahison, il est intéressant de consacrer une attention particulière au nom du personnage principal de l'épisode dans le *Salus d'Amour* : parmi les six figures allégoriques à connotation négative et œuvrant à contre-courant du « je » lyrique, c'est justement Trahison qui s'auto-proclame porte-parole, et s'engage de manière acharnée dans la punition du poète, dont il obtiendra par ruse l'accord de le représenter – de manière très désavantageuse – devant le tribunal de la cour d'Amour :

« – Or m'entendés ! fait Traïson,
Metés sur moi ceste raison.
Si le savrai desnicorder
Que je le ferai acorder
A quanques je vaurrai traitier (...)

A ce conseil se sont tenu.
Sur Traïson ont mis l'affaire
Qui mout ot le cuer de mal aire. » (vv. 397 – 408)

Les citations textuelles permettent de cerner une différence fondamentale dans la conception de la trahison comme élément et figure-clé de l'épisode de la charte. Alors que les récits de Théophile parlent de la crainte du diable d'être trahi, et justifient par cette peur la nécessité de la signature du pacte, le personnage négatif se transforme chez Beaumanoir, pour devenir lui-même l'incarnation de la perfidie. Ces deux approches différentes prennent leurs racines dans un arrière-plan très archaïque, et s'expliquent par une tradition biblique qui a incontestablement influencé la pratique écrite des récits basés sur ces motifs. Sur le long chemin de la consolidation de la foi chrétienne au III^e et IV^e siècle s'installe, dans la conception religieuse de la vie, la doctrine de la revendication de l'âme pécheresse par le diable. Créature en concurrence permanente avec Dieu pour obtenir l'âme de l'homme, le diable n'existe pourtant que par le consentement du Seigneur. L'importance du libre-arbitre de l'homme dans ses choix entre le bien et le mal provient justement de là : les deux sont accessibles de la même manière, et le diable dispose d'une relative liberté à soumettre l'homme à ses tentations⁵⁶. Cet équilibre se voit largement déplacé en faveur de Dieu par la mort et la résurrection du Christ rédempteur : l'homme est sauvé de ses péchés, et le diable perd ainsi sa prétention « légitime » à l'âme humaine. Le mal se voit ainsi définitivement surmonté « par ruse », ce qui est désigné par les Docteurs de l'Eglise chrétienne comme la « trahison » du diable. Le concept théologique de la « trahison » du diable, perçu parfois comme étant paradoxal, s'infiltré dans la littérature spirituelle et populaire à partir du haut Moyen Âge : il trouve son écho dans une succession de motifs, qui démontrent que l'homme pécheur ravive le droit du diable sur son âme en ayant recours à lui, et en lui remettant un contrat qui lui confie son âme. La dissolution d'un tel accord et la rémission d'un tel péché mortel n'est possible que par l'intermédiaire d'aides puissantes, incarnées dans un premier temps par différents martyrs et saints, et remplacés par la suite par la Vierge.

C'est ainsi la crainte de cette sorte de « trahison » qui se traduit de manière expressive dans les différentes versions du miracle de Théophile. Le *Salus* fait opérer un décalage sémio-sémantique par rapport à cet arrière-plan intertextuel, car les rôles y sont inversés : la figure allégorique chez Beaumanoir s'appelle Traïson non pas parce qu'elle craint d'être trahie, mais parce que c'est à elle qu'appartient le répertoire de la perfidie. En d'autres termes, elle

⁵⁶ Roskoff, G., *Geschichte des Teufels*, Aalen, 1967, 2 vols, ici vol. I, pp. 225 – 229. Cf. aussi Schwager, R., *Der wunderbare Tausch. Zur Geschichte und Deutung der Erlösungslehre*, München, 1986, ici p. 34.

est la source, et non pas la cible de la fourberie : c'est dans un premier temps le poète qu'elle vise à tromper par sa ruse, mais, grâce à la place qu'elle occupe au sein de la cour, c'est en fin de compte la dame Amour, sa suzeraine absolue, qu'elle cherche à induire en erreur. Etant à l'origine de la tricherie, et non pas la subissant de manière passive, Trahison s'auto-proclame aussi porte-parole des autres figures allégoriques du mal. Élevée à un rôle central, elle apparaît comme le plus grave des défauts humains et le plus capital des péchés : elle englobe tous les autres vices allégorisés qu'elle réunit en sa personne. Une autre variante de ce motif, témoignant de sa richesse et de sa complexité historique, apparaît chez Guillaume de Lorris : dans le *Roman de la Rose*, c'est le Dieu Amour qui revendique un gage au narrateur par crainte d'être trahi. Par ailleurs, s'étant assuré de la loyauté et de l'entière soumission du sujet-narrateur, Dieu Amour y finit par renoncer à la preuve écrite de la loyauté.

« Amis, fet il, j'ai mainz homages
et d'uns et d'autres receüz
dont j'ai puis esté deceüz.
Li felon plain de fauseté
m'ont par mainte foiz bareté,
d'aus ai oïe mainte noise ;
mes il savront come il m'en poise. » (vv. 1958 – 1964)

III.2 Le jugement à la cour d'Amour

Une représentation très particulière de la conception médiévale de l'amour est celle de la cour d'Amour, où le poète/narrateur se retrouve convoqué souvent malgré lui ; en attendant de s'y faire juger par l'autorité suprême, il doit s'y soumettre aux règles régissant ce lieu allégorique par excellence. Institution principalement littéraire, la cour d'Amour constitue avant tout un tribunal d'amour symbolique, où Dieu/Déesse/Dame Amour juge, ou fait juger par délégation. Cette conception est étroitement liée aux débats de courtoisie, organisés lors des réunions aristocratiques, dont les principaux participants étaient les troubadours et les trouvères⁵⁷. En même temps, le terme « cour » désigne aussi l'entourage et le demeure du souverain – la figure allégorique d'Amour : dans cette perspective élargie, l'accent est essentiellement porté sur la suite, la demeure et globalement l'univers étendu de ce lieu symbolique. Les deux champs sémantiques du terme « cour » sont rarement dissociés dans la production littéraire du Moyen Âge : à travers les procès en matière galante et les jugements ayant lieu dans des espaces symboliques, tels jardins, châteaux ou palais d'Amour, la polysémie permet de faire opérer simultanément des connotations sur plusieurs niveaux sémantiques.

Calquée sur la structure de la société féodale, la cour d'Amour s'organise autour d'un système strictement établi, au sein duquel les différents personnages sont liés par des rapports hiérarchiques. Les diverses représentations de cette cour seigneuriale dans la tradition courtoise constituent un lieu de rencontre de deux univers bien distincts. Si la fiction littéraire assure un cadre propice au développement de l'allégorie amoureuse, les auteurs font souvent preuve d'un souci de véracité : l'emploi abondant d'un vocabulaire emprunté à la pratique juridique de l'époque est une technique poétique largement répandue de ces récits. Le motif de la cour d'Amour est de fait le résultat de la superpositions et de la transformation de plusieurs traditions. Trouvant leurs origines dans les tensos et les jeux-partis qui se construisent autour de discussions et de jugements, les délibérations en matière de casuistique courtoise se voient codifiées de manière systématique par André le Chapelain, notamment dans son *De amoris variis iudiciis*, faisant partie du célèbre traité d'amour qui a été traduit en vers français vers 1290⁵⁸. Si l'œuvre de Chapelain, ainsi que les récits allégoriques construits autour de cette thématique demeurent essentiellement fictionnels, la naissance de ces jeux

⁵⁷ Bray, R., *La préciosité et les précieux. De Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux*, Paris, Librairie Nizet, 1968, ici 'Au temps des cours d'Amour', pp. 19 – 33.

⁵⁸ Sur l'évolution de la conception de la cour d'Amour et sa postérité après le Moyen Âge, cf. Rémy, P., 'Les « cours d'amour » : légende et réalité', in : *Revue de l'Université de Bruxelles* 7 (1954), pp. 179 – 197. Cf. également Paris, G., 'Les Cours d'Amour au Moyen Âge', in : *Journal des Savants*, 1888, pp. 664 – 675. et 727 – 736., ainsi que Laffitte-Houssat, J., *Troubadours et Cours d'Amour*, Paris, 1950.

d'amour n'est pourtant pas entièrement dissociée de la réalité socio-culturelle dans laquelle ils s'inscrivent. Ainsi est-il important d'évoquer la pratique existante de joutes à thématique galante, à l'issue desquelles des jugements ont été prononcés, ou des gagnants proclamés. Ces jeux, attestés initialement dans des œuvres littéraires en langue d'oc, mais répandus également dans le Nord du pays, naissent dans une atmosphère particulière. On y assiste, outre l'évocation des grands *topoi* littéraires, à des amusements collectifs : ils abordent des sujets liés à la matière courtoise, mais celle-ci voit souvent revisités ses codes d'expression traditionnels. Ces réunions ludiques, populaires entre les XII^e et XIV^e siècles, fonctionnaient probablement comme des « jeux de société » ; elles consistaient sans doute dans des rencontres poétiques et artistiques telles qu'elles fonctionnaient notamment sous le protectorat d'Aliénor d'Aquitaine, de Marie de Champagne ou de Raimbaut d'Orange.

Quoique l'existence de véritables cours d'amour, délibérant au sens juridique du mot ne soit nulle part attestée⁵⁹, une perception romantique de l'existence de tels tribunaux au long du Moyen Âge s'est longuement maintenue. Conscients de la richesse sémantique du terme « cour », les tenants de cette idée ont eu recours à la distinction entre 'sociétés poétiques' et 'tribunaux d'amour' : les premières se seraient occupées exclusivement de poésie, alors que les seconds se seraient consacrés uniquement aux affaires amoureuses. Parmi les textes les plus emblématiques de cette tradition, citons les *Choix des poésies originales des troubadours* de F.-J. M. Raynouard : précisant la naissance et la durée des cours d'amour entre les XII^e et le XIV^e siècle, l'auteur déclare que

« ces tribunaux plus sévères que redoutables où la beauté elle-même, exerçant un pouvoir reconnu par la courtoisie et par l'opinion, prononçait sur l'infidélité ou l'inconstance des amants, sur les rigueurs ou les caprices de leurs dames et par une influence aussi douce qu'irrésistible, épurait et ennoblissait, au profit de la civilisation, des mœurs et de l'enthousiasme chevaleresque (...). Cette institution n'a pas été l'ouvrage du législateur, mais l'effet de la civilisation, des mœurs, des usages et des préjugés de la chevalerie.⁶⁰ »

Dans son ouvrage intitulé *Die Minnehofe des Mittelalters und ihre Entscheidungen oder Ausprüche*⁶¹, Ernst Spangenberg déclare, à son tour, que

⁵⁹ *Ibid.*, p. 185.

⁶⁰ Raynouard, F.-J. M., *Choix des poésies originales des troubadours*, Paris, F. Didot, 1816, lxxix-lxxx. Cité par Diez, F., *Essai sur les cours d'amour*, traduit par F. de Roisin, Paris, 1842, ici pp. 26 – 27.

⁶¹ Spangenberg, E. P. J., *Die Minnehofe des Mittelalters und ihre Entscheidungen oder Aussprüche. Ein Beitrag zur Geschichte des Ritterwesens und der romantischen Rechtswissenschaft*, Leipzig, 1821. Cette œuvre [Les cours d'amour du Moyen Âge, leurs décisions et les arrêts], qualifié par F. Diez de compilation des travaux parus

« la juridiction des cours d'amour comprenait l'arbitrage des luttes poétiques et des brouilleries d'amants. Leur organisation était identique à celle des cours judiciaires ; les débats avaient lieu de vive voix, et les arrêts faisaient application motivée du code de l'amour. Elles auraient même possédé un droit pénal de convention.⁶² »

Enfin, F. Diez se réfère à F. A. Ebert⁶³ pour avancer l'idée selon laquelle les cours d'amour auraient été des institutions nobles et recommandables, et dont l'établissement aurait eu lieu pendant la première croisade. Sous sa plume s'ajoute à la réflexion un élément tout à fait novateur : c'est ici que se voit soulevée pour la première fois la question du rôle attribué aux femmes, non seulement dans le fonctionnement, mais, bien au-delà, dans la fondation et l'institutionnalisation des cours d'amour :

« En l'absence de leurs maris, exposées sans égide aux atteintes de la calomnie, les femmes auraient voulu, dans l'intérêt de leur honneur, formuler certaines règles de vie sociale. Aussi, dans le principe, les cours ne furent que de simples tribunaux de mœurs, réprimant les contraventions en amour, aplanissant les difficultés entre amants, et, par forme de délassement, donnant des solutions à des questions proposées. Elles se seraient maintenues dans cet état jusqu'à la fin du XII^e siècle. Alors, sans être modifiées dans leur organisation primitive, elles ne constituent guère qu'un passe-temps de société, et bien qu'originellement étrangères aux exercices poétiques, elles les admettent peu à peu, comme une agréable diversion. (...) Leurs arrêts, rendus sérieusement, s'exécutaient d'autorité, fait d'autant plus plausible que des dames influentes occupaient la présidence.⁶⁴ »

Après le XIII^e siècle, les cours d'amour auraient continué à exister pendant plusieurs siècles, mais selon un mode de fonctionnement modifié, dans lequel la place principale aurait été accordée aux hommes. Cependant, F. A. Ebert trouve que les cours d'amour composées d'hommes succédant à leurs homologues féminines, bien qu'elles aient renchéri sur les formes, n'étaient qu'une simple parodie des pratiques de leurs prédécesseurs.

Malgré l'argumentation convaincante des théoriciens cités et la richesse de leurs analyses, la critique littéraire s'accorde aujourd'hui de manière unanime sur l'absence de preuve écrite et incontestable de l'existence de ce genre d'institution au Moyen Âge. En

précédemment, a l'avantage de réorganiser et de synthétiser de manière claire les idées jusque-là publiées au sujet des cours d'amour. Cité par Diez, F., *Ibid.*, p. 28.

⁶² *Ibid.*

⁶³ La référence que fournit F. Diez à F. A. Ebert (pp. 29 – 30) est malheureusement fortement lacunaire, et ne nous a pas permis d'identifier la source précise de cette citation.

⁶⁴ *Ibid.*

recensant toute sorte de pièces poétiques de troubadours et trouvères, provenant du XII^e au XIV^e siècles notamment du puy d'Arras et associées aux genres du tenso, du jeu-parti et du roman, F. Diez rappelle⁶⁵ avec insistance la faiblesse des hypothèses qui préconisent un pouvoir judiciaire, dévolu dans son état initial aux femmes, et postérieurement aux hommes. Il prouve que l'existence d'une pareille institution ne pourrait pas être démontrée de manière convaincante. Ainsi, le « faux semblant » qu'était la cour d'amour dans la réalité, consisterait d'une part dans la coutume de soumettre les querelles d'amants à l'arbitrage de quelques personnes, et, d'autre part, à s'exercer aux subtilités de l'esprit dans les cercles de la société. Ce même avis est partagé par Marc-René Jung⁶⁶, qui confirme à son tour la certitude qu'aucun véritable arrêt, provenant d'un tribunal d'amour, ne nous est parvenu par la plume des troubadours ou trouvères.

Véritable institution juridique ou pure création de l'imaginaire poétique, le motif du procès et du jugement à la cour d'Amour est un topos revisité sans cesse dans la littérature médiévale. Il se raffine et se différencie à travers le temps et l'espace : ainsi s'ajoutent à la casuistique amoureuse et au motif du jugement proprement dit des descriptions allégoriques abondantes sur la cour, les personnages qui l'habitent et les institutions qui en font partie⁶⁷. Dans ce cadre littéraire, imprégné fortement du langage du droit, il est plus que naturel que les œuvres soient imprégnées du registre juridique. Pour P. Rémy, le cadre du droit n'est que l'aboutissement d'une tradition, antique à l'origine : ses germes se trouvent en premier lieu dans le concept de la « curia amoris », motif central du poème latin *Phyllis et Flora* du XII^e siècle⁶⁸. Au-delà de l'intérêt général que ce poème présente en raison de sa proximité intertextuelle avec les œuvres de notre corpus, le texte latin contient également un élément intéressant de nature étymologique. De fait, au fil du poème, le terme « curia » dégage la même polysémie qui caractérise la « cour » dans les poèmes de langue d'oc et oïl⁶⁹ ; cet élément permet ainsi de retracer le jeu sémantique à travers lequel la signification de « tribunal » s'est associée à celle de « cour seigneuriale ». Il devient clair que cette combinaison était d'abord connue dans la littérature latine, pour ensuite jouir d'une grande

⁶⁵ Diez, F., *Op. cit.*, pp. 108 – 109.

⁶⁶ Jung, M.-R., *Études sur le poème allégorique en France au moyen âge*, éd. Francke, Berne, 1971, p. 192.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Rémy, P., *Op. cit.*, p. 196.

⁶⁹ En latin classique, le terme « curia » désigne à la fois une cour ; un édifice consacré au service religieux ; un lieu de réunion ou salle de séances d'une assemblée de hautes dignitaires ou du sénat, ainsi que l'assemblée proprement dite. Quoique le sénat romain n'eût pas de pouvoir judiciaire, il fut l'instance législative et religieuse la plus importante. La transposition du sens de la « curia » sur la cour d'Amour, dépositaire suprême du pouvoir en matière d'amour est ainsi tout à fait compréhensible et pertinente. Cf. Theil, M. (éd.), *Dictionnaire latin-français*, Paris, Firmin Didot, 1853.

popularité dans de nombreuses œuvres en langue vernaculaire. Les poètes du Nord de la France, dont Beaumanoir, ont exploité les possibilités sémantiques proposées par la polysémie, permettant de rattacher « cour » à la fois au contexte juridique, et de la considérer comme phénomène sociétal, comme en témoigne explicitement son *Salut* :

« Comment je ne fui pas si fors
Vers Traïson qui i sourvint
Qui de pais faire court me tint. » (vv. 100 – 102)

La fonction de l'utilisation du jargon juridique s'étend dans ces textes bien au-delà de la pure polysémie. Mode d'expression dominant des épisodes allégoriques, il devient un moyen par lequel les codes de lectures peuvent s'amplifier et se déployer : le registre juridique entre en écart avec le vocabulaire courtois de la fiction poétique. La double lecture s'impose ainsi à travers le décalage entre les deux registres lexicaux : des termes pertinents pour un secteur de l'activité humaine sont transposés dans un autre domaine⁷⁰.

III.2.1 Variations sur un thème : *De Venus la deesse d'Amor*⁷¹

Comme remarqué ci-dessus, l'ancienneté et la popularité du motif de la cour d'amour lui ont garanti une redécouverte perpétuelle, et en ont créé un topos dans la matière collective des troubadours et des trouvères. Il serait difficile de désigner avec certitude les sources concrètes dont Philippe de Beaumanoir a puisé pour la composition de son *Salut*. Cependant, il nous paraît important d'attirer l'attention sur une œuvre qui présente des analogies extrêmement intéressantes avec le poème de Philippe, et qui, par son inscription géographique dans le Nord de la France et sa datation tout à fait contemporaine, pourrait apporter de nouveaux éléments à la reconstruction du réseau poétique auquel Beaumanoir appartenait. Il s'agit d'un poème de 1260 vers, intitulé *De Venus la deesse d'Amor*, datant du milieu du XIII^e siècle et conservé dans un manuscrit artésien.

Connue pour être une véritable compilation de matériaux poétiques préexistants⁷², cette œuvre datant de 1267 – 68 a été rédigée aux alentours de Saint-Ouen, et constitue une véritable mine d'or aussi bien du point de vue des personnages allégoriques qui y apparaissent

⁷⁰ Cf. Strubel, A., *La Rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Slatkine, Genève, 1989, p. 20.

⁷¹ Paris, Bibl. de l'Ars. 3516, pour sa description cf. https://www.arlima.net/mss/france/paris/bibliotheque_nationale_de_france/arsenal/03516.html (date de consultation de la page : le 01/02/2018. Pour l'édition, cf. Foerster, W. (éd.), *De Venus la deesse d'Amor, altfranzösisches Minnegedicht aus dem XIII Jahrhundert*, Bonn, 1880., d'où nous tirons les citations.

⁷² Cf. Långfors, A., 'Dou vrai chiment d'Amours. Une nouvelle source de *Venus la deesse d'Amours*', in : *Romania* 45 (1918 – 19), pp. 205 – 219.

que pour l'emploi du motif de la charte. Le « je » lyrique, désespérément amoureux de sa dame qui ne souhaite pas lui accorder son cœur, s'adresse par d'humbles prières à la Vierge, à qui il demande l'apaisement de ses peines. A l'issue de ses plaintes finalement écoutées, Marie envoie à la rencontre du narrateur, au plus grand étonnement de ce dernier, la déesse d'Amour :

« Dame, qui estes vos ? por deu le fil Marie !
S'i le vos plaist a dire, ne le me celes mie. (...) »
« Io ai a non Venus, la deesse d'amor,
Le sui qui les amans fait avoir joie et plor,
Dee mon dart sont nature, qui aiment par amor,
Li fin gentil cuer urai en sentent la dolor. » (strophes 136 – 138.)

Une fois qu'elle s'est assurée de la loyauté et des vertus du poète, la déesse lui propose de l'emmener dans la cour du dieu d'Amour, où il pourra trouver remède à ses souffrances :

« Certes » dist la deesse « mout es amans loiaus !
A cort le deu d'amour irai mostrer tes maux
en oyant ses barons, ses princes naturaus,
calengerai t'amie, car t'es amans loiaus. » (strophe 200.)

« Mais ce ne ferai mie, a cort le deu d'amor
Te menrai avec moi por uir la grant onor
Que ont li vrai amant qui maintient vraie amor,
Et qui sofert en ont paine, travail, dolor. » (strophe 203.)

On accorde ainsi au poète la possibilité de plaider sa cause à la cour d'Amour, qui, conformément aux autres textes, joue le rôle d'assemblée délibérante et d'instance juridique. Cependant, elle œuvre sans hésitation en faveur du poète. Parmi les personnages allégoriques présents, on n'en trouve aucun qui soit malveillant. La perception même de l'amour y est différente : au lieu d'entraîner une punition et une pénitence, le désir et le mal d'amour suscitent la pitié et la bienveillance de toute la cour d'Amour. Le dieu et la déesse préservent leur rôle de juge suprême en matière sentimentale, mais la quête du « je » lyrique ne transgresse pas les règles de la bienséance, et trouve de l'appui et du renfort chez les personnages divins :

« Amis », dist la deesse « par foi, mout vos ai chier,

altresi vos ferai le mien seel baillier ;
Car loiax amans estes, on vos doit bien eidier. »
« Dame » dist li amans « g'en ai mout grant mestier. »

Li deu d'amor parla, qui mout fist a loer :
« Li quels de vos ira la chartre deuiser ? »
Lors dist li rosegnol, qui mout fait a loer :
« Bien le saurai escriure et iustement diter.

(...)

Lors dist li dex d'amor : « Rosegnol, dos amis,
Faites moi cele chartre selonc vostre devis
Et quant vous l'aures faite et ele est par escrit,
Si le me bailleres, mon seel i ert mis. » (strophes 302 – 305.)

Une répartition des rôles très caractéristique se manifeste à travers les passages cités : Vénus, envoyée par la Vierge à l'écoute du poète, remplit sa fonction essentiellement auprès du dieu d'Amour. Elle joue dans la cour de ce dernier le rôle d'intercesseur, de même que Marie le fait auprès de son Fils dans le dogme chrétien. Malgré l'analogie apparente susceptible d'étonner à première vue le public croyant, l'œuvre révèle une hiérarchie soigneusement construite au sein de l'univers diégétique : le motif de la cour d'Amour fonctionnant sous l'égide de son dieu et sa déesse se maintient, mais elle apparaît subordonnée dans sa totalité à l'instance suprême qu'incarnent la Vierge et son Fils. Sur le plan textuel, ces derniers ne sont présents que de manière indirecte. L'œuvre souhaite ainsi peut-être fournir une réponse au dilemme éternel de l'invisibilité de Dieu : quoique la Vierge ne se manifeste concrètement à aucun moment du texte, sa présence et son aide sont incarnées par Vénus, et sa miséricorde est accomplie dans la prière finale du poème.

De manière similaire aux intertextes cités, *De Venus la deesse d'Amor* met également en valeur le motif de la charte signée et scellée (« Li rois i pendi son seel, de fin or tot reflambie », strophe 308.), contenant le jugement du dieu d'Amour. Il s'impose en revanche non pas à l'amant, mais à la dame ; et comme dans les autres textes, le contenu de la charte ne lui est révélé qu'à la fin du poème :

« La chartre dist que la dansele aime son ami loialment
S'ele nel fait, li deu d'amor pendrea sor li grief vengement. » (strophe 306)

Ce texte a très probablement servi de source principale à une œuvre beaucoup plus connue, composée par Mahieu le Poirier et intitulée *La Court d'Amours*⁷³. Abordant une thématique tout à fait similaire, elle puise évidemment dans la vaste tradition du motif de la cour d'amour. Le Poirier n'était probablement actif qu'à la fin du XIII^e siècle⁷⁴, donc postérieurement à Beaumanoir ; ce dernier lui a ainsi probablement servi de modèle au sein du même réseau poétique du Nord de la France.

III.3 Hélinand de Froidmont comme intertexte du *Salus d'Amours*

L'œuvre d'Hélinand de Froidmont, antérieure à celle de Beaumanoir, a exercé sans aucun doute une influence considérable sur ce dernier. Elle se manifeste dans plusieurs aspects de sa création littéraire, des formes métriques employées à l'emploi de certaines particularités langagières.

D'origine flamande, Hélinand de Froidmont est né dans une famille noble en exil vers 1160 dans l'Oise, aux environs de Beauvais. Il y fut l'élève de Raoul de Beauvais, de qui il acquiert une bonne connaissance des Pères de l'Eglise dont il fit preuve par la suite⁷⁵. Mais son intérêt pour la poésie et la musique l'emportent dans sa jeunesse sur la carrière ecclésiastique : il devient un trouvère réputé, fort apprécié à la cour de Philippe-Auguste. Puis, comme s'il était brusquement lassé par sa vie, il décide de devenir moine au cloître cistercien de Froidmont, dans le diocèse de Beauvais, aux environs de 1206. De vocation sérieuse, il devient un esprit monastique proche de Saint Bernard ; il est prédicateur réputé malgré sa difficulté à s'adapter à la monotonie de la vie dans les ordres, ce qui se reflète à travers les descriptions ironiques qu'il en fait. Parmi ses nombreux écrits, citons son

⁷³ Paris, BnF, Nlles Acq. Fr. 1731. Scully, T. (éd.), *Le Court d'amours de Mahieu le Poirier et la suite anonyme de la « Court d'amours »*, Waterloo, Wilfrid Laurier university press, 1976.

⁷⁴ Dans son article portant sur l'œuvre de M. le Poirier, G. Raynaud propose une datation par rapport au *Roman de la Rose* : « Mahieu le Poirier, un nouveau venu dans l'histoire littéraire, cite deux fois le *Roman de la Rose*. (...) le passage visé se trouve dans la partie du *Roman de la Rose* qui a été composée par Jean de Meun (vv. 8985 – 8987 de l'édition Méon) ; Jean de Meun écrivait vers 1275 : c'est donc postérieurement à cette date qu'il faut placer la composition de la *Cour d'Amour* et par suite l'existence de Mahieu le Poirier, sur lequel nous n'avons pas d'autres renseignements ». Raynaud, G., 'Le Jeu de le Capete Martinet', in : *Romania* X (1881), pp. 519 – 531, ici pp. 519 – 520. À ce sujet, la critique plus récente est unanime : dans son édition des œuvres de Mahieu le Poirier, T. Scully affirme que le poème de ce dernier « est postérieur à 1277 ; la *Suite* est postérieure, elle, à 1290, année où Marguerite de Sicile est devenue première comtesse d'Amençon, et à 1304, où Jean de Flandre est devenu le premier comte de Namur depuis cent ans. ». Cf. Scully, T., *Éd. cit.*, xxi, note n°30.

⁷⁵ Pour les éléments biographiques cités, cf. Dossat, Y., 'Les premiers maîtres à l'université de Toulouse : Jean de Garlande, Hélinand'. In : *Cahiers de Fanjeaux* 5 : *Les Universités du Languedoc au XIII^e siècle*, Toulouse, Edouard Privat, 1970, pp. 190 – 204., ainsi que Deschamp, J., 'Un moine poète du XII^e siècle, Hélinand de Froidmont', in : *Studies in romance philology and french literature presented to John Orr*, Manchester, 1953, pp. 45 – 50., ici pp. 45 – 46. Voir aussi Desgrugillers-Billard, N. (éd. et trad.), Hélinand de Froidmont, *Les vers de la Mort*, éd. Paléo (L'encyclopédie médiévale), 2008, ici 'Présentation' (v-vii), ainsi que Brasseur A. et al. (éds.), *Robert le Clerc d'Arras : Les Vers de la mort*, Genève, Droz, 2009.

Chronicon composé de 47 livres⁷⁶ : il s'agit d'une chronique universelle, pourtant compilative et peu originale, au point que les passages qui sont propres à Hélinand sont précédés du mot *auctor*. Mais son œuvre la plus emblématique est sans aucun doute celle intitulée *Les vers de la Mort*. Rédigés entre 1194 et 1197, ils se situent tout à fait à part dans la production écrite du moine. Ils ont connu un immense succès au XIII^e : c'est non seulement le nombre élevé de manuscrits conservés qui en témoigne (24 au total datant des XIII^e et XIV^e siècles), mais aussi les imitations qu'ils ont suscitées. Les plus connues parmi elles étaient celle de Robert le Clerc d'Arras (312 douzains, 3755 octosyllabes) et d'Adam de la Halle (3 douzains, 36 octosyllabes). Malgré l'étendue géographique considérable de sa popularité (ses œuvres ont même été traduites en occitan⁷⁷), on remarque un ancrage géographique très marqué des *Vers de la Mort* dans la région arrageoise. Son exceptionnelle richesse allégorique a alimenté des textes littéraires postérieurs et l'iconographie de danses macabres. Selon la description qu'en fait Vincent de Beauvais, le poème se lisait en public dans des cloîtres⁷⁸.

Le monologue à versification particulière (50 douzains de 600 vers octosyllabiques rimant *aabaabbbabba*) s'adresse à la Mort dans le cadre d'une satire sociale. Chaque dizaine se présente comme un tableau dont les traits, soutenus par les rimes en miroir, sont efficaces et équilibrés. Au fil des vers, c'est la tragédie de l'homme et la finitude de la vie qui est peinte. Hélinand avait probablement un goût prononcé pour la morale politique, mais il n'a jamais véritablement osé s'y exercer⁷⁹. L'aspect anecdotique et parabolique est particulièrement important dans ses œuvres : destiné à appuyer l'exposé doctrinal et à retenir l'attention de l'auditoire, il donne un caractère particulièrement vivant à la prédication. Hélinand a puisé du fond commun de récits tirés de l'histoire sacrée et profane, des Pères, des vies de saints, des conteurs bénédictins ou cisterciens. Dans les *Vers de la Mort*, en plus de s'adresser à ses amis pour les mettre en garde avant l'arrivée de la Mort, il n'hésite pas à critiquer ouvertement le pouvoir laïque et surtout celui du pape ; les abus du système féodal y sont également montrés du doigt. Cet élément rappelle la critique allégorique nettement marquée de la cour de France que l'on retrouve dans le *Salus d'Amours* de Beaumanoir.

Outre cet élément de rapprochement sémantique entre les deux œuvres, Beaumanoir inclut dans le *Salus d'Amour* deux reprises textuelles quasiment littérales de son prédécesseur

⁷⁶ V. de Beauvais a probablement recopié de larges extraits de cette œuvre dans le livre n°XXIX de son *Speculum historiale*. Cf. Dossat, Y., *Art. cit.*, p. 193.

⁷⁷ Meyer, P., 'Les vers de la Mort d'Hélinand de Froidmont', in : *Romania* I (1872), pp. 364 – 367

⁷⁸ Santucci, M., 'Adam de la Halle, auteur des *Ver d'Amours* et des *Ver de la Mort*', in : *Miscellanea Medievale. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris, Champion, 1998, 2 vols, ici t. II., pp. 1183 – 1192, et en particulier p. 1184.

⁷⁹ Dossat, Y., *Art. cit.*, p. 194.

cistercien. Le premier endroit où l'intertexte resurgit de manière frappante se situe dans la deuxième moitié du poème, où les personnifications positives se lamentent du sort du poète que Trahison lui a fait subir par ruse :

« A ! dist Franhise, Aÿ ! Aÿ !
Traïson, ja ne seras lasse
De müer haute cose en basse ! » (vv. 701 – 703)

Cette même interpellation, attestée également dans *La Manekine*⁸⁰, est une reprise littérale de la célèbre œuvre d'Hélinand :

« Morz, morz, qui ja ne sera lasse
De muer haute chose en basse !⁸¹ » (str. 10, vv. 1 – 2)

Le décalage sémantique auquel Beaumanoir procède par rapport à sa source consiste à substituer la Mort par Trahison ; ce remplacement permet non seulement l'adaptation de l'intertexte à l'univers allégorique du *Salus*, mais rend également possible la transposition de la thématique essentiellement pieuse du modèle hélinandien dans l'univers profane de la poésie courtoise⁸². Ce procédé de déplacement qui concerne les personnifications centrales du récit est identique à celui qui opère dans le cas du motif de la charte signée avec le diable : l'arrière-plan religieux des textes-sources se voit transposé dans la sémantique laïque de la littérature vernaculaire. Le diable cède ainsi sa place à Trahison, l'intercession de la Vierge est remplacée par celle de Loyauté et la bienveillance de la dame, et le *salut* correspond à la merci accordée par la dame. Les figures transcendantes se voient ainsi systématiquement remplacées par leurs analogies terrestres et humanisées. La figure de Trahison se prête à ce jeu de décalage sémantique de manière particulièrement efficace : le « je » lyrique se verrait privé à jamais de la merci de la dame, et, par conséquent, du salut qu'elle pourrait lui accorder, si Trahison arrive à remporter le jugement à la cour d'Amour. La symbolique de sa tentative se déploie dans sa complexité par son inscription dans l'enseignement chrétien sur la chute de l'Homme et les tentations du diable, pouvant mener jusqu'à la mort éternelle de l'âme humaine. Ainsi, Mort et Diable, figures allégoriques des intertextes de Beaumanoir, se

⁸⁰ vv. 79 – 80 : « Dont vint la Mors [qui ja n'ert lasse] / de muer haute cose [en ba]sse ». Analogie signalée par H. Uulders, in Lefèvre, S. – Uulders, H. (dirs.), *Op. cit.*, p. 521, note n°1.

⁸¹ Desgrugillers-Billard, N. (éd. et trad.), *Éd. cit.* Nous nous référons à cette éditions dans le cas des citations qui suivent.

⁸² Il s'agit là sans aucun doute d'un procédé extrêmement conscient de la part de Beaumanoir : la preuve en est que l'on le retrouve également dans son *Conte d'Amours*, où le décalage se déploie sur le plan formel du poème. Construite autour des principes de la versification hélinandienne, c'est le schéma métrique du poème qui s'y voit réinvesti dans la thématique courtoise de l'allégorie amoureuse.

voient rassemblées dans le personnage de Trahison, et la puissance de l'adverbe d'intemporalité (« ja ne seras lasse ») dont Liberté se sert pour désigner la personne négative, souligne justement cet aspect d'éternité. Le réinvestissement de cette expression à caractère proverbial dans *La Manekine*, de manière plus proche au modèle hélinandien et conservant la Mort comme sujet de la phrase témoigne non seulement de la bonne connaissance de l'intertexte-source, mais aussi de la proximité sémantique que Philippe voulait instaurer entre les deux personnifications.

Une deuxième analogie textuelle miroitant les *Vers de la Mort* peut être repérée dans le *Salus* au niveau de l'emploi de deux expressions proverbiales :

« *Fox est qui ne veut pourcachier
A avoir grant repos pour laste :*
Teus jens sont qui *n'ont pain ne paste*
Qui fussent et a aise et riche,
Ne fust Folie qui les triche. » (vv. 910 – 914) (*Salus*)

L'épisode analogue chez Hélinand est le suivant :

« *Se Dieus ne vent repos por laste
A celui qui n'a pain ne paste
Et qui por lui s'est essiliez !
En l'ordene qui le cors degaste,
Por fare l'ame sobre et chaste
Fous est li genz, li atilliez
Qui por Dieu s'est tant avilliez. »* (str. 38)

Ces passages incluent deux expressions proverbiales à part entière qui se voient combinées de manière particulière⁸³. Si le caractère moralisant est conservé d'un texte à l'autre, le *Salus* en propose pourtant une variante plus optimiste : Loyauté l'inclut dans son discours pour inciter le poète à observer ses commandements. Chez Hélinand en revanche, ce sont l'amertume et

⁸³ Ces deux expressions apparaissent également dans l'œuvre éponyme de Robert le Clerc d'Arras, mais leur mode d'emploi y est différent. Nous sommes enclins à considérer que leur emploi doit être initialement attribué à Hélinand en raison de son antériorité chronologique. D'autre part, en se basant sur les recherches menées par T. Matsumura, la formulation linguistique de la deuxième expression renvoie à un régionalisme picard probablement connu et naturel à employer pour les trois auteurs, sans qu'il s'agisse nécessairement d'un emprunt conscient d'un écrivain à l'autre. Cependant, la combinaison de ces deux expressions proverbiales ne se retrouve que chez Hélinand : elle n'a pas été reprise dans le texte de Robert le Clerc, et témoigne ainsi d'une transmission sans intermédiaire entre les premiers *Vers de la Mort* et le *Salus*. Cf. Matsumura, T., 'Sur certains régionalismes dans les *Vers de la Mort* attribués à Robert le Clerc', in : *Revue belge de philologie et d'histoire* 84 (2006), pp. 699 – 710. Cité par : Lefèvre, S. – Uulders, H. (dirs.), *Op. cit.*, p. 533., note n°3.

l'ironie, traversant de part en part le poème, qui imprègnent profondément ce passage. On s'en rend compte si on replace ces phrases dans le contexte global de l'œuvre :

« Si Dieu ne vend aucun repos à celui qui n'a ni pain, ni pâte et qui, pour lui, s'est appauvri ! Celui qui, entré dans un ordre, discipline son corps pour avoir une âme sobre et chaste, n'est qu'un fou. Fous sont ceux qui se sont rendus petits au nom de Dieu.⁸⁴ »

Ce deuxième décalage sémantique que le *Salus* produit par rapport au message hélinandien dépasse en quelque sorte le premier (vv. 701 – 703), et provient de la finalité et de l'inspiration essentiellement différentes des deux œuvres⁸⁵. Il ne s'agit plus de créer un lien d'équivalence entre deux univers allégoriques et les personnifications qui leur sont propres, mais d'explicitier, tout en s'appuyant sur la puissance de la formulation à caractère omnivalent, la transposition de l'univers transcendant dans le contexte courtois dans lequel la relation entre l'homme et la dame est placée sur un pied d'égalité avec celle qui lie Dieu à l'homme. Ce message est enveloppé dans une structure antithétique par rapport à l'intertexte hélinandien, ce qui résulte en un effet de miroir « inverse » : si dans l'univers pieux, le moine se plaint de son sort et de ses vains efforts, la *fin'amor* courtoise est quant à elle capable et prête à offrir la rédemption salvatrice à tous ceux qui suivent les commandements de Loyauté et les codes du comportement courtois. La récompense promise va bien au-delà de l'univers poétique strictement dit : en plaçant la perspective de l'obtention de la merci au-delà des cadres du récit, le salut obtenu – dont le gage est l'envoi de la lettre rimée – sera d'une valeur et d'une puissance éternelles, contrairement aux souffrances terrestres que le « je » lyrique des *Vers de la Mort* et l'homme en général doit subir. Le décalage sémantique ainsi produit pousse à l'extrême les limites de l'interprétation non seulement de l'intertexte hélinandien, mais aussi du caractère rédempteur de l'amour courtois.

⁸⁴ Trad. de Desgrugillers-Billard, N., *Op. cit.*, p. 19.

⁸⁵ Nous nous permettons de remettre en question l'interprétation proposée par H. Ulders à propos de ce passage : « L'analogie entre les deux textes est la suivante : celui qui souffre pour l'amour de sa dame en reçoit la récompense, tout comme celui qui souffre pour l'amour de Dieu. » *Op. cit.*, p. 533, n° 3. A notre sens, il s'agirait plutôt d'un décalage, voire un antagonisme entre le sens exprimé par les *Vers de la Mort* et celui proposé par le *Salus* : alors que le moine déplore l'inutilité et le manque de récompense de ses efforts faits *pour* et *au nom de* Dieu, Loyauté met en perspective un jugement favorable de la part de la dame au cas où le poète observerait ses commandements pour obtenir sa merci.

III.4 Beaumanoir comme intertexte de lui-même

Le corpus des œuvres de Beaumanoir, en particulier les textes conservés dans le manuscrit Paris, BnF, ms. fr. 1588 contient de nombreuses références intertextuelles entre les différentes pièces. Elles témoignent de la part du poète d'une maîtrise de son œuvre qui le rend capable de faire opérer un complexe système de références internes au sein de ses écrits. Le *Salut*, en tant que l'une des pièces les plus longues du corpus, contient de nombreuses interférences avec d'autres œuvres du manuscrit. L'intertextualité y opère à plusieurs niveaux : de certaines formulations caractéristiques et de reprises topiques, elle peut s'étendre jusqu'à une répétition littérale de passages plus ou moins longs au sein des différentes pièces. De manière générale, on peut constater que les va-et-vients textuels sont particulièrement remarquables entre l'ensemble des pièces lyriques et les deux romans, ce qui, en considérant la chronologie interne du corpus⁸⁶, peut nous faire admettre l'idée que le succès des deux textes les plus longs du manuscrit a suffisamment encouragé le poète à la composition de pièces lyriques à thématique similaire, dont la rédaction a été postérieure à celle des romans.

Les nombreuses correspondances tissant des liens étroits entre le *Salus d'Amour* et les deux romans de Beaumanoir ont déjà fait l'objet de plusieurs études approfondies⁸⁷. Dans un travail minutieux, H. Ulders a présenté les principales interférences entre ces trois œuvres, en se concentrant sur l'intertextualité au niveau du lexique, des formulations, des expressions figées, des rimes et des particularités régionales chez l'auteur⁸⁸. Vu l'extrême richesse et l'étendue des parallèles recensés, nous nous permettons d'en mettre un relief un en particulier, et ce en raison de son caractère unique et de son importance en termes de longueur : la prière *Ave Maria* insérée dans le texte. La pièce mariale occupe une place privilégiée dans le corpus : outre son statut d'œuvre indépendante, elle a été également insérée dans *La Manekine* (vv. 5611 – 5772)⁸⁹. Ici aussi, il s'agit d'une paraphrase de la prière, visant à reprendre les étapes importantes de la vie de la Vierge et à illustrer son rôle dans l'obtention du salut chrétien. Si les paraphrases de *l'Ave Maria* ne sont pas inconnues dans des pièces indépendantes variées comme chansons ou poèmes pieux, son insertion dans des œuvres

⁸⁶ Cf. le chapitre portant sur l'attribution des œuvres et la chronologie interne du manuscrit que nous y suggérons.

⁸⁷ Cf. notamment Brook, Leslie C., 'The optimistic love-poet : Philippe de Beaumanoir', in : Mullaly, E. – Thompson, J. (éds.), *The Court and cultural Diversity*, Cambridge, 1997, pp. 197 – 206.

⁸⁸ Cf. les notes et commentaires accompagnant l'édition du *Salus*, in : Lefèvre, S. – Ulders, H. (dirs.), *Op. cit.*, pp. 476 – 541.

⁸⁹ H. Ulders attire l'attention sur cette correspondance textuelle, en notant que c'est la version insérée dans le roman qui se rapproche le plus du *Salus*. Sa remarque sur la chronologie interne dans l'œuvre de Beaumanoir, laissant supposer une antériorité de la pièce lyrique par rapport au roman de *La Manekine*, pourrait être cependant remise en question. Cf. *Ibid.*, pp. 474 – 475.

romanesques est plutôt rare, ce qui rend sa reprise dans *La Manekine* d'autant plus remarquable⁹⁰. Pour H. Uulders⁹¹, c'est cette variante qui semble s'approcher au mieux du *Salus d'Amour*, par sa thématique aussi bien que par sa forme et ses rimes. Certes, la prière mariale par laquelle le roi d'Écosse s'adresse à la Vierge lors de sa quête incarne de manière condensée la plainte de l'amant souffrant pour sa dame, mais l'élément de rapprochement le plus saillant est la mise en scène du même personnage dans les deux textes : c'est Trahison qui condamne le sujet lyrique à la pénitence dans le *Salut*, et c'est la même figure allégorique que le roi blâme de la disparition de son amoureuse dans *La Manekine* :

« C'est de m'amie et de ma drue

Qui par traïson m'est tolue. » (vv. 5767 – 5768.)

Les personnifications, tout comme les faux conseillers et les doutes de l'amant hésitant constituent un élément cardinal dans les deux romans aussi bien que dans le *Salus*.

⁹⁰ Cf. Castellani, M.-M., *Op. cit.*, p. 481.

⁹¹ *Op. cit.*, p. 474.

IV. La représentation des personnages dans le *Salus d'Amour*

Outre les parallèles thématique-sémantiques qui permettent de classer les œuvres évoquées ci-dessus au sein d'un seul et même corpus, une analogie sémiologique, se déployant à travers le double sens allégorique, opère également entre elles : elle constitue le cœur de leurs récits respectifs. Qu'il s'agisse de pèlerinage (intérieur) pour symboliser la pénitence menant au salut chez Coinci ou Rutebeuf, ou encore d'allégorie amoureuse construite autour du motif des flèches d'Amour qui renvoient à l'accumulation des antithèses de la souffrance et du plaisir, la lecture est guidée par un système de (dé)codage qui permet de déchiffrer les différents niveaux sémantiques de ces textes qui s'inscrivent dans le large corpus allégorique du XIII^e siècle du Nord de la France⁹².

IV.1 La figure d'Amour

Tout comme les autres personnages appartenant à l'univers narratif du *Salus*, la représentation d'Amour chez Beaumanoir s'inscrit dans le contexte plus large des personnifications allégoriques du XIII^e siècle. Dans le vaste corpus des œuvres construites autour de ces agents abstraits, une certaine homogénéité thématique caractérise la figure d'Amour en particulier : par la riche tradition dont elle est issue aussi bien que par sa nature « divine », elle bénéficie d'un statut particulier au sein des personnifications. De fait, le langage de référence autour duquel elle est construite est hérité de l'Antiquité ; dans une œuvre fondamentale qui a connue un vif succès à travers ses plusieurs rééditions, C. S. Lewis a démontré⁹³ comment cette entité a été transmise à la littérature médiévale par le biais de l'épithalame romaine tardive, où Amour n'a qu'une élaboration mythologique sommaire. Lors de ses premières transpositions dans le lyrisme du Moyen Âge, le nom d'Amour apparaît régulièrement comme *abstractum agens* : il/elle y est une force de pleine puissance, le plus souvent sans visage, qui est à la fois à l'origine des souffrances du cœur, et celui à qui on se soumet.

Le *De Amore* d'André le Chapelain propose un déplacement considérable par rapport à cette tradition. Il confère à Amour une dimension tout à fait nouvelle, dans laquelle l'imagerie et le système d'attributs qui lui deviennent propres attachent au personnage un bagage ornemental débordant largement la simple convention du nom et de l'apparence. Amour devient chez lui un souverain débonnaire, mais inflexible, qui règne dans un univers allégorique composé sur le modèle des rapports féodaux de la société. Sa cour se construit autour des traditionnelles valeurs courtoises, avec un accent particulier mis sur la jeunesse, la

⁹² Sur la composition du corpus, ainsi qu'une interprétation exhaustive, cf. Strubel, A., *Op. cit.*

⁹³ Lewis, C. S., *The allegory of Love. A study in medieval tradition*, Oxford, University Press, 1936 (rééd. 1953).

richesse, l'élégance et la beauté. Le décalage sémantique produit par l'imagerie allégorique correspond au lien créé entre la vision antique et l'idéologie courtoise.

Dans la littérature allégorique du Moyen Âge, Amour peut apparaître dans les deux genres : grammaticalement féminin au singulier comme au pluriel en ancien français, dame Amour est un parallèle évident de la figure d'Aphrodite et de Vénus. Sa personnification peut cependant se rencontrer aussi sous la forme d'un beau jeune homme, voire d'un enfant⁹⁴. La figure d'Amour du *Salus* est féminine, malgré les quelques hésitations – dues essentiellement à des particularités régionales – qui peuvent être repérées dans le texte⁹⁵. Le genre féminin de la dame Amour donne lieu à un jeu d'interprétation, basé sur le pronom personnel féminin de la troisième personne : il se déploie à travers les quelques vers de l'entrée dans l'univers allégorique, qui évoquent à la fois la dame aimée et la dame Amour. Ceci permet l'assimilation de leurs pouvoirs et l'élévation de la dame au rang d'une figure divine abstraite :

« Ren toi tantost ! fist Traïsons,
De par Amours le te disons.
Va li crïer merci du tort
Que fait li as, crüex et fort,
Qui cele de sa court presis
Par le doit, n'ains ne li fesis
Service dont ele se lot :
Je cuic tu faisoies le sot.
En toi a lui sans delaiier
Ne ne te caille d'esmaier.
Vers lui feras legiere amende ;
Nus ne s'i rent qu'il n'en amende. » (vv. 163 – 174)

La perception d'Amour en tant que divinité est récurrente dans la littérature allégorique du Moyen Âge. Dans le *Roman de la Rose*, ainsi que dans le *Dit de la Panthère*⁹⁶, ou encore dans *De Venus la deesse d'Amor*, sa figure est associée à Vénus, qui est soit sa mère, soit sa dame

⁹⁴ Cf. Strubel, A., *Op. cit.*, p. 105.

⁹⁵ Les formes en apparence masculine correspondent dans certains cas aux pronoms personnels singuliers ou pluriels. Elles peuvent aussi représenter dans le Nord et l'Ouest de la France une forme neutralisée à la fois pour le masculin et le féminin, sans parler de la confusion habituelle entre pronoms masculins et féminins. Dans d'autres cas, ces formes résultent d'une confusion fréquente (« lui »). Cf. Lefèvre, S. – Uuldens, H. (dirs.), *Op. cit.*, p. 487., note n°1 et pp. 491 – 492., note n°4.

⁹⁶ Todd, A. H. (éd.), Nicole de Margival, *Le dit de la panthère d'Amours*, Société des Anciens Textes français, Paris, Firmin Didot, 1883.

de compagnie, soit un agent jouant un rôle équivalent, et explicitement désigné comme dieu dans chacun de ces textes⁹⁷. Une interprétation possible de ces figures fusionnelles d'inspiration mythologique et de représentation divine a été fournie par les analyses concordantes de D. Ruhe⁹⁸ et G. Gröber⁹⁹ : la représentation d'Amour en tant que personnage transcendant traduirait selon eux une volonté de concurrencer la vision chrétienne de l'au-delà bienheureux. Tendance particulièrement patente dans le *Roman de la Rose*, qui tente de rétablir, notamment à travers les personnifications, une plénitude de sens identique à celle des divinités antiques. Cependant, la rigueur doctrinale chrétienne met des bornes à cette conception de la divinité allégorique : le jardin paradisiaque d'Amour est une transposition hyperbolique, visant à créer une atmosphère saturée de connotations. Elle fournit à l'œuvre une richesse extraordinaire de motifs ornementaux qui par ailleurs ne reposent parfois que sur la simple évocation des emblèmes. Dans cette conception poétique, le pouvoir universel d'Amour n'est pas un indice de sa divinité, mais une sorte de moulage ou de métaphore-type de personnifications, qui cependant ne sont pas familiers à la mythologie¹⁰⁰.

Quoique la représentation d'Amour dans la poésie de Beaumanoir s'inscrive dans cette tradition de la personnification allégorique, un certain décalage distingue sa figure de celle de ses homologues contemporain(e)s : seigneur et souverain féminin du jardin mystique, elle n'apparaît nulle part en tant que divinité, et le fonctionnement du réseau hiérarchique dont elle est au sommet ne va pas au-delà du calque de son modèle social féodal. Dans un sens plus large, cette observation reste valable pour toute l'œuvre de Philippe de Beaumanoir ; il ne serait peut-être pas démesuré d'y voir une technique d'écriture consciente de la part de l'écrivain qui, en tant que juriste ayant fait ses études sous l'égide de l'Eglise, n'aurait pas souhaité créer des connotations douteuses ou au moins étrangères à la conception religieuse de la toute-puissance absolue de Dieu. Si de plus on considère l'empreinte que la tradition littéraire des miracles mariaux (en particulier les textes de Coinci et de Rutebeuf) a laissé sur le *Salus*, on peut voir dans cet épître de Beaumanoir un poème sur lequel s'est exercé la triple influence de la tradition épistolaire héritée de l'Antiquité d'une part, la tradition pieuse de la poésie mariale d'autre part, et, troisièmement, une écriture laïque courtoise avec la complexité

⁹⁷ Cf. notamment « li dex d'Amors », dans la *Roman de la Rose*, éd. citée, v. 864 ; dans le titre de *Venus la deesse d'Amors*, cf. Oulmont, Ch. (éd.), *Les débats du clerc et du chevalier*, Paris, Champion, 1911, pp. 197 – 216.

⁹⁸ Ruhe, D., *Le dieu d'Amours avec son paradis. Untersuchungen zur Mythenbildung um Amor in Spätantike und Mittelalter*, Munich, Fink, 1974.

⁹⁹ *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, t. VI/1 et VI/2, section C, Heidelberg, Winter, 1968.

¹⁰⁰ Strubel, A., *Op. cit.*, pp. 104 – 105. Cf. aussi *Grundriss des Romanischen Literaturen des Mittelalters*, t. VI/1 et VI/2, section C, Heidelberg, Winter, 1968, ici 'Die Minneallegorie als esoterische Form einer neuen Ars Amandi' ; Jung, M.-R., *Op. cit.* ; Ruhe, D., *Le dieu d'Amours (...), Op. cit.*

de son système référentiel qui a permis de déployer la symbolique amoureuse. Il est intéressant de noter que, dans cet univers d'interférences où les motifs issus des différentes traditions se superposent, le poème arrive à préserver son caractère laïque sans chercher à proposer une alternative littéraire concurrençant la conception chrétienne du monde (semblable à celle qu'ont pu repérer D. Ruhe et G. Gröber dans d'autres œuvres du corpus). Les éléments principaux du récit se voient nécessairement transposés dans un système de valeurs terrestres : le Diable des miracles y est remplacé par Trahison, avec tout l'arrière-plan que ce nom évoque ; le rôle traditionnel de la Vierge est incarné par une dame terrestre, et Dame Amour n'apparaît plus comme une divinité, même si la vie à sa cour permet la même élévation de l'esprit que celle entraînée par la foi en Dieu (« Nus ne s'i rent qu'il n'en amende », v. 174, ou encore « Puis que on amende en son estre », v. 182). Aussi, de l'abondante description de la cour d'Amour faite dans le *Roman de la Rose*, il ne reste que quelques allusions laconiques et l'espoir d'une vie meilleure que celle en dehors de son jardin. Le poème se situe ainsi à mi-chemin entre la tradition religieuse dans laquelle elle puise, et les variantes littéraires profanes construites autour du même noyau de motifs, qui proposent une combinaison sémio-sémantique réussie des éléments laïcs et chrétiens¹⁰¹. Dans certains de ces textes allégoriques, c'est l'aspect terrestre qui l'emporte sur la spiritualité, alors que d'autres, dont notamment *De Venus la deesse d'Amor*, témoignent de l'aspiration à l'harmonie réussie entre les deux univers. La voie que ces différentes œuvres empruntent comme manière d'expression est par ailleurs un indice significatif du public à qui elles étaient destinées : s'inscrivant dans le contexte profane plus large, correspondant aux changements sociétaux du Nord de la France et gravitant autour des grandes villes telles qu'Arras, ces pièces témoignent de la transformation progressive du goût et des attentes formulées à l'égard de la production littéraire.

Comme évoqué précédemment, le sens esthétique dont témoigne la complexité de la narration ne va pas de pair avec une richesse descriptive du monde allégorique. Le *Salus* n'évoque que quelques-uns des traits du paradis d'amour et de l'univers merveilleux qui caractérise les poèmes allégoriques de son époque. Les seules descriptions explicites d'Amour concernent soit ses attributs – les flèches (cf. la description de la dame) –, soit des observations circonstanciées :

« En un jardin jonchié de flours

Le trovames faisant capel » (vv. 186 – 187)

¹⁰¹ Au sujet des correspondances entre les corpus profane et pieux dans la littérature médiévale, cf. la mise au point de l'état de la critique que nous proposons dans le chapitre portant sur l'*Ave Maria*.

Quelques évocations rapides des vertus telles que l'honneur, la sagesse, l'élégance, la gentillesse et la générosité complètent ce registre, pour assurer l'inscription de la Dame Amour dans l'univers courtois (vv. 777, 793 – 795, 960).

En quoi cette écriture laconique trouve-t-elle son explication ? Est-ce que le rôle considérablement plus important accordé à la dame – figure-clé du point de vue du véritable dénouement du récit – suffit pour expliquer cette absence d'attributs qui accompagnent en général la figure d'Amour ? Certes, le rôle restreint qu'elle remplit du point de vue de la progression thématique en est l'une des causes, mais une autre explication s'y impose avec davantage de poids. De fait, tout comme dans le cas d'autres pièces allégoriques médiévales, la représentation d'Amour s'inscrit dans le *Salus* dans un schéma d'action stéréotypé qui se répartit selon les deux métaphores principales de la quête et du conflit¹⁰² : dans une interprétation religieuse, l'objet de la première est soit Dieu (« véritable » et transcendant, ou allégorique) de qui le « je » lyrique espère obtenir un conseil ou de l'aide, soit, dans une interprétation laïque et courtoise, la dame proprement dite. Le conflit est, à son tour, celui de deux camps de personnages allégoriques personnifiés et répartis entre forces favorables et défavorables à l'amour, que le narrateur doit affronter dans le cadre de divers obstacles. L'interaction entre quête et conflits intérieurs et extérieurs fournit non seulement le cadre du poème, mais contribue aussi à la définition de la figure d'Amour : elle apparaît à la fois *à travers* la représentation de ses vassaux à sa cour, et *par* celui qui est extérieur à leur monde – le narrateur. À travers leurs noms allégoriques, ainsi que leur propos et leurs actes, les personnifications deviennent de manière indirecte des éléments constructifs de la grande mosaïque qu'est la vie à la cour d'Amour à laquelle ils appartiennent.

La représentation d'Amour se réalise sur deux échelles différentes : la première, directe et explicite, et la deuxième, opérant par la puissance évocatrice du système sémiologique de l'allégorie, dans le cadre duquel tous les personnages sont mobilisés. Ici s'impose une remarque supplémentaire sur le rôle de la Dame Amour. Au lieu de considérer le phénomène comme une simplification volontaire du récit, nous sommes encline à voir dans la quasi-absence des descriptions portant sur la figure d'Amour une intention consciente de la part de l'auteur. De fait, le caractère laconique des qualifications de la souveraine de la cour allégorique s'inscrit de manière cohérente dans le moindre rôle qui lui est attribué : Dame Amour n'a qu'une fonction réduite ici par rapport à d'autres pièces allégoriques contemporains comme le *Roman de la Rose*, le *Roman de la Poire* ou encore la *Court*

¹⁰² Strubel, A., *Op. cit.*, p. 106.

d'Amour. En surplomb des forces opposées, elle dispose d'un rôle délibérateur entre celles-ci. Mais son pouvoir est fortement relativisé à la demande de Loyauté, porte-parole des personnages positifs, qui place l'arbitrage décisif dans les mains de la dame : c'est elle qui pourra accorder sa merci au « je » lyrique (vv. 815 – 918). Le pouvoir d'Amour est ainsi plutôt symbolique : il consiste à régner sur l'univers allégorique de la cour auquel la dame et les figures personnifiées appartiennent, et à exercer son pouvoir délibérant après les discours des deux forces antagonistes (vv. 927 – 936). Son omnipotence dans l'univers allégorique se traduit par le rôle d'encadrant qui lui est assigné : sans avoir besoin d'être omniprésente, elle assiste aux trois moments décisifs de la narration. Ainsi, l'entrée dans le monde du décalage symbolique s'effectue par elle, car c'est elle qui lance la flèche blessant le cœur du poète (vv. 127 – 130) ; ensuite, c'est elle qui décide d'enfermer le « je » lyrique dans la prison de la Pensée (vv. 212 – 218) ; enfin, c'est elle qui a le dernier mot sur la pénitence à accomplir. Située plus ou moins à l'écart des événements intercalés, elle apparaît au début et à la fin de la représentation du monde allégorique en tant que suzeraine de son jardin, sévère et conséquente, mais bienveillante et indulgente.

IV.2 La dame

Suite à un bref prologue, la narration proprement dite du poème s'ouvre au sein de la troisième strophe sur une allégorie de la dame, incarnant à la fois l'objet et la destinataire de cette longue comparaison imagée. Comme dans la plupart des poèmes allégoriques du XIII^e siècle, ce passage ne fait pas de distinction nette entre les deux niveaux de sens sur lesquels elle opère : l'inscription de la *senefiance* emprunte la voie du commentaire continu¹⁰³, en alignant une série d'équivalences entre les parties d'un objet et des notions qui y sont liées par affinité.

Ce premier passage allégorique sur lequel s'ouvre le récit déploie une longue comparaison entre l'arme d'Amour et la figure de la dame (vv. 133 – 152). L'œil de l'amant, coupable d'avoir regardé la dame, est visé par une flèche à trois composantes dont la description est faite en même temps que l'exploration des vertus et de la beauté de la femme. La tige de la flèche est ici comparée au corps entier, « longhet et delié et droit » (v. 140) de l'aimée ; l'empennage équivaut à la tête, « car par lui fu li cos en mon cuer avisés » (v. 142), pour ensuite s'achever sur le fer acéré correspondant au regard muet, frappant par surprise et d'une beauté exceptionnelle :

« Or vos ressera devisés

¹⁰³ Strubel, A., *Op. cit.*, p. 24.

Li fers acérés et trenchans.
Me vint ferir en decevant
Vostres regars mus ; je me vant
Que mais tel n'esgardai avant.
Doloir le fist et nuit et jour
Enflambés estoit d'une ardour
Qui m'esprist le cuer au ferir. » (vv. 144 – 151)

Le procédé consistant à instaurer un parallélisme entre la flèche et la dame devient topique par son apparition dans d'autres œuvres allégoriques : il est notamment présent dans deux autres poèmes du corpus des saluts¹⁰⁴, mais aussi dans le *Cligès* de Chrétien de Troyes¹⁰⁵. La particularité de ces passages réside dans la manière dont l'image et le sens de l'allégorie sont présentés dans une seule et même formule : les deux listes sont entièrement superposables, se déploient suivant le même rythme, de manière parallèle et conjointe. Cette démarche caractérise en général les œuvres qui se réduisent à l'*amplificatio* d'une analogie entre une réalité physique décomposable et un système de concepts ; elle est particulièrement apte à développer simultanément le comparant et le comparé¹⁰⁶.

Dans cette scène-ouverture de l'univers allégorique, on observe une mise en valeur nettement marquée des yeux en tant que sens principal. Organe sensoriel et porte de la perception qui ouvre la voie vers les profondeurs du cœur, c'est l'œil qu'Amour vise à blesser avec sa flèche :

« Car bien trestout sans lonc respit
Me lança, dont je trop me duel,
D'une flece d'amours par l'uel.
Li fers de cele flece ataint
Mon cuer, dont durement se plaint. » (vv. 128 – 132)

¹⁰⁴ Deux *Salus* insérés dans le Paris, BnF, ms. fr. 837 reprennent cet élément. Dans le poème *Diex, ou porrai je conseil prendre*, on trouve « Par un fin amoreus desir / Qu'est ainsi com du dart la fleche / Tant est roide que point ne fleche. / Li fers, qui ne ouet remuer, Est si com de leal pensser. / Li penon ont des douz regars / De ma dame, par qui li dars / Envers lon cuer prist droite sente. » (vv. 128 – 135). Dans l'œuvre intitulée *Il est resons que cil se tesse*, le jeu sémantique entre les composantes de la flèche et les différents attributs de la dame ou de l'Amour constitue la trame d'une partie significative de quelque 150 vers du récit (vv. 69 – 261). Ils réapparaissent de manière conséquente tout au long du poème. Cf. Lefèvre, S. – Uulders, H., (éds.), *Op. cit.*, pp. 97 et 385 – 397.

¹⁰⁵ Harf-Lancner, L. (éd. et trad.), Chrétien de Troyes, *Cligès*, Paris, H. Champion, 2006.

¹⁰⁶ Strubel, A., *Op. cit.*, p. 24.

Le Dieu Amour du *Roman de la Rose* s'attaque lui aussi en premier lieu aux yeux, quoique l'allégorie opère chez lui de manière plus explicite à travers des cinq flèches portant des noms allégoriques :

« Il entesa jusqu'à l'oreille
l'arc qui estoit fors a mervoille
et tret a moi par tel devise
que par mi l'ueil m'a ou cuer mise. » (vv. 1689 – 1692)

« Premiers générateurs d'amour¹⁰⁷ », les yeux sont le principal appui de l'imagination : selon un schéma d'action bien déterminée, la vision de l'objet perçu par l'œil traverse les sens externes et internes, et finit par devenir « fantasme » ou intention dans les compartiments de l'imagination et de la mémoire. Dans ce contexte, l'amour devient un processus essentiellement spéculatif et fantasmatique, impliquant l'imagination et la mémoire dans une quête autour d'une image peinte ou reflétée au plus intime de l'homme¹⁰⁸. Cette perception médiévale de la vue, attestée notamment par le *De amore* d'André le Chapelain¹⁰⁹, dote les yeux d'une importance particulière dans leur rapport avec les sentiments. Prenant ses racines dans l'Antiquité, le rapprochement entre amour et vision apparaît déjà chez Platon, qui compare l'amour à l'ophtalmie¹¹⁰ : la maladie des yeux est à l'origine du coup de foudre, et le mal d'amour est impossible à guérir justement parce qu'il est provoqué par une véritable affection du corps souffrant. La conception médiévale reprend cette approche avec un certain décalage : la maladie de la vue est désormais considérée comme une maladie de l'imagination. Le *Roman de la Rose*, dans la définition que Raison en donne à l'amant, pousse ce déplacement sémantique encore plus loin :

« Amours, se bien sui apensee,
C'est *maladie de pensee*
Entre .ij. personnes ennexe,
Franches entr'euls, de divers sexe,
Venant as genz par ardeur nee
De *vision* desordenee. » (vv. 4373 – 4378).

¹⁰⁷ Agamben, G., *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, Paris, Payot et Rivage, 1998, p. 136.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Buridant, C. (éd. et trad.), André le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, Paris, Klincksieck (Bibliothèque française et romane. Série D: Initiation, textes et documents 9), 1974, ici chapitre I.

¹¹⁰ *Phèdre*, v. 255 c-d. Cité par Agamben, G., *Op. cit.*, p. 146, note n°17.

Ce glissement de sens élargit la conception jusque-là admise de l'amour en tant que maladie : au cercle des symptômes physiques s'ajoute le dérèglement de l'esprit, ainsi que l'usage compulsif de la pensée qu'entraîne le regard désordonné. Ainsi, la blessure provoquée par la flèche d'Amour devient la source initiale de la souffrance, qui mène à un état d'âme profondément perturbé ; passant principalement par la vue, l'amour s'y généralise comme un mal de la réflexion auquel le seul remède seraient les contre-pensées, comme quelques vers supplémentaires le précisent :

« Mais se tu veuls bien eschever
Qu'amours ne te puisse grever,
Et veuls garir de cel malage,
Ne puez boivre meilleur bevrage
Comme *penser* de li fouir » (vv. 4348 – 4352)

Reflet explicite de la notion grecque de *pharmakon*, la pensée se caractérise ici par une nature très ambivalente : elle est représentée ici à la fois comme l'origine du mal et la puissance curative elle-même, en comprenant par le même geste le danger et les moyens d'y échapper. Cette conception apparaît dans le *Salus* d'une manière particulièrement évocatrice : personnifiée, Pensée y est placée sur le même niveau que les forces opposées et adjuvantes qui rythment l'action, et incarne le lieu d'emprisonnement du « je » lyrique. Cet endroit se présente à la fois comme punition primaire et espace d'attente : imposant au narrateur de prendre contre son gré une distance par rapport au procès qui se déroulera autour du péché commis, l'enfermement dans la prison de la Pensée crée un effet de suspense qui punit par sa nature et son essence même. La pénitence doit être accomplie au sein de la pensée, la plus robuste des prisons (« sa plus fort prison », v. 213) mais c'est cette même pensée amoureuse incurable et impossible à éviter qui en est à l'origine. À la différence de la parole, la pensée est fondamentalement intériorisée et souvent implicite ; la prison qu'elle constitue renvoie à l'enfermement intérieur du « je » lyrique dans son propre esprit. Le pont ainsi créé entre le monde extérieur et intérieur s'inscrit dans le vaste champ de l'interprétation allégorique des connotations qui existent entre les références et les référencés. Un axe supplémentaire de la distanciation entre l'extérieur et l'intérieur réside dans la séparation du corps et du cœur : alors que ce dernier est pris en otage (« Mon cuer (n'i peuc metre autre gage) / Moi convint laissier en ostage », vv. 209 – 210), le poète se verra quant à lui emprisonné dans ses pensées. Cette distinction entre le cœur comme berceau des sentiments, et la pensée comme source de

la raison rajoute un niveau d'interprétation allégorique supplémentaire¹¹¹. Le *Salus* remanie ce motif d'une manière plus mystique que la scène analogue chez Guillaume de Lorris, où le « je » lyrique prend lui-même l'initiative d'offrir son cœur ; la description du rapport entre corps et cœur explicite la raison pour laquelle Amour se contente de ne posséder que ce dernier :

« Par mon chief, ce n'est mie outrages,
respont Amors, je m'i acors.
Il est assez sire dou cors
qui a le cuer en sa comande :
outrages est, qui plus demande. »
Lors a de s'aumoniere treite
une petite clef bien faite,
qui fu de fin or esmeré :
« A ceste, dist il, fermeré
ton cuer, ne quier autre apoal. » (vv. 1992 – 2001)

Dans leur fonction de « porte » vers l'intérieur du corps et de l'âme, les yeux portent également une immense responsabilité : c'est à travers eux que la tentation, source déclenchante des péchés, peut arriver jusqu'au cœur. Cette conception a été largement exploitée par la rhétorique moralisante du Moyen Âge : c'est en passant par les yeux que le diable peut atteindre le fort intérieur de l'homme, et c'est ainsi, par transposition, en passant par les yeux que les flèches d'Amour visent à obtenir une domination entière sur le « je » lyrique.

Le passage du *Salus*, construit autour de l'allégorie de la flèche et de la figure de la dame est marqué et fortement rythmé par l'emploi abondant du pronom atone « vous » et sa forme possessive « votre ». Ils fournissent à la narration un trait personnel extrêmement puissant. Les verbes en forme tonique de l'impératif, adressés à la dame, renforcent encore davantage cette impression. Malgré ces sollicitations directes, la dame reste de manière générale à l'écart de la narration proprement dite : elle n'y apparaît que de façon indirecte, par allusions et par le biais des apostrophes ; quoiqu'elle assure, en tant que destinataire de l'épître, la finalité de l'œuvre, ses manifestations concrètes ne vont en aucun cas au-delà des

¹¹¹ La résurgence beaucoup plus tardive de ce motif, dans la poésie de Charles d'Orléans (dans la balade 119, le « je » lyrique y est enfermé dans la chambre de sa pensée) témoigne de sa popularité. Mühlethaler, J-C. (éd. et trad.), Charles d'Orléans, *Ballades et rondeaux. Édition du manuscrit 25458 du fonds français de la Bibliothèque nationale de Paris*, Paris, Librairie générale française – Lettres gothiques, 1992.

évoqueries répétitives imposées par le genre du salut (apostrophes rythmant chaque début de strophe, invocations au long du poème, *captatio benevolentiae* et envoi), elle n'occupe ainsi qu'une place marginale dans l'histoire. Malgré son absence apparente, la dame se voit pourtant attribuer un rôle significatif, qui s'étend au-delà du récit concret : par l'appréciation qu'elle portera sur le poème-épître, elle incarne le pouvoir délibératif sur le sort du narrateur emprisonné. Il devient clair très tôt que l'étendue du jugement qu'elle y appliquera est à considérer au sens large : sa portée sera beaucoup plus générale en ressortant de l'univers allégorique dont elle est l'une des figures-clé, et se verra transposée dans le contexte abstrait de toute la production littéraire réalisée sous son égide :

« Par ces .II. sui en tel bataille
Qui ja mais jour ne prendra faille,
Se vous sur vous ne le prenés. » (vv. 37 – 39)

Ce va-et-vient constant entre les deux univers – celui de l'épître, allégorique, et celui de la vie réelle qui suit à la rédaction de la lettre – revient dans la conclusion, comme pour rappeler à la dame la portée quasiment éternelle de sa décision :

« Bele, et bone et sage,
Mon cuer avés en yretage ;
Si atendrai vostre voloir,
De bien, de joie u de doloir.
Quant vous plaira, j'arai salu.
A tant vous defin mon salu.
Ci fine li Salus d'Amours
Et de Traïson les clamours. » (vv. 1041 – 1048)

Quoique la narrataire principale de l'épître soit la dame, le lecteur/auditeur du poème n'en est pourtant pas exclu : aux points cruciaux du récit, le cercle des destinataires est élargi par l'utilisation de sujets généraux (« on » et « nous »), qui témoignent d'une volonté explicite de maintenir l'attention de l'auditoire en l'impliquant dans le déroulement de l'histoire. Ces apostrophes explicites et implicites créent l'ensemble de l'univers narratif, dans lequel les fonctions des participants sont multiples : le poète – sujet lyrique, destinataire et narrateur de son épître ; la dame – destinataire dans sa fonction principale, mais aussi participante à la narration avec une présence tantôt explicite, tantôt implicite ; le lecteur/auditeur en troisième lieu, interpellé à travers des apostrophes explicites et ainsi inclus dans l'univers narratif. Bien que l'emploi des formes verbales de la deuxième personne du pluriel ne permette pas de

décider de manière évidente si elles visent un ensemble de personnes, ou ne sont destinées qu'à la dame, certaines formulations révélant par ailleurs l'omniscience du narrateur permettent d'étendre le champ des participants de l'univers diégétique :

« Et qui a moi vaurroit entendre,
Je li diroie ou il alerent » (vv. 658 – 659)

La polyphonie de la *narratio* n'est que partielle : si le cœur du récit s'articule autour de la confrontation et des prises de parole des personnages allégoriques, le véritable dialogue ne se réalise que dans un contexte extra-diégétique. La requête du « je » lyrique reste sans réponse jusqu'à la fin du poème, et la possibilité d'interaction avec la dame est décalée au-delà de la clotûre de l'univers allégorique.

IV.3 Le « je » narrateur et l'identité du sujet lyrique

Le *Salus d'Amours* de Philippe de Beaumanoir est le seul salut en langue d'oïl dont la paternité nous est évidente : c'est le poète lui-même qui se charge de l'attribution de son œuvre, en faisant explicitement apparaître son nom dans le texte à deux reprises. Ces références sont disposées au début et à la fin du texte, et s'inscrivent dans la structure circulaire du cadre du poème :

« Phelippes de Biaumanoir dit
Et tiemoigne qui biau voir dit
Qui sont par amours envoiié
Ont maint vrai amant ravoié
De mal en bien, de duel en joie. » (vv. 1 – 5)

« Phelippes son salu desfine
En vous priant c'a bonne fin
Li traiiés ses tourmens a fin. » (vv. 1022 – 1024)

Au-delà de ces nominalisations concrètes, d'autres marqueurs linguistiques agissant sur trois niveaux assurent l'identification du « je » narrateur avec le poète. Dans un premier temps, l'emploi prépondérant de la première personne des pronoms personnel et possessif :

« Vint a *moi* parler Traïson,
Si *me* trouva en la prison.
Tant jentilment *me* salua
Et de tant biaux mox *m'*englua

Et si *me* moustra biau sanlant
Qu'avis *me* fu, a *mon* sanlant,
Qu'ele *m'* amast plus que riens nee. » (vv. 439 – 445)

Dans un second temps, les apostrophes à travers lesquelles les figures personnifiées de l'allégorie qu'expose la *narratio* s'adressent au « je » lyrique témoignent de la même intention :

« – Phelippe, je voel en ostage,
Dist Traïsons, sans autre gage,
Vostre cuer. Amours, le livrés ! » (vv. 479 – 481)

Ou encore plus explicitement :

« Phelippes de Biaumanoir mande
Qu'il doit Amours en non d'amende » (vv. 523 – 524)

Le troisième niveau de l'identification se réalise par la manière dont les personnages désignent le poète en troisième personne dans leurs dialogues :

« – Dame, Traïsons li respont,
Et qui poroit faire le pont
Vers Phelippe le prisonier
Que il se vausist obligier
Et metre sur moi haut et bas. » (vv. 421 – 425)

De même que pour la figure d'Amour, le mi-chemin adopté entre l'influence de la tradition religieuse et l'écriture profane caractérise également la représentation du « je » lyrique. Les nombreux retentissements des sources d'inspiration pieuses se traduisent par l'abondance d'un vocabulaire propre au mode d'expression chrétien. Mais si la thématique religieuse se voit transposée dans l'univers laïque de la culture courtoise, elle ne disparaît pas pour autant, et les connotations assurent une correspondance permanente entre les deux contextes. Ainsi, le titre du poème renvoie d'emblée aux champ sémantique biblique du mot (salutation angélique, salut éternel accordé par la merci, etc.), dans lequel le sujet-narrateur assume la position de martyr (« fui plus soués de mon martire », v. 926). Le cœur offert en gage et la prison de la Pensée où le « je » lyrique attend son jugement proposeraient un équivalent à l'état intermédiaire du purgatoire, nécessaire pour l'obtention du salut, et imposé

comme une pénitence qui sera par la suite explicitée sous sa forme définitive dans le plaidoyer de Loyauté.

La trame du récit est constituée par le trajet du « je » lyrique depuis la fête où il aperçoit sa dame jusqu'à son jugement à la cour d'Amour. Le sens de sa quête est d'emblée dévoilé : fixé dans les deux premières strophes, il est rappelé à plusieurs reprises au long de la narration, permettant aux événements de s'ordonner progressivement autour de cet axe. La dynamique de la narration est quasi-entièrement subjective : la présentation des événements et celle des personnages se réalise du point de vue du « je » lyrique. Cependant, ce dernier n'assume le rôle d'agent actif que dans une partie relativement restreinte du texte, qui se cristallise autour de certains événements-clés. Il s'agit d'une part de l'entrée dans la narration proprement dite, qui assure la mise en scène du récit (« L'autrier jouer alés estoie / Aussi con je faire soloie / A la carole entre la gent », vv. 123 – 125), et, d'autre part, du début et de la fin de la missive où les motifs de sa rédaction sont explicités (« Empris a rimer ce salu / Par qui tante fois vous salu », vv. 973 – 974). À l'aspect assumé de ces verbes d'action s'oppose le mode grammatical passif de certains passages : la frontière entre l'activité et la passivité est très explicitement marquée par le prédicat du vers 98 :

« Je fui assaillis crüelment
D'Amours, qui en fist grant efforts
Comment je ne fui pas si fors... » (vv. 98 – 100)

Par cette attitude, le narrateur crée de manière volontaire une certaine distance par rapport aux événements. Le « je » lyrique se présente ainsi comme victime des circonstances, mode d'expression qui revient de manière conséquente tout au long de la narration :

« Vi bien que la force n'ert pas
Moie ; si dis isnel le pas :
« Biau signeur, a Amours me rent.
Si crüexment en sui espris
Je ne puis mix, si me renc pris. »
Dont fui menés devant Amors. » (vv. 178 – 185)

De manière générale, l'attitude du sujet-narrateur se caractérise donc par une certaine passivité à l'égard des événements dont il est à la fois témoin, observateur et rapporteur. De cette façon, sa position ressort du cadre habituel de la narration : il devient plutôt point de

convergence des événements que le vrai moteur de l'intrigue¹¹². Effectivement, une partie abondante de la narration est constituée essentiellement par le jeu de forces qui se déploie à travers les dialogues des personnages allégoriques en assurant ainsi l'avancement du récit. Dans ce cadre défini, on assiste à une prise de position bien marquée de la part du narrateur, qui se traduit par des jugements de valeur et des commentaires dévoilant les véritables intentions et traits de caractère des autres agents du récit, et ce même au risque d'une redondance des commentaires¹¹³. L'omniscience et l'omniprésence du narrateur, traits caractéristiques de l'écriture de Beaumanoir, riment bien avec ce mode de construction du récit.

L'un des moments de véritable position active assumée par le sujet lyrique est situé, comme mentionné plus haut, sur le point de l'entrée dans la narration (troisième strophe). Ce passage, dont la brièveté par rapport à d'autres textes allégoriques de l'époque (cf. la longueur du passage lié à l'observation du mur dans le *Roman de la Rose*) est remarquable, se construit autour du moment-charnière de la promenade qu'entreprend le « je » lyrique. Le cadre onirique contextualisant la narration dans le *Roman de la Rose* se sert de l'élément du festin auquel le sujet lyrique est invité à participer pour marquer la pénétration dans l'univers allégorique :

« La querole ilec en estant
regardai juques a itant
c'une dame mout envoisie
me tresvit : ce fu Cortoisie
(...)
Cortoisie lors m'apela :
« Biaux amis, que fetes vos la ?
fet Cortoisie, ça venez,
et aveques nos os prenez
a la querole, s'il vos plest. » (vv. 775 – 785)

Le cadre du rêve se voit réduit et substitué dans le *Salus* par la simple évocation de la balade, qui vise à contextualiser l'intention du « je » lyrique à prendre part à « la carole entre la gent » (v. 125). Le texte reste très laconique sur les attributs quasiment obligatoires de la trame habituelle du déplacement, tels que le départ matinal, la description des lieux découverts ou le

¹¹² Cf. Strubel, A., *Op. cit.*, p. 189.

¹¹³ Cf. de manière détaillée infra, dans le point sur les personnages allégoriques. Au sujet des différentes fonctions du narrateur, cf. Genette, G., *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, pp. 95 – 98.

franchissement de la porte symbolique ; ils sont tous absents du *Salus*. Ceci n'empêche pourtant pas la mise en valeur du topos évocateur de la promenade, qui repose sur un principe fortement similaire à celui du songe : à la fois physique, concret et donc réel, cet éloignement est associé au déplacement intérieur traduisant le premier pas vers un univers merveilleux dans lequel l'allégorie pourra se déployer. De même que le rêve, la balade qu'entreprend le « je » lyrique du *Salus* se situe dans une position frontalière, à la lisière du monde réel et imagé, voire constitue l'acte même de franchir la limite du monde allégorique : celui-ci n'existe que par l'effet du réel que produiront les figures rhétoriques par rapport auxquelles le sujet-narrateur assumera sa position complexe et minutieusement élaborée.

Dès la situation de départ, la trajectoire du « je » lyrique est imprégnée et motivée par la quête, dont le but se voit subitement modifié : alors que la promenade visait initialement au simple divertissement, l'entrée en scène de la dame entraîne la réassignation de l'objectif sur l'obtention de son amour. L'accent au sein de la quête se voit ainsi déplacé de l'extérieur à l'intérieur ; la recherche sera développée à travers l'allégorie de la description de la dame, allant de pair avec une opposition nettement marquée entre la solitude et l'univers festif de la danse. D'une position solitaire, le « je » lyrique se met à songer au divertissement en compagnie, mais sa quête est vouée à l'échec par la flèche d'Amour, qui le rend captif jusqu'au bout (et bien au-delà) du texte. La convivialité joyeuse qu'évoquent les mots de « carole » et « gent » forme un contraste tranchant avec le champ sémantique violent du vocabulaire guerrier (« assaillis », « grant efforts », « cruauté », « desfist », « douleur », « dure bataille »), qui transforme le « je » lyrique de contemplateur stupéfait en victime emprisonnée.

La quête intérieure se matérialise par un déplacement concret dans l'espace, réalisé sur plusieurs niveaux distincts. Captif de Trahison, Orgueil et Vanité, le « je » lyrique est transporté malgré lui au jardin d'Amour. De manière similaire à ce qui caractérise la mise en scène du récit en général, le lieu symbolique qu'est le jardin ne se voit pas explicité non plus. Au-delà d'un qualificatif laconique (« jonchié de fleurs », v. 186), le narrateur ne nous en donne à savoir que l'activité qu'Amour y pratique (« faisant capel », v. 187). Le topos fonctionne ainsi par sa force évocatrice, sans doute dans un contexte littéraire stimulant dans lequel le public savait mobiliser le riche appareil de connotations de l'écriture allégorique. Le déplacement concret ne s'arrête pourtant pas dans le jardin, en donnant ainsi une impression d'amplification de plus en plus profonde de la quête amoureuse : le cœur du sujet lyrique est confisqué par Amour, et lui-même transporté dans la prison de la Pensée :

« Mon cuer n'i peuc metre autre gage
 Moi convint laissier en ostage
 Que je penroie en sa court droit.
 Et ele entre tant me tanroit
 En sa plus fort prison juree.
 Cele prisons a non Pensee ; » (vv. 209 – 213).

Contrairement à cette entrée dans le monde allégorique de plus en plus nivelée, la sortie de cet univers ne se construit pas selon la même logique. De fait, à la fin de la narration proprement dite et en s'approchant de la *conclusio*, les propos rapportés du « je » lyrique laissent comprendre qu'il voudrait demeurer dans le jardin d'Amour (« Vous requier, car g'i voel manoir », v. 939), univers dans lequel il pourra accéder à la plénitude, si le jugement de la dame lui est favorable. Le monde figuré et réel ne se démarquent ainsi pas du tout de la même manière qu'au début du texte, où la promenade du narrateur a séparé les deux univers. Ni la sortie de l'univers allégorique n'est ainsi assurée, ni sa vigueur suspendue par un retour tranché au monde réel, ce qui manque de parachever la symétrie structurale du poème. Cependant, cette absence de délimitation claire entre les deux mondes poétiques n'empêche pas l'accentuation explicite de la fin matérielle et proprement dite du poème : la strophe de conclusion fournit un véritable trésor de jeu poétique construit sur une paronomase. Rythmée par le mot « fin », la polysémie et les différentes formes dérivées permettent de déployer sur une dizaine de vers une variation extrêmement inventive autour de la même rime¹¹⁴ :

« A tant, bele tres douce amee,
 .C^M. fois douce clamee,
 Courtoise et sage, pure et fine,
 Phelippes son salu desfine
 En vous priant c'a bonne fin

¹¹⁴ H. Uulders attire l'attention sur la présence de la même figure de style dans plusieurs œuvres contemporaines, dont *Le dit de la Panthère d'amors* de Nicole de Margival, mais il est à souligner que la paronomase n'est ici que très fragmentaire et considérablement moins réussie que dans le *Salus* :

« Puet envis, tant y mette paine,
 Et soit du plus sage de terre,
 Plenté parler que elle n'erre,
 Et je sui simples et poi sages,
 Ne ce n'est mie mes usages
 De si grant chose en rime mettre
 Comme j'ai icy mis en lettre (...) » (vv. 2605 – 2611)

Ce texte, quoique datant probablement de la fin du XIII^e siècle et ainsi plus tardif que celui de Beaumanoir, est par ailleurs significatif du point de vue de notre analyse en raison du motif de la cour d'amour qui y fait son apparition. *Éd. cit.* Cf. aussi Lefèvre, S. – Uulders, H. (dirs.), *Op. cit.*, p. 541., note n°1.

Li traiiés ses tourmens a fin,
Par si que ja ne finera
De vous servir : ains finera
Qu'en son cuer puist l'amour finer
Qu'il a pour vous faite afiner.
Or le tenés a fin amant,
Si que duske a sa fin amant
a fin, sans fin le pöés metre
De joie. A tant defin la lettre
Que jou a garder vous envoi. » (vv. 1019 – 1033)

IV.4 Personnages allégoriques

Les personnages allégoriques incarnent le rôle peut-être le plus important du point de vue de la progression thématique dans le *Salus*. Effets de sens, ils invitent le lecteur à entrer dans le jeu de l'adéquation entre le mot et l'image. De fait, la personnification possède de nombreux visages se déployant à divers degrés dans l'abstraction, et ce selon divers systèmes de référence dans lesquels elles se distinguent essentiellement par leur insertion métaphorique. La personnification occupe ainsi dans l'écriture allégorique une fonction primordiale, voire indispensable : c'est elle qui assure le relais de la *senefiance*. Dans ces schémas sémiotiques construits autour de règles strictes, les noms que portent les différentes figures personnifiées constituent de véritables repères idéologiques au sein du texte : elles incarnent une sorte de grille de lecture, la clé à l'aide de laquelle s'effectue le décodage et la traduction de l'action en rapports conceptuels¹¹⁵. Profitant de la généralité du type ou de la figure matrice, les personnifications servent de support à un discours ou une action en particulier. Selon la définition que P. Zumthor en propose, elle « transforme un nom commun désignant une espèce naturelle ou rationnelle, en nom autodéterminé qui renvoie, à la manière d'un prénom, au sujet d'actions réelles¹¹⁶. »

¹¹⁵ Strubel, A., *Op. cit.*, p. 72 – 75. Cf. également Strubel, A., 'La personnification allégorique, avatar du mythe : Fortune, Raison, Nature et Mort chez Jean de Meun', in : Boutet, D. – Harf-Lancner, L., *Pour une mythologie du Moyen Âge*, Paris, École normale supérieure, 1988, pp. 61 – 72.

¹¹⁶ Zumthor, P., *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 128.

IV.4.1 Deux camps équilibrés

En introduisant un point de vue fondamentalement original dans le débat sur le statut et la perception des personnifications dans la littérature allégorique du Moyen Âge¹¹⁷, A. Strubel jette une nouvelle lumière sur le rôle que ces dernières jouent au sein du récit. Dépassant les schémas d'interprétation classiques qui perçoivent les personnages allégoriques en tant que représentations de qualités ou de défauts de l'Amant et de la Dame, l'approche strubélienne fait la distinction entre opposants et adjuvants du point de vue de l'axe dynamique de la quête. Cette approche permet de replacer le champ d'action au cœur des réflexions pour le doter d'une place de premier plan : c'est en fonction de ce qui fait avancer ou ralentir le récit que les personnages se voient répartis en deux camps. Ils s'organisent ainsi selon un schéma bipolaire : oppositions et antithèses les uns des autres, ils assurent la dynamique du récit selon des schémas d'action typisés. Au sein d'un pôle, la fonction des différents personnages est bien définie et explicitée par le nom qui leur est attribué, et avec lequel ils nourrissent une relation d'interdépendance particulière. Dans le *Salus d'Amours*, Trahison s'oppose ainsi à Loyauté, Envie à Noblesse, Orgueil à Sens (Sagesse). Chez chacun des personnages allégoriques, la métonymie du nom opère une mise en relief de leur trait de caractère principal – celui qui est le plus important du point de vue de la progression thématique du récit. Les personnifications s'inscrivent dans le double système hiérarchique du récit : dans un premier temps, ils viennent en aide au représentant principal de leur camp (Trahison ou Loyauté), et sont, dans un second temps, soumis à Amour dont la cour définit leur cadre de vie. Cette structuration hiérarchique se construit à l'instar de l'organisation de la société médiévale : liés entre eux par un rapport de dépendance féodal, les habitants de la cour se définissent à la fois par leur loyauté au seigneur et au roi. Le *Salus d'Amours* propose un exemple particulièrement bien élaboré de cette relation de dépendance soigneusement construite ; elle se traduit par un vocabulaire relevant de la vassalité : « ses hommes » (v. 221) ; « vos homes loiaus » (v. 329) ; « homme lige » (v. 729) ; « s'agenoiller » (v. 762) ; « onneur » (v. 777) ; « Amours et sa compaignie » (v. 921).

Conformément à la structure équilibrée de la narration, une équité symbolique caractérise les deux groupes entre lesquels les personnifications sont réparties. Constitués respectivement de six membres, ces camps opposés s'inscrivent dans le schéma d'interprétation évoqué ci-dessus : leur fonction se déploie d'après leur contribution à la dynamique du récit. Tout au long de l'histoire, les personnages allégoriques se positionnent en

¹¹⁷ Lewis, C. S., *Op. cit.*, p. 118 ; Jung, M.-R., *Op. cit.*, p. 248. Cités par Strubel, A., *La Rose, Renard et le Graal (...)*, *Op. cit.*, p. 72. Pour ce qui suit, voir *Ibid.*, pp. 72 – 150.

tant qu'indépendants du « je » lyrique et de la dame ; ils ne constituent donc pas une projection extérieure et matérielle de qualités ou défauts internes du narrateur ou de sa narrataire, comme c'est le cas notamment de Danger du *Roman de la Rose*, qui incarne la timidité et la pudeur empêchant le contact physique avec la dame. Cette autonomie des personnifications se traduit par ailleurs par la manière dont le narrateur les présente à la destinataire de son épître : il les décrit sous son optique subjective, mais son omniscience garantit la justesse objective des qualifications prononcées.

L'inscription du poème dans la matière courtoise définit le rôle d'adjuvant-opposant qu'incarnent les personnages allégoriques. Leur identité, ainsi que les paroles et les actes qui en découlent, s'interprètent dans la perspective de leur caractère (dis)courtois : ils deviennent ainsi l'incarnation de certaines valeurs et antivaleurs qui aident ou empêchent le « je » lyrique à accéder à la merci de son aimée. Ainsi, quoique les personnages allégoriques conservent leur autonomie au long du récit, ils sont pourtant étroitement liés à la dame, ou plutôt à la manière dont son amour peut être obtenu. Les personnifications incarnent donc des caractéristiques disqualifiantes comme Orgueil, Vanité, Envie, Felonie (Perfidie), Médisance et Trahison, face à Sens ou Sagesse, Loyauté, Pitié, Liberté, Noblesse et Espérance. A ces douze figures s'ajoutent Pensée et Espoir : la première est seigneure de la prison qui porte son nom, alors que la deuxième en est la gardienne (v. 453). Ces deux personnifications ne prennent pas de rôle actif dans le déroulement de l'histoire. Les deux camps comprennent chacun des personnifications masculines et féminines ; une oscillation du genre de quelques-unes est possible, soit par une désignation collective (« homes loiaus », v. 329), soit par la forme neutralisée du pronom personnel *il*, répandue comme variante régionale¹¹⁸.

IV.4.2 Des allégories bavardes

Afin de fournir une analyse globale du rôle et de la dynamique de fonctionnement des figures allégoriques du *Salus d'Amours*, il nous semble opportun d'examiner le rapport qu'elles entretiennent non seulement entre elles, au sein de leur système hiérarchique proprement dit, mais aussi avec les autres personnages de l'univers diégétique. Si elles ne maintiennent aucun contact direct avec la dame, elles se caractérisent pourtant par des prises de parole régulières, qui s'organisent autour de trois axes principaux : interactions avec la Dame Amour, avec le narrateur, ou encore avec d'autres personnifications.

Protagonistes du récit, les personnages allégoriques ont une relation particulière avec la parole : leurs noms fortement connotatifs et évocateurs définissent d'emblée leur attitude,

¹¹⁸ Cf. Lefèvre, S. – Uulders, H. (dirs.), *Op. cit.*, p. 491, note n°4.

avant même qu'ils ne se prononcent. Un porte-parole désigné dans chacun des deux groupes résume les intentions des membres de son camp, ce qui crée une relation hiérarchique implicite entre eux (vv. 397 – 408). Les dialogues se réalisent principalement au sein des groupes de personnifications : c'est dans le cadre de ces interactions que se discute la stratégie à adopter en faveur ou contre le « je » lyrique. Les interactions entre les personnifications se caractérisent par une distribution de parole relativement équilibrée. Leurs dialogues se construisent essentiellement autour de certaines thématiques phares : la conspiration contre le poète et la concertation, la délibération, ainsi que l'intensification des sentiments et l'amplification des expressions émotives. La présence de figures intercédant auprès d'autres pour en modifier l'attitude est décisive, mais leur rôle reste moins élaboré que dans d'autres textes allégoriques¹¹⁹.

Si entre elles les figures allégoriques s'accordent facilement sur la position à adopter, leurs échanges avec le narrateur sont beaucoup plus unidirectionnels : ils se présentent souvent sous forme monologuée, où le poète ne dispose apparemment ni de droit de réponse, ni de marge de manœuvre qui lui permettrait d'influencer son destin. Ce déséquilibre très marqué se cristallise au point culminant du récit, quand Trahison impose ses commandements au « je » lyrique : conformément à l'attitude globalement passive qu'il adopte, ce dernier ne se prononce nullement sur la punition qui lui est dictée. Sa position de soumission globale se traduit non seulement par la distribution de paroles nettement inéquitable, mais aussi par le discours par lequel il résume *a posteriori* ses châtiments (vv. 683 – 696). Ces moyens linguistiques servent à exprimer la dépendance générale du « je » lyrique : ils entrent en contraste avec la vivacité et la puissance du discours rapporté de Trahison (vv. 523 – 616). Conscient de ce déséquilibre, le narrateur précise d'une manière caractéristique aux récits de Beaumanoir que la raison du raccourci narratif résumant les pensées du « je » lyrique réside dans la volonté de ne pas « trop vous conteroie a anui » (v. 692).

Comme évoqué précédemment, l'appréciation portée sur les personnages allégoriques n'est jamais laissée au hasard. Les interventions régulières du narrateur raffinent l'image et finalisent le portrait que leurs noms et leurs gestes permettent d'esquisser d'emblée. Le narrateur annonce son intention de les présenter dès le début de l'histoire :

« Et si orrés, ma dame chiere,
Briement de cascun la manière. » (vv. 229 – 230)

¹¹⁹ Dans le *Roman de la Rose* par exemple, Franchise et Pitié sont des interlocutrices par excellence de Dangier.

Dénoncer ainsi la nature de la figure allégorique, c'est ne rien laisser aux hasards de l'interprétation. Cependant, cette attitude mène à une certaine abondance, voire redondance : l'essence même des figures est surexplicitée, mais la relative longueur de ces passages n'alourdit pourtant pas le récit. Le narrateur trouve la juste mesure entre le déploiement trop explicite de la *senefiance* et le maintien de l'attention de ses auditeurs/lecteurs. Ainsi, à l'instar de l'*enumeratio* de l'épopée antique, le narrateur fait passer en revue les représentans du camp négatif (vv. 231 – 270), dont quelques-uns sont accusés, en se référant à la *Chanson de Roland*, de la plus grande traîtrise :

« Apres vint damoisele Envie
Et sa cousine Felonie.
Cil eurent les cuers trop felons :
Pis valent ne fist Guenelons. » (vv. 241 – 244)

Les principaux traits de caractère des personnages allégoriques sont mis en relief par des qualificatifs rattachés à leurs noms sous forme d'*epitheton ornans* (« fole Cointise », v. 237 ; « Esperance la courtoise », v. 291). Parfois, ils apparaissent aussi de manière explicite, comme dans le cas de Trahison :

« A cascun fait si bel samblant
Qu'ele va tous lour cuers snblant.
Par son samblant mout de bien mostre,
Mais de mal a le cuer avoustre ;
Mais nus connoistre ne le puet
Devant que comparer l'esteut. » (vv. 265 – 270)

Les descriptions peuvent également évoluer en commentaires moralisants : les remarques du type « Mais Dix, qui trop het Traïson » (v. 637) traduisent non seulement l'omniscience du narrateur, mais confèrent aussi à la remarque une valeur générale. Ce procédé fait ressortir l'(anti)valeur incarnée par la personnification dans l'univers diégétique de l'allégorie, pour l'inscrire dans le contexte plus large d'une vérité absolue. L'emploi d'expressions proverbiales s'inscrit dans cette même intention d'élargissement du champ d'interprétation : par leur caractère savant et leur intemporalité, elles appuient de manière convaincante la véracité des jugements de valeur que l'on porte sur les personnages. Insérés toujours dans le discours du narrateur, les expressions proverbiales fonctionnent comme des raccourcis

narratifs¹²⁰ permettant de résumer l'enseignement à tirer de l'épisode dont elles proposent la synthèse. Au-delà de leur aspect formel et sonore, les rimes équivoques permettent de souligner davantage le propos instructif :

« Par li devienenet li ami
Sans raison souvent anemi.
On ne li fist lie le sourt :
Orgex et Envie li sourt. » (vv. 257 – 260)

Ou encore :

« Cascuns d'aus forment le conjoie :
L'un mauvais fait a l'autre joie. » (vv. 261 – 262),

Cette suite de qualifications s'oppose à celle propre à Liberté, Noblesse et Espérance :

« Li droit qui sont fait par tel gent
Sont a tenir et bel et gent. » (vv. 293 – 294)

Un certain déséquilibre peut être observé dans la description des deux camps opposés. Alors que l'inventaire des personnifications négatives est plutôt détaillé, celui des personnages positifs se borne à quelques commentaires sporadiques. La disproportion entre ces passages, volontaire, s'inscrit dans la dialectique de l'opposition entre le bien et le mal, et traduit la dynamique de soumission du « je » lyrique par la mise en relief de l'injustice qu'il subit. Face au temps dont les personnifications négatives disposent pour aborder, puis déployer et imposer leur stratégie à la cour d'Amour, le camp adjuvant arrive trop tard : Sens n'intervient qu'avec du retard, n'étant en mesure ni de présenter ses compagnons, ni d'empêcher Trahison d'imposer sa punition à l'amant. Le déséquilibre entre le bien et le mal, entraîné par l'absence des personnages positifs à la scène décisive, est signalé amèrement par le narrateur bien avant que la scène n'aie lieu :

« Et nepourquant li bin m'aidierent,
Mais un seul petit trop targierent. » (vv. 225 – 226)

La séance du jugement à la cour est ainsi brusquée sous la pression des vices : après un long passage de conspiration dans lequel elles surenchérisent au sujet du châtement à imposer au « je » lyrique, l'affaire est confiée à Trahison qui, grâce à son cœur très « perfide » (v. 408),

¹²⁰ Sur l'emploi et le fonctionnement des proverbes dans la littérature narrative du Moyen Âge, cf. Schulze-Busacker, E., *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Âge français*, Paris, Honoré Champion, 1985, ici p. 50.

obtient la soumission symbolique et juridiquement approuvée du narrateur. Ce dernier accepte de signer la charte de punition des dix peines qui lui sont assignées.

V. Temporalité et atemporalité amoureuses dans l'univers allégorique du poème

Avant de procéder à l'analyse des dix peines de Trahison et des commandements de Loyauté qui visent à les rectifier, nous nous permettons de revenir sur l'un des éléments-clés du plaidoyer de Loyauté, afin de mettre en valeur ses traits les plus importants. Confrontée à l'injustice de la punition (vv. 811 – 814), la suzeraine des personnages adjuvants réagit de manière particulière : au lieu d'effacer les peines et ainsi annuler le procès du « je » lyrique, elle choisit de définir un terme aux souffrances du poète :

« Li termes ert quant plaira cele
Pour qui li max li renouvele,
Qu'ele li puist en lieu des paines
Donner des joies les souveraines
Et abatre tous les .x. poins
Qui sont ou dit Traïson poins. » (vv. 819 – 824)

L'approche ainsi adoptée par Loyauté permet de modifier la dynamique du châtement : ce n'est pas la pénitence comme concept qui est disqualifiée, mais la manière dont elle doit s'accomplir qui est allégée. De plus, une telle rectification permet d'attribuer un rôle de décision actif à la dame : c'est en effet entre ses mains qu'est placé le pouvoir de délibération sur le terme du châtement. Loyauté s'attaque ainsi à l'intemporalité perçue comme métaphore de l'éternisation de la souffrance : forte de son pouvoir, elle formule sa première promesse avec la puissance de l'indicatif affirmatif : « en ces max metrai un terme » (v. 815).

La mise en relief de l'aspect temporel des peines reflète de manière intéressante la relation caractéristique que les personnages allégoriques – et l'univers narratif en général – entretiennent avec le temps. De fait, la progression thématique du récit se base sur un enchaînement linéaire des événements ; rythmée en chaque début de strophe par l'adverbe « a tant », la narration suit un fil chronologique. Cependant, au-delà des simples formulations adverbiales (« a tant », « quant », « après », « or », « en che point »), les indications temporelles précises au sein de l'univers diégétique se font très rares. Le seul indice permettant d'établir une chronologie interne est placé à un endroit symbolique, au milieu du récit, juste avant le point culminant de l'histoire : au moment où Trahison réclame le cœur du poète, celui-ci affirme qu'il n'en dispose plus, car :

« Cele que couvoite a amie
L'a des l'autre an que je la vie. » (vv. 484 – 485)

La proposition temporelle permet de comprendre que le cœur du poète est enfermé dans la Prison de la Pensée depuis un an déjà. Cet indice chronologique s'oppose de manière saisissante à l'intemporalité de l'univers allégorique. La mesurabilité objective du temps s'impose à un moment-charnière du récit, comme pour prendre le contre-pied de l'impression de souffrance éternelle du narrateur, rompue par cette précision temporelle.

Trois champs temporels se dessinent ainsi. Le présent, dans lequel s'inscrit la narration proprement dite ; il correspond au moment de la composition de l'épître, et constitue le temps verbal quasiment exclusif des strophes introductive et conclusive (« dit », « enseigne », « mant », « me destraint », « m'atouce », « sui destrains », « sui estrains », « sui laciés », « mes cuers et en trop grant contraire », « sui en bataille », « m'assailent », « me travaillent », « me conforte », « porte », « defin », « envoi », « me destraignent » vv. 1 – 46 et 1019 – 1048). Le présent est également le temps verbal des expressions proverbiales, permettant de traduire l'universalité de leur valeur moralisante. La *petitio* de l'avant-dernière strophe du poème en fournit un exemple particulièrement élaboré : la comparaison construite autour de l'adverbe « tant,-e », présente abondamment dans les lettres d'amour de langue latine¹²¹, donne lieu à l'évocation de certains *topoi*-clés de la poésie courtoise. La répétition conséquente de « tant » produit une forte tension au sein de ce passage : cité une vingtaine de fois sur une quarantaine de vers (vv. 975 – 997), l'adverbe imprime un rythme exalté à cet enchaînement de comparaisons :

« Tantes fleurs sont, seront et furent,
 Et tantes goutes d'yauwe plurent,
 Puis que Dix vaut crier le monde ;
 Tant poisson noant et tante onde
 Sont en douce iauwë et en mer ;
 Tant sospir sont fait pour amer,
 Tant grietés d'amors souffertes,
 Et tantes joies aouvertes (...)
 Tante fois je vous fas savoir
 Ce qu'il m'estuer pour vous avoir,
 Et tante fois vous fas priere
 Que vous voelliés, ma dame ciere,
 Mon salut oïr et entendre (...) » (vv. 975 – 982 ; 991 – 995)

¹²¹ Cf. Lefèvre, S. – Uulders, H. (dirs.), *Op. cit.*, p. 537, note n°3.

Cette *petitio* traduit l'insaisissabilité de la passion amoureuse, tout en l'inscrivant dans l'intemporalité. Conformément à l'équilibre formel et à la structure circulaire du poème, cette strophe trouve un écho plus sommaire dans l'ouverture même du poème (vv. 21 – 25) :

« Tant de salus con fins amis
puet mander cele ou il a mis
Son cuer, son cors et son penser
Vous manc, salus sans mal penser ;
Et si vous pri que vous lisiés
Mon salu (...) »

Par rapport au présent de la requête, l'histoire rapportée se situe dans le passé. La transition entre les deux champs temporels s'effectue au moment où le narrateur franchit le seuil de l'univers allégorique par l'entrée dans la « carole » (vv. 124 – 125). Les deux temps verbaux de la narration sont employés de manière conventionnelle, le passé composé servant à briser la continuité des descriptions du passé simple. Le futur s'applique en revanche à deux cas bien précis. Il sert d'une part à assurer la transition entre les strophes où le narrateur est amené à proposer sous forme de résumé un aperçu du prochain épisode de l'histoire ; si ces propos intercalés contribuent à la cohésion textuelle et témoignent d'un souci d'organisation et de clarté du narrateur, il brouille quelque peu la progression thématique linéaire du récit. D'autre part, le futur sert à désigner tout ce qui va au-delà du récit proprement dit : il s'agit principalement des sollicitations de la dame au sujet du jugement final de la requête.

VI. Le *Salus d'Amours* comme miroir du *Roman de la Rose*

Le texte allégorique par excellence du XIII^e siècle, servant d'intertexte à Philippe de Beaumanoir à plusieurs reprises, est de manière incontestable le *Roman de la Rose*. Malgré la relativisation par certains critiques de l'impact que l'œuvre de Guillaume de Lorris a pu avoir sur Beaumanoir¹²², nous nous permettons de considérer que son oeuvre a exercé une influence majeure et incontestable sur plusieurs pièces du poète picard, repérable aussi bien dans son *Salus* que dans le *Conte d'Amours* et en partie dans ses poésies du non-sens.

Le cœur du récit allégorique du *Salus d'Amours* se construit autour des peines imposées au « je » lyrique par Trahison, et les commandements par lesquels Loyauté l'instruit à l'amour courtois. Ces deux épisodes successifs trouvent leur analogie dans le *Roman de la Rose* : le poème de Philippe en propose une sorte de miroir, reflétant non seulement un regroupement revisité des commandements et peines de Dieu Amour de Guillaume de Lorris, mais témoignant aussi d'une virtuosité au niveau de leur organisation structurelle. Le schéma des passages homologues au sein des deux œuvres, ainsi que leurs interférences, sont présentés dans le tableau qui suivra (p. 132).

Comme le schéma en annexe le démontre dans sa complexité, les peines imposées par Trahison et les commandements des personnages adjouvants qui s'en font l'écho entretiennent des rapports spécifiques entre eux. Une particularité structurelle peut être remarquée d'emblée : le cadre dans lequel le jugement est prononcé ne permet pas de véritable affrontement entre les deux camps de personnages. Enragée par l'arrivée des forces adjouvantes, Trahison et sa suite « sont parti sans congié prendre » (v. 656) ; elles se réfugient à la cour de France, où « iluec lor plaist a demourer¹²³ ». Afin de résoudre le problème que ce

¹²² « C'est sans doute le *Roman de la Rose* qui a constitué un modèle pour cette allégorie, mais, bien que les peines d'amour imposées à Philippe ressemblent à celles qu'énumère Amour dans l'œuvre de Guillaume de Lorris, les ressemblances restent assez générales. » Cf. Lefèvre, S. – Uulders, H. (dirs.), *Op. cit.* p. 474.

¹²³ Ces quelques vers expriment une critique très ouverte à l'égard de la cour royale :

« Je li diroie ou il alerent :
Sacent tuit que il ne finerent,
Se vinrent en la court de France.
Lueques ont fait leur arrestance,
Iluec lor plaist a demourer,
Iluec font lor buens savourer.
Li plus de la cort tant les aiment
Signeur et compaignons les claiment,
Et se jou le roi ne doutaïsse,
De ceste matere parlaisse ;
Mais n'en dirai ceste fois plus
(Mes cuers le me met en refus
Et chou que je ne voel mesdire),
Ains revenrai a ma matire » (vv. 659 – 672)

manque de dialogue pourrait entraîner au niveau de la progression thématique, le poète-narrateur reprend et expose à Loyauté sous forme d'un raccourci narratif les peines qui lui étaient précédemment imposées:

« Trop vous conteroi a anui
Se je recordoie les plaintes
Dont je fis a aus les complaintes.
Toute la charte leur ditai
Tele con chi devant dite ai. » (vv. 692 – 696)

Ce manque d'un affrontement concret entre les deux camps se traduit sur le plan sémantique par l'absence de dialogicité entre les peines de Trahison et les commandements de Loyauté : bien que ces derniers fassent en principe écho aux premières, l'interaction ne se produit pas au sens propre du terme, car les commandements ne proposent pas de véritable réponse au jugements de Trahison. De fait, les mesures imposées par Loyauté dépassent en quelque sorte l'injustice des souffrances, auxquelles elles se superposent, et ce de plusieurs façons. D'une part, alors que les peines visaient uniquement le « je » lyrique, les rectifications que Loyauté formule impliquent plusieurs personnes supplémentaires – dont la dame, à qui s'adresse le premier commandement. En vertu de celui-ci, elle doit mettre un terme aux souffrances du poète. Qui plus est, on assiste à sa responsabilisation claire et explicite, expliquant la nécessité de son implication dans les commandements :

« Car drois est, quant pour li fu pris,

Une telle appréciation négative sur la vie de la cour royale paraît plutôt téméraire de la part d'un poète ayant signé son œuvre. Mais l'ironie que véhicule ce passage semble se justifier par les commentaires de H.-L. Bordier, qui jettent une nouvelle lumière sur le ressentiment que Beaumanoir a dû éprouver en raison de son ascension sociale instaisfaisante :

« Lorsque son ennemie, Trahison, s'éloigne, accompagnée d'Envie, Médisance et autres acolytes pareils, on a remarqué sans doute en quels lieux il les adresse : à la cour de France. Ce n'est pas une simple allusion, une boutade ; c'est un plaidoyer en douze vers. (...) Ce dépit nullement déguisé contre la cour, soit dans les dernières années de la vie de Saint Louis, soit au commencement du règne de Philippe-le-Hardi, nous apprend que Beaumanoir avait éprouvé des mécomptes. Il est probable que quand il accepta, vers 1278, le très-modeste bailliage de la seigneurie de Nanteuil-le-Haudoin, ce n'était qu'après avoir vu sombrer les espérances plus hautes, qu'il avait conçues lorsqu'il suivait comme clerc ou à quelque autre titre les audiences du Parlement de Paris. » Cf. Bordier, H.-L., *Op. cit.*, pp. 271 – 272.

La cour d'Amour entre ainsi en opposition avec la cour de France, où les personnages allégoriques du mauvais camp sont désignés comme les pires gens du royaume (v. 728).

Si ce passage du *Salus d'Amours* se justifie par le ressentiment personnel de Philippe à l'égard du roi, la critique plus ou moins explicite de la cour de France ne constitue point un phénomène isolé dans la littérature allégorique de l'époque. *La Court d'Amours* tout à fait contemporaine (dont nous avons démontré les analogies avec l'œuvre de Beaumanoir) en propose une analogie, moins explicite, certes, mais du même ordre d'idées : Mahieu le Poirier y affirme (à partir du v. 2160) que lors de son emprisonnement par Envie, le clerc, revenant à la cour, trouve que celle-ci s'était détériorée depuis la belle époque où il y avait été demandeur. À ce sujet, cf. Scully, T., *Éd. cit.*, xix, note n°22.

Que seur li soit trestous li pris
De son mal et de sa santé,
Si en face sa volenté. » (vv.825 – 827)

Si cette formulation reflète la logique courtoise du rapport hiérarchique entre la dame et l'amant entièrement soumis, elle révèle aussi un trait supplémentaire de la perception poétique de l'univers allégorique de Philippe de Beaumanoir. La responsabilisation de la dame nuance l'image construite jusque-là sur son rôle et la position qu'elle occupe au sein de la cour d'Amour, et les rapports hiérarchiques qui y subsistent : malgré l'indépendance relative dont elle dispose pour choisir le moment où elle décidera du sort du poète, elle reste pourtant soumise à Loyauté, qui est en plein droit de lui imposer ses commandements.

L'autre raison pour laquelle les commandements de Loyauté ne peuvent pas être considérés comme une véritable réponse aux peines de Trahison réside dans l'intention que Loyauté précise d'emblée : malgré l'injustice des jugements de son adversaire, elle ne vise absolument pas à les abolir. Elle adopte en revanche un point de vue original, en s'engageant à les réduire de manière indirecte. Cette prise de position permet une forme d'articulation des commandements : au lieu de suivre point par point les peines de Trahison et d'en proposer une variante allégée, la porte-parole des personnifications positives en offre un remède d'ordre plus général. Le schéma dans lequel sont disposés les différents éléments énumérés par Trahison et Loyauté ne suit pas une répartition antithétique : Loyauté prescrit au « je » lyrique des comportements à adopter et des pistes d'action concrètes à suivre. Ils relèvent tous de la perception courtoise de la bienséance, incarnant le gage de l'obtention de la merci de la dame. L'inventaire des peines et des commandements devrait être considéré non pas dans une perspective de réciprocité symétrique, mais dans leur complémentarité. Leur interprétation n'est possible que dans la perspective de l'amour courtois, dont ils représentent les deux extrémités : alors que les peines de Trahison empêchent le poète de se comporter de manière courtoise et le privent ainsi définitivement de toute possibilité d'amour accompli, les commandements de Loyauté visent une réinsertion dans le code socio-culturel suprême de la *fin'amor*.

Outre la dame, quatre autres personnages, Pitié, Liberté, Espérance et Noblesse sont impliqués dans les commandements de Loyauté. Leur rôle consiste à rendre supportables les peines imposées au poète, notamment en intercédant pour lui auprès de la dame. Les incitations s'adressant à eux introduisent les cinq commandements qui concernent le « je » lyrique : nous en arrivons au cœur du plaidoyer de Loyauté, au sein duquel une véritable

gradation peut être observée. Elle se traduit sur le plan linguistique par l'emploi d'un vocabulaire et des modes verbaux de plus en plus insistants. En partant de la dame, allant à travers les personnifications et arrivant jusqu'au « je » lyrique, la force des commandements va croissant. Par rapport à la liberté et la quasi-indépendance de la dame, les personnifications sont soumises à autorité, quoique l'emploi d'un registre quelque peu injonctif ne déséquilibre pas outre mesure les rapports de force. Les apostrophes du « je » lyrique s'inscrivent en revanche dans un rapport d'autorité très net. Cette tendance se traduit par la gradation de la puissance des verbes employés : aucun verbe d'incitation dans le cas de la dame ; « voel », « prie » adressés aux personnages allégoriques ; « conmans », « desfenc », « doit » et des formes verbales de l'impératif dans le cas du « je » lyrique, notamment aux vers 867 – 869. Elle arrive à son point culminant au moment où les ordres sont donnés au poète. La rhétorique reflète bien les rapports hiérarchiques et féodaux qui lient Loyauté à ses narrataires, et met en relief la position soumise du « je » lyrique dans l'univers allégorique.

Comme le démontre le tableau ci-dessous, les éléments de (dis)courtoisie auxquels correspondent les peines et commandements puisent dans un contexte littéraire dans lequel le topos du mal d'amour a construit des schémas d'expression poétiques largement revisités depuis le XII^e siècle. La constatation de la richesse du motif et de son réinvestissement régulier dans les œuvres poétiques de l'époque ne suffisent pourtant pas pour l'interprétation du déplacement qu'effectue Beaumanoir au niveau de la scène du jugement. L'intertexte des peines et commandements du Dieu Amour doit être cerné de plus près: la scène centrale de l'allégorie dans le *Salus* se construit autour d'un véritable jeu intertextuel, se déployant non seulement par rapport au contexte des références littéraires et culturelles, mais surtout et en particulier à travers l'épisode analogue du *Roman de la Rose*. La répartition antithétique entre peines et commandements suit la même combinaison que chez Guillaume de Lorris, avec un décalage opérant sur plusieurs niveaux, que nous nous proposerons de présenter dans les détails ci-dessous¹²⁴.

¹²⁴ Cf. à ce sujet l'essai très enrichissant de Roubaud, J., *La Fleur inverse : essai sur l'art formel des troubadours* Paris, Ramsay, 1986.

Philippe de Beaumanoir : *Salus d'Amours*

Les peines de Trahison

1. Être prisonnier de ses pensées
2. Soupirer jour et nuit 508 fois
3. Souffrir du mal d'amour
4. Veiller
5. S'éteindre
6. Désirer la compagnie de sa dame
7. Se représenter tout le temps sa dame
8. Jalousie
9. Avoir toujours froid/chaud (mélancolie)
10. Être tourmenté par Désespoir

Les commandements de Loyauté

1. Intercession de Pitié et Liberté
 2. Consolation d'Espérance
 3. Assistance de Noblesse
-
1. Être patient, gai, joyeux, charmant, élégant, gracieux, jamais rustre ni orgueilleux
 2. Ne pas fréquenter cette sorte de personnes
 3. Se garder de toute dispute
 4. Composer des textes et chansons pour enflammer sa dame
 5. Envoyer une lettre rimée à sa dame

Guillaume de Lorris : *Le Roman de la Rose*

Les commandements de Dieu Amour

1. Eviter Vilenie
2. Se garder de médire
3. Être aimable et poli
4. Éviter toute grossièreté de langage
5. Respecter et protéger les femmes
6. Éviter l'orgueil
7. Soigner sa mise, être élégant, se tenir propre
8. Être gai et joyeux
9. Mettre en valeur ses dons naturels
10. Ne pas être avare

Les peines de Dieu Amour

1. Ravissements d'amour
2. Douleurs de l'absence de la dame
3. Douleurs de la présence de la dame
4. Douleurs de la timidité
5. Douleurs de la solitude

Intercession de :

1. Doux Parler
2. Doux Penser
3. Doux Regard

+ 1 : Consolation par Espérance

Comme on l'a dit, une correspondance particulière se réalisant au niveau des nombres peut être remarqué entre les peines de Trahison et les commandements du Dieu Amour, ainsi que les commandements de Loyauté et les peines du Dieu Amour. Elle se construit des nombres de 5 et 10, ou encore la décomposition de 8 en 5 plus 3. Au-delà de ce niveau sémiotique, l'effet de miroir se déploie sur un deuxième niveau, sémantique celui-là, qui mobilise un système de connotations étendu. De fait, une grande partie des différents éléments du jugement du *Salus* trouve un écho dans les énumérations du *Roman de la Rose* ; s'inscrivant dans la tradition plus large du roman antique, les deux œuvres puisent dans un arrière-plan de motifs dont ils proposent une sélection parallèle et fortement similaire. Compte tenu de la différence au niveau de la dynamique et de l'économie textuelle des deux récits, l'explicitation de ces éléments varie selon les deux textes, conformément au schéma inversé préétabli de la narration. De manière générale, l'enchaînement logique que réclament la structure et le message véhiculé par le *Salus* se réalise de manière plus efficace dans un ordre narratif dans lequel le crime commis entraîne son châtement. Celui-ci est postérieurement partiellement adouci, et s'ouvre sur la possibilité d'une rémission totale, attendue de la dame. L'efficacité d'une narration sans digressions rejoint l'interprétation que nous avons proposé au sujet du réinvestissement des motifs-*topoi* dans le *Salus* : la simple évocation de la matière topique a en elle-même une telle puissance évocatrice qu'elle suffit à entraîner la coopération du lecteur averti. La matière peut ainsi être adaptée à la longueur du texte qui l'enferme. Le poème l'ajuste à son économie spécifique, et l'inscrit dans la poétique de brièveté que soutient la structure extrêmement consciente et proportionnelle du poème. De son côté, le *Roman de la Rose*, de par sa structure essentiellement narrative et en raison des contraintes de longueur liées au genre, peut se permettre une explicitation beaucoup plus accentuée des mêmes *topoi*.

Les peines de Trahison sont ainsi plus explicites que celles imposées par Dieu Amour, mais les châtements imposés par celui-ci englobent en quelque sorte les éléments cités par son homologue. Comme le montre notre tableau, la situation de départ, s'étendant chez Guillaume de Lorris sur quelque cent-cinquante vers, se construit autour des dix commandements de Dieu Amour : éviter Vilenie ; se garder de médire ; se montrer aimable et poli à l'égard de tout le monde ; éviter soigneusement toute grossièreté de langage ; respecter les femmes et prendre leur défense contre ceux qui les attaquent ; éviter l'orgueil ; soigner sa mise et se montrer élégant selon ses moyens, et se tenir propre ; se montrer toujours gai et joyeux ; apprendre à mettre en valeur ses dons naturels (sauter, monter à cheval, jouter, chanter, jouer d'un instrument, danser) ; ne pas être avare (vv. 2074 – 2221). Un commandement supplémentaire prescrit au « je » lyrique de ne mettre son cœur qu'à un seul lieu, et de le

donner, non pas le *prêter*. L'observation consciencieuse de ces commandements n'empêche pas pour autant la souffrance que le sujet lyrique mérite pour le péché commis. La pénitence se traduit par les peines suivantes : ravissements d'amour ; douleurs de l'absence ; douleur de la présence qui augmente le désir ; douleur de la timidité ; douleur de la solitude nocturne (vv. 2272 – 2413). Pour alléger sa souffrance, Amour confie le « je » lyrique à Espérance (v. 2601), et trois alliés supplémentaires : Doux Penser (v. 2631), Doux Parler (v. 2657) et Doux Regard (v. 2702) veilleront à ses côtés.

L'épisode analogue se déploie chez Beaumanoir sur une centaine de vers (vv. 523 – 616). Il donne lieu à l'épisode de la présentation des dix peines de Trahison, incarnation de la ruse et de la perfidie (vv. 441 – 454) ; elle arrive à obtenir la confiance du poète, qui qualifie sa crédulité de manière ironique à travers une rime virtuose :

« Andui fumes si durfeüs

Que je li dis con durs feüs. » (vv. 455 – 456)

Les peines imposées par Trahison sont les suivantes : être prisonnier de ses pensées ; soupirer jour et nuit 508 fois ; souffrir du mal d'amour ; veiller ; s'éteindre ; désirer la compagnie de sa dame ; se représenter toujours sa dame ; être jaloux ; avois toujours froids ou chaud ; être tourmenté par Désespoir (vv. 528 – 610). Si la présentation de ces peines est fortement imprégnée par la cruauté de Trahison (v. 615 – 616), elles ne sont pas pour autant toutes à affronter : formant un ensemble sémantique avec l'allègement que Loyauté y apporte, elles se voient immédiatement compensées par les commandements positifs. Ils sont les suivants : être patient, gai, joyeux, élégant et gracieux ; ne pas fréquenter des personnes qui ne le sont pas ; se garder de toute dispute ; composer des textes et chansons pour enflammer sa dame ; lui envoyer une lettre rimée (vv. 857 – 903)

Ainsi, les douleurs éprouvés à la fois par l'absence et la présence de la dame (*Roman de la Rose*) correspondent aux désirs de la compagnie de la dame et l'imagination sans cesse de sa présence (*Salus*). La douleur de la solitude nocturne (*Roman de la Rose*) trouve un écho plus explicite dans le motif de l'éternisation de la souffrance à tout moment du jour (*Salus*) : veiller et s'éteindre sans cesse en alternance ; soupirer jour et nuit ; être prisonnier de ses pensées jour et nuit. Les ravissements d'amour (*Roman de la Rose*) font parallèle avec la souffrance du mal d'amour, alors que les douleurs provoquées par la timidité répondent de manière indirecte aussi bien à la souffrance causée par la jalousie, qu'à la formulation particulière d'avoir tout le temps froid et chaud¹²⁵. Globalement, les antagonismes

¹²⁵ Cf. la note de H. Uulders à ce sujet, in : Lefèvre, S. – Uulders, H. (dirs.), *Op. cit.*, p. 513, note n°1.

sémantiques sur lesquels les deux listes sont basées reflètent l'ambivalence et le caractère tourmenté du mal d'amour.

De même que dans le cas des peines, les deux répertoires de commandements se prêtent à une analyse de leurs correspondances. La décomposition de l'inventaire de 8 en 3+5 permet de procéder à une distinction sémantique entre les deux sous-listes, et de créer ainsi un lien intertextuel avec les deux sous-listes du *Roman de la Rose*. Les trois premiers commandements de Loyauté, visant l'intercession de certaines personnifications, sont formulés ainsi :

« Après, pour li reconforter,
Je voel a Pitié enorter
Que plus tos qu'ele pora face
Qu'il ait de sa dame le grace
Et que souvent li amonneste
La grant grieté que li a faite.
Tant est Pitiés de douç mestier
Que par le conseil e Franchise
Savra par tens en quele guise
On pora cele convertir,
Ques on amant voelle vestir
De s'amour que il tant couvoite.
Or i metent tout leur emploite,
Si que par defaute ne muire !
(...)
Après pri Deboinaireté,
Que si est plaine d'onesté,
Qu'ele soit tous jors en s'aïde,
Car honnis est s'il n'a aïde. » (vv. 829 – 856)

Cette liste se construit à l'instar des trois dernières commandements du Dieu Amour, énumérés à la fin des peines, et ayant exactement le même objectif : faciliter les peines et rendre la souffrance plus supportable à travers l'invocation de trois personnifications positives : Doux Penser, Doux Parler et Doux Regard, désignés comme « biens » accordés par Dieu Amour (v. 2628), remplissent un rôle identique à celui de Pitié, Liberté et Noblesse :

« Et aveques ce je te doing

Trois autres biens, qui granz solaz
Font a ceus qui sont en mes laz. » (vv. 2626 – 2628)
(...)
« Chascuns de ceus veil qu’i te gart
Jusque tu puisses mieuz atendre,
Qu’autre biens, qui ne sont pas mendres,
Mes greignor, avras ça avant. » (vv. 2744 – 2747)

En plus de ces trois figures allégoriques, Espérance, ayant les mêmes attributs et qualités dans les deux œuvres, est demandée à consoler le poète aussi bien chez Beaumanoir que chez Guillaume de Lorris :

« Et en dedens, pour lui deduire,
Voel que ma cousine Esperance
Le confort de sa mesestance.
Mout est s’aïde douce et fort ;
Bien li savra donner confort.
Pour son bien avoec lui se tiegne
Et en boin espoir le maintiegne ;
Mout est s’aïde aventureuse
Et vers mains amans eüreusse. » (vv. 844 – 853)

« Mout est Esperance cortoise,
El ne lera ha une taise
Nul vaillant home jusqu’au chief
Ne por peril ne por meschief ;
Nes au larron que l’en veut pendre
Fet ele adés merci atendre.
Iceste te garantire,
Que ja de toi ne partira
Qu’el ne te sequeure au besoing. (vv. 2617 – 2625)

Pour le reste, c’est-à-dire les cinq commandements (*Salus*) et leur version dédoublée (dix pour le *Roman de la Rose*), les correspondances sont d’autant plus évidentes que les deux produisent une certaine somme du comportement courtois par excellence. Le quatrième commandement du *Salus* en fournit un exemple particulièrement condensé :

« Pour lui assouagier li charge
Qu'il soit envoisiés et jolis,
Mignos et cointes et polis,
Sans vilenie et sans orguel.
De chiaus li desfenc jou l'acuel
Et il sour tous les doit haïr,
Car il l'ont aidiet a traïr. (vv. 860 – 866)

Être patient, gai, joyeux, charmant, élégant et gracieux, et éviter d'être rustre ou orgueilleux, toutes ces qualités forment un élément constitutif de l'épisode parallèle du *Roman de la Rose* : se tenir propre, soigner sa mise et être élégant, ce commandement est explicité longuement et de manière particulièrement détaillée et minutieuse (vv. 2129 – 2162). Cet ensemble d'idées se voit complété par l'invitation à être aimable vers tout le monde :

« Se tu sez nul bel dedui fere
Par quoi tu puisses a gent plere,
Je te comant que tu le faces.
Chascuns doit fere en totes places
Ce qu'i set qui mieuz li avient,
Car los et pris et grace en vient. » (vv. 2177 – 2182)

Il est important de noter que la trahison est mise en relief de manière particulière ici par Loyauté : elle crée un lien sémantique entre la fréquentation d'une mauvaise compagnie et la trahison subie par le poète, en instaurant un rapport de cause et de conséquence entre les deux. Éviter les gens rustres correspond à l'ordre du Dieu Amour d'éviter Vilenie, longuement explicité, avec un accent mis sur les mauvaises effets d'une telle compagnie (vv. 2075a – 2075j).

Le salut en tant que mode d'expression par excellence de la poésie courtoise

Les sixième et septième commandements de Loyauté se construisent autour d'un jeu de mots et comportent ainsi une certaine ambiguïté d'interprétation :

« Gart qu'en li n'ait nule tençons,
Ançois truis ditiés et cançons,
Et tele soit toudis sa trueve,
Se sa dame ses dis esprueve,
Que par droit ne l'en puist reprendre,

Mais si alumer et esprendre

D'amours k'ele li soit amie. » (vv. 867 – 873)

Comme le souligne H. Uulders¹²⁶, le terme « tençon » se rapporte ici à deux champs sémantiques étroitement liés : le mot signifie en ancien français à la fois « querelle » ou « dispute », et renvoie au genre indépendant de poésie dialoguée où s'échangent arguments et invectives¹²⁷. Dans son sens primaire, ce passage peut donc être interprété comme un commandement interdisant au poète de s'engager dans une dispute avec sa dame ; on en retrouve une analogie dans le commandement de se garder de toute dispute avec son aimée chez Guillaume de Lorris (v. 2103). Il insiste d'une manière supplémentaire sur la valeur courtoise du respect et de la soumission à la dame. En revanche, dans un sens plus large, l'indication peut être interprétée comme une invitation à ne pas composer des tenso¹²⁸. Cette deuxième approche s'impose avec davantage de poids, car elle permet de créer un lien avec le dernier commandement : en clôture du discours de Loyauté, il constitue le point culminant du poème entier, car il résume toute la finalité de l'œuvre :

« Je voel qu'il li envoie en rime

Pour qui amour grietés le lime ;

En li saluant li envoie.

car s'ele son grief ne savoit

Doner ne li savroit santé ;

Mais s'ele savoit s'orfenté,

Plus grant pooir ara Pitié

De li priier que s'amitié

Doinst celui qyu est ses amis

Et qui en li amer a lis

Et cuer et cors sans repentir,

Quel grief qu'il l'en estuet sentir.

(...)

Or voist sa besoigne cachier ! » (vv. 891 – 909)

¹²⁶ Cf. l'édition du *Salus*, *Op. cit.*, p. 531. n° 1.

¹²⁷ « Tence » ou « tençon », n. f. (1155, Wace) : Querelle, dispute. – 2° Bataille, coups. – 3° Poésie dialoguée – 4° A tençon, en rivalisant d'efforts. In : Greimas, A. J., *Dictionnaire de l'ancien français jusqu'au milieu du XIV^e siècle*, Paris, Librairie Larousse, 1969.

¹²⁸ Au sujet du tenso(n) de manière générale, cf. l'ouvrage enrichissant de Pierre Bec, *La joute poétique. De la tenson médiévale aux débats chantés traditionnels*, Paris, Les Belles Lettres, 2000.

L'envoi d'une lettre rimée serait ainsi préférable au *tenso*, car elle est plus prometteuse en vue de l'obtention de la merci. Cette incitation fournit la justification même de la composition du *Salus*, comme le poète s'y réfère par une allusion anaphorique :

« A tant, bele tres douce amee,
.C. mile fois douc clamee,
Empris a rimer ce salu,
Par qui tante fois vous salu. » (vv. 971 – 974),

Elle donne lieu à la somptueuse construction comparative tournant autour de la construction « tant...tant » citée précédemment, sur laquelle s'élabore la *petitio*.

Dans cette perspective comparative dans laquelle les deux types de poèmes – tenson et salut – entrent implicitement en compétition, le deuxième l'emporte sur le premier. Le *tenso* s'ajoute au corpus des textes de référence du poète, et son rejet apparaît comme un choix conscient permettant la mise en relief du *salut* comme forme d'expression suprême de l'art d'aimer : il devient par conséquent le chemin le plus approprié et adapté pour l'obtention de la merci et du « salut », dans le sens transcendant du mot. Le *salut*, en tant que genre poétique, se voit ainsi élevé à un niveau spirituel supérieur : il permet de créer un lien entre création poétique et divinité, et de s'inscrire à l'intersection du profane et du mystique qui traverse le poème entier. La composition du *salut* n'est cependant possible qu'après avoir fait preuve d'une véritable attitude courtoise par l'obéissance aux commandements précédents. Par sa position tonique, le commandement visant la rédaction de la lettre rimée devient ainsi le but suprême du poète, son objectif le plus valorisé : la nécessité de le composer est longuement justifiée par sa capacité d'enflammer le cœur des femmes (vv. 894 – 902). Son importance est soulignée par le poids d'une expression proverbiale, qui devient indiscutable par son omnivalence :

« Fox est qui ne veut pourcachier
A avoir grant repos pour laste :
Teus gens sont qui n'ont pain ne paste,
Qui fussent et a aise et riche,
Ne fust Folie qui les triche. » (vv. 910 – 914)

À travers la polysémie et le vaste champ sémantique que mobilise l'évocation du *tenso*, la signification étendue du dernier commandement dépasse largement celle de son homologue dans le *Roman de la Rose*. Alors que ce dernier consiste essentiellement à mettre en valeur ses dons naturels (sauter, monter à cheval, jouter, chanter, jouer d'un instrument, vv.

2183 – 2198), le décalage sémantique qui se produit au sein du *Salus* transpose la signification dans le champ plus abstrait des qualités intellectuelles. Celles-ci revêtent ainsi une importance particulière : ce sont la lettre rimée et la capacité de l’achever à perfection qui deviennent le gage de la rédemption du « je » lyrique. Ce déplacement permet de formuler au point culminant du récit la finalité du poème : les qualités intellectuelles gagnent leur sens et se déploient dans leur plénitude grâce à leur mise à profit dans la production littéraire, dont le but suprême consiste à servir la dame aimée. Dans la perspective de l’obtention de sa merci, le *salut* comme genre s’affirme par sa supériorité absolue à toute autre forme poétique : la construction de ses qualités intellectuelles, ainsi que la virtuosité de leur investissement dans des œuvres composées, garantit au poète d’accéder à une forme d’amour de qualité supérieure.

VII. L'amour des nombres

Le jeu de (dé)composition que déploient les épisodes narratifs du jugement à la cour d'Amour chez Beaumanoir appellent quelques observations sur les symboles numériques¹²⁹. En raison de la nature dérivée et éclectique de la philosophie médiévale des nombres, il est quasiment impossible d'en donner une interprétation sensée sans remonter aux racines individuelles à partir desquelles elle s'est développée. Sans prétendre à un souci d'exhaustivité qui dépasserait largement le cadre du présent travail, on se contentera de rappeler que la philosophie médiévale des nombres est la synthèse de trois sources principales. La première, fondamentale, que Hopper appelle « élémentaire »¹³⁰, est à l'origine de tout symbolisme numérique, et provient de l'intention instinctive de l'homme d'identifier, définir, délimiter et classer certains groupes naturels, immédiatement observables et fixes dans son propre environnement. La deuxième interprétation est dans la continuation de la première : il s'agit de l'antique science astrologique des Babyloniens, qui soumettait les nombres dérivés des constellations, des planètes et des révolutions astrales à une organisation divine de l'univers. Dans cette conception, chaque nombre disposait de ses propres connotations (sacrées), s'inscrivant dans le contexte plus large des relations entre microcosme et macrocosme. C'est par cette logique que les sept jours de la semaine furent nommés d'après les sept planètes. La troisième source de la conception numérique du Moyen Âge est la théorie pythagoricienne, fixant le rapport des nombres les uns aux autres et, par conséquent, la place des agrégats astrologiques dans l'Ordre cosmique. Par les apports des mystères orientaux à l'Empire romain, les diverses théories gnostiques et, par la suite, lors des premiers siècles de l'ère chrétienne, le mysticisme des nombres, ont largement imprégné les croyances populaires aussi bien que la philosophie. Le rapport antique aux nombres a perduré au Moyen Âge, mais en évoluant sous l'influence du christianisme. L'interprétation chrétienne des nombres apparaît désormais dans le Livre de la Sagesse : « omnia in mensura et numero et pondere

¹²⁹ Pour ce qui suit, cf. l'ouvrage fondamental de Hopper, V. F., *Medieval Number Symbolism (Its Sources, Meaning, and Influence on Thought and Expression)*, New York, Columbia University Press, 1938., et traduit en français par Monfort, G., *La symbolique médiévale des nombres*, Paris, 1995. Voir aussi Curtius, E. R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke, 1948. Nous citerons ici sa traduction française : *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956. (Dans son majestueux ouvrage, Curtius fait mention de celui de Hopper, qui ne lui a malheureusement pas été accessible à l'époque.) ; ainsi que Butler, C., *Number Symbolism*, London, Routledge & Kegan Paul, 1970, et Qvarnström, G., 'Poetry and numbers: on the structural use of symbolic numbers', in: *Scripta minora. Regiae sociétatis humaniorum litterarum Lundensis*, Glerup, 1966, pp. 55 – 101.; et Cassirer, E., *Philosophie des symbolischen Formen*, II. (*Das mystische Denken*), Hamburg, F. Meiner, 2002, en particulier le chapitre intitulé 'Die mystische Zahl und das System der « heiligen » Zahlen'.

¹³⁰ Hopper, V. F., *Op. cit.*, p. 5.

disposuisti¹³¹ ». Né probablement au I^{er} siècle avant Jésus-Christ, il reflète un amalgame de visions du monde juive, hellénique et d'influences du syncrétisme hellénico-égyptien, et la formulation citée remonte probablement à une origine grecque¹³². De manière générale, la Bible a imposé le chiffre, comme facteur plastique de la Création divine, en le dotant d'une dignité métaphysique. Le Moyen Âge a su mobiliser toutes ces sources : par un décodage étroitement lié à l'astrologie et au pythagorisme, le nombre était alors perçu comme une clé permettant d'accéder à un symbolisme universel, et le christianisme a réussi à penser l'univers ordonné au sein d'un plan cosmique et rigoureux. Ainsi se développe un goût particulier pour découvrir l'organisation des vérités numériques, recherchant la signification profonde des nombres aussi bien que les rapports possibles entre des groupes numériques identiques et le Divin. A titre d'exemple, Albertus Magnus examine¹³³ les 3 méthodes et moments de l'adoration de Dieu, les 3 attributs de Dieu, les 3 dimensions - passé, présent et futur - de l'espace et du temps : 3, présent dans toute chose, signifie la trinité des phénomènes naturels. De même, il souligne le rapport entre les 7 dons de l'Esprit et les 7 paroles du Christ sur la Croix¹³⁴. Saint Thomas d'Aquin développe davantage la théorie du nombre 3 dans le contexte de sa relation avec Dieu et l'indivisibilité de la Trinité¹³⁵. Parallèlement à l'arithmétique, on assiste au développement d'une science dérivée, appelée arithmologie, qui peut être définie comme la philosophie des facultés et des vertus de nombres entiers particuliers. Prenant ses racines dans les définitions pythagoriciennes, ce courant médiéval s'inspire largement de la théologie des nombres, cherchant à préciser les propriétés mathématiques de chaque nombre de la dizaine, en l'inscrivant dans un contexte transcendant à travers les relations qu'il peut avoir avec la divinité à laquelle il correspond et ses attributs moraux¹³⁶.

En un temps où l'esprit était marqué par les nombres, la symbolique qui leur est attachée imprègne de fond en comble toute la production littéraire. Cependant, comme Hopper le démontre¹³⁷, les retentissements de la mystique numérique dans les différentes œuvres littéraires devraient être principalement perçus comme des échos lointains et vulgarisés d'une tradition qui s'épanouissait dans les sphères plus élevées du savoir. Ici, le

¹³¹ *Livre de la sagesse*, 11, 20.

¹³² Curtius, *Op. cit.*, p. 611.

¹³³ Hossfeld, P. (éd.), *Albertus Magnus : De caelo et mundo, ab initio*, München, Monasterii Westfolorum, 1971. Cf. aussi l'introduction d'Anzulewicz, H. (et al.), *Albertus Magnus und sein System der Wissenschaften: Schlüsseltexte in Übersetzung Lateinisch*, Münster, Aschendorff verl., 2011.

¹³⁴ *Commentarii in Psal.* LVI, 9, cite par Hopper, V. F., p. 71.

¹³⁵ *Summa theologiae*, I, qu. 45., art. 7. Éd. et trad. par Torrell, J-P, [Somme théologique. Le Verbe incarné dans ses mystères I. L'entrée du Christ en ce monde], Paris, Cerf, 2003.

¹³⁶ Karpinski, L., et al. (éd.), *Introduction to arithmetic*, New York, Macmillan, 1926. Ici, cf. en particulier le chapitre *Studies in Greek arithmetic*, pp. 101 – 107, cité par Hopper, V. F., p. 76, note n° 63.

¹³⁷ *Op. cit.*, pp. 95 – 96.

nombre n'est symbolique qu'au second niveau : il agit par sa force évocatrice, sans aborder cependant la question plus profonde de la signification figurée du chiffre. Ceci n'est pourtant pas leur objectif : à l'instar de certains topos (comme le jugement à la cour d'Amour, le contrat avec le Diable, etc.), ressurgissements d'une multitude de motifs mobilisant un savoir largement répandu, la bonne disposition de certains nombres évocateurs à des endroits-clés du texte littéraire fonctionnent comme mobilisateurs du vaste arrière-plan d'une conscience collective dans laquelle leur mystique trouve ses racines et sa grille de décodage. Ainsi, le fonctionnement de la symbolique numérique correspond à celui de l'allégorie : son interprétation s'effectue de manière abstraite, le sens se déploie sur plusieurs niveaux qui relèvent principalement de la métaphysique. Pourtant, le nombre dépasse en quelque sorte l'allégorie : à la fin de la chaîne d'interprétation, il se dote d'un caractère transcendant, pour devenir l'idiome de Vérités éternelles. Il ne joue aucun rôle dans l'intensification poétique, ni dans la clarification de l'expérience vécue par le sujet lyrique. Son déchiffrement nécessite un niveau d'abstraction élevé, accessible dans sa plénitude uniquement à travers une culture métaphysique plus élaborée, qui n'a fait que s'infiltrer dans la conscience populaire. Ainsi, les références et allusions numériques souvent vagues de la littérature vernaculaire ne font que miroiter la perception mi-savante, mi-mystique élaborée à travers des siècles par la science, la philosophie et la théologie. Comme le remarque Hopper¹³⁸, « aucun auteur médiéval ne semble avoir noté la moindre différence entre les concepts de la signification d'un nombre en tant qu'élément du système décimal, en tant qu'indicateur astrologique du temps ou en tant que représentant symbolique d'une vérité physique ou spirituelle précise. » Certains critiques¹³⁹ considèrent que la prédisposition des auteurs médiévaux à l'égard de la mystique numérique est principalement due à une transposition de l'usage latin de la composition fondée sur les chiffres dans la poésie romaine. Certes, l'harmonie des nombres est le fruit d'une longue évolution de plusieurs siècles dans le cadre de laquelle les différentes couches du savoir et du mysticisme se sont superposées les unes aux autres. Cependant, la littérature populaire fut alimentée par de nombreuses sources d'inspiration, non seulement par l'accessibilité et l'infiltration d'œuvres savantes latines, mais aussi par des voies plus répandues, notamment sous l'influence de l'Eglise, dont les écritures sacrées synthétisent et englobent l'extrême richesse de l'arrière-plan que constitue l'histoire du mysticisme des nombres. Tout en considérant cela, ne sous-évaluons pas l'inventivité des poètes médiévaux,

¹³⁸ *Op. cit.*, p. 76.

¹³⁹ Curtius, *op. cit.*, p. 617.

dont la production littéraire reflète sans aucun doute la culture générale largement imprégnée par ces traditions mystiques du chiffre.

En étudiant de manière approfondie la charpente du *Salus d'Amours*, on peut cerner quelques nombres-clés autour desquels se construisent certains éléments ou épisodes essentiels. Dans le cas de certains nombres composés, nous tenons à signaler d'emblée qu'il s'agirait à notre sens plutôt de valeurs suggérées, et non pas désignées, dont la symbolique est susceptible de se déployer notamment à travers les éléments que nous fournissons ici. Comme détaillé dans la partie abordant la structure du poème, l'épître est construit de manière parfaitement proportionnelle et symétrique : à une strophe introductive de salutation correspond une strophe conclusive de conclusion, de même qu'à une strophe de *captatio benevolentiae* correspond une strophe de *petitio*. Le premier des nombres est la traduction par excellence de l'unité, perçu également comme le principe de toutes choses. Il apparaît aussi dans d'autres motifs et éléments du récit : le « je » lyrique est blessé par une seule flèche, dont la puissance équivaut à celle des cinq flèches de Dieu Amour du Roman de la Rose, nombre à valeur évocatrice au moins aussi chargée. Le nombre 1 correspond aussi au nombre d'années de souffrance du poète dans la Prison de la Pensée. Pour ce qui est de la structure globale du poème, elle est quant à elle dominée par le nombre 20, correspondant au nombre des unités textuelles ; le chiffre se construit de la multiplication par 2 de 10, qui depuis la formulation pythagoricienne est défini comme le nombre le plus parfait possible –formulation pythagoricienne à laquelle s'ajoutent les nombreuses allusions bibliques de ce nombre. De plus, les nombres essentiels du plan divin sont tous compris dans la dizaine, puisque les nombres qui lui sont supérieurs (à l'exception des nombres premiers) peuvent être ramenés aux éléments constitutifs de la dizaine. L'apostrophe puissant ouvrant chaque début de strophe du *Salus* rejoint la même logique : la plénitude, l'épanouissement et la perfection provenant de la multiplication du nombre 10 rejoint l'idée de l'unité, de l'éternité et de l'infinitude de l'amour, notamment dans l'expression répétitive « bele tres douce amee, cent mille fois douce clamee », procurant une satisfaction esthétique basée sur la beauté et l'harmonie du nombre 10.

Les personnifications allégoriques sont divisés en deux groupes de six chacun, nombre perçu depuis Saint Augustin comme l'incarnation de la perfection terrestre¹⁴⁰, ou, par une interprétation peut-être encore plus pertinente, c'est le nombre 12 que l'on obtient par l'addition des deux groupes de six. 12 était traditionnellement universel (12 mois, 12 signes

¹⁴⁰ Bardy, G. (éd.), Saint Augustin, *La Cité de Dieu, Livres XI – XIV*, trad. en français par G. Combès, (s.l.), éd. Desclée de Brouwer, 1959, ici livre XI, p. 30.

du zodiaque, 12 parties de l'homme, 12 heures comme la moitié d'un jour), symbole de la perfection de l'univers. C'est le nombre correspondant à la foi dans la Trinité diffusée dans les 4 parties du monde, et se réfère également aux apôtres dans le Nouveau Testament. 12 se ramène aussi à 3. La perfection s'applique d'ailleurs de même au nombre 6, nombre de jours requis pour la création de l'univers. Les personnages allégoriques peuvent être subdivisés en 5+1, où 1 signifierait la figure-clé parte-parole de chacun des deux camps, et en impliquant ainsi dans la symbolique tout ce que 1 et 5 pouvaient évoquer.

Les peines imposées par Trahison sont au nombre de 10, en réponse à quoi Loyauté énumère 8 commandements. Comme détaillé ci-dessous, 8 se divise sémantiquement en 3+5. Le nombre 3 est le symbole de la triade omniprésente, renforcée de l'énorme poids de toutes ses connotations théologiques ; ce fut probablement de loin le nombre favori du Moyen Âge, faisant son apparition dans quasiment toutes les œuvres narratives aussi bien que dans l'élaboration structurelle de nombreuses pièces lyriques. Selon Saint Agustin, c'est « du fait de Sa Résurrection au troisième jour que découle la perfection du nombre 3, qui est le nombre de tout, du fait qu'il a un commencement, un milieu et une fin ¹⁴¹. » Il entre en rapport très particulier avec le nombre 1, notamment par le biais du mystère de la Trinité, à la fois ensemble uni et décomposable en ses trois éléments. 5 est une référence à la Croix, aux 5 plaies du Christ. Dans une interprétation plus ancestrale, 5 était également le symbole du sceau de Salomon : de manière similaire au nœud dans le lacs d'amour, cette figure est sans fin et correspond à la circularité du nombre, incorruptible en vertu de sa récurrence dans la multiplication.

Comme remarqué ci-dessus, les possibilités d'interprétation de tous ces nombres sont quasiment infinies, l'élargissement de la palette du sens symbolique résultant de leur décomposition ou de leur multiplication ne dépend que des limites de l'imagination. Cependant, les procédés d'interprétation du symbolisme des nombres ouvrent la voie à une certaine tentation de l'abstraction : en raison de l'abondance constante de nombres symboliques et du plaisir de la découverte que nous procurent les divers possibilités de regroupement, on succombe facilement au désir de trouver à tout prix des correspondances qui iraient parfois trop loin, ou de plaquer des interprétations sans tenir compte de la formulation textuelle proprement dite. La recherche de telles significations semble davantage justifiée si on voit le goût particulier que l'homme médiéval nourrissait pour retracer les vérités cachés derrière les lettres : suivant la formulation de Saint Augustin, « les significations

¹⁴¹ *Summa theologiae*, I., qu. 3, art. 1., obj. 1.

les plus cachées sont les plus délectables¹⁴². » Au lieu de chercher à trouver une symbolique abstraite et absolue, il est pourtant particulièrement important de s'en tenir de manière stricte à la représentation textuelle concrète plutôt que de forcer l'application de schémas d'interprétation trop vastes ou généraux. Cette lucidité gagne de l'importance notamment dans le cas d'un emploi particulier des nombres, qui pourrait être défini comme le « symbolisme analogique¹⁴³ » : ce procédé consiste à utiliser des nombres entiers familiers, non pas en tant que symboles spécifiques, mais pour créer un univers particulier, une ambiance imprégnée du sérieux et de l'intemporel. On pourrait se permettre d'avancer l'hypothèse selon laquelle le nombre 508, indiqué dans les peines de Trahison comme nombre des soupirs que le poète poussera jour et nuit par le mal d'amour (v. 534), entre dans cette logique. Il est cependant à noter que, grâce aux procédés de décomposition et de multiplication, 500 pourrait être perçu comme 5 fois 100, les deux nombres parfaits par excellence, alors que le 8 est une multiplication de 4 (4 Evangiles, 4 éléments, 4 tempéraments, 4 vertus cardinales, 4 fleuves du Paradis). Le nombre inhabituel de 508 pourrait également trouver son explication dans l'hypothèse selon laquelle, outre 5 et 10 comme principaux chiffres ronds, d'autres nombres leur disputaient également leur popularité : les nombres astrologiques 4, 7 et 12 (avec leurs multiples) étaient utilisés exactement de la même façon. Ainsi, Roland se targue de porter 700 coups, voire mille (vers 1078). Une conséquence particulière de l'usage fréquent de nombres autres que les décades est ainsi l'apparition occasionnelle de nombres arrondis inhabituels comme 24 (à valeur également astrologique) et 48.

¹⁴² Cité par Hopper, V. F., p. 98.

¹⁴³ Hopper, *Op. cit.*, p. 92.

Conclusion

Au-delà des parallélismes évidents entre les deux épisodes analogues du jugement à la cour d'Amour, une observation plus approfondie révèle les différents niveaux du décalage sémio-sémantique que produit l'épître de Philippe de Beaumanoir par rapport à son modèle littéraire. Dans un premier temps, la transposition des cinq peines de Dieu Amour se voit surexplicitée dans le *Salut*, et adaptée à son contexte narratif. De même mais par un procédé inverse, les dix commandements du Dieu Amour se résument en cinq éléments, imposés par son homologue profane, Loyauté. D'autre part, nous assistons à une certaine polarisation du schéma original ; elle est soutenue par la structure équilibrée du poème qui repose sur l'opposition des deux camps allégoriques. L'imposition des peines et commandements devient l'attribut de deux personnages bien distincts : Trahison et Loyauté se partagent le rôle de supérieur hiérarchique dans la vie du « je » lyrique. Cette construction rappelle le schéma de fonctionnement des miracles : les antagonismes sont très marqués, en éliminant ainsi toute complexité de caractère des personnages qui sont soit exclusivement positifs, soit exclusivement négatifs. Il est à souligner qu'au sein de ce schéma extrêmement polarisé que reproduit le *Salut*, le seul personnage quelque-peu ambivalent est la Dame Amour : si elle prend d'une part l'initiative d'emprisonner le « je » lyrique et de le soumettre au procès, elle finit par accepter le plaidoyer de Loyauté, et accueillir le poète dans sa cour.

Par opposition avec cette structure narrative développée en deux temps, *Le Roman de la Rose* propose une seule scène unique : elle va de pair non seulement avec une élaboration plus complexe des caractères, mais aussi avec une alternance plus marquée des personnifications positives et négatives. L'amant, captivé par les cinq flèches du Dieu Amour, écoute l'énumération des dix commandements que le seigneur du jardin allégorique lui impose. Le schéma narratif des commandements et pénitences y est inversé : sont d'abord récités les dix commandements positifs permettant au « je » lyrique d'accéder à l'amour courtois. Les peines proprement dites ne sont évoquées que dans un second temps : étant au nombre de cinq, elles forment un contrepoint aux commandements. La figure de Dieu Amour, telle qu'elle est proposée par Guillaume de Lorris, intègre ainsi un caractère à la fois indulgent et punitif, modélé sur la conception du Dieu biblique. Par ailleurs, cette transposition biblique est encore davantage mise en relief par son caractère évocateur des dix commandements de l'Ancien Testament.

Ces observations sur l'organisation des deux schémas, ainsi que sur la chronologie inversée de leur imposition, permettent d'accéder à un deuxième niveau sur lequel se déploie

le décalage sémantique du *Salus* par rapport à son modèle. Il s'agit de la (dé)composition des unités narratives, construits chez Guillaume de Lorris autour des éléments regroupés par cinq et dix. Le schéma de Beaumanoir en propose une variante amalgamée, qui repose sur l'inversion des proportions : les cinq peines du *Roman de la Rose* sont explicitées et complétées pour en donner dix. De même, les dix commandements du Dieu Amour deviennent cinq formulés par Loyauté. A ces dernières s'ajoutent trois éléments supplémentaires : Pitié et Liberté intercèdent pour le poète auprès de la dame ; Espérance le console ; Noblesse l'assiste. Ces trois suppléments rappellent de manière évocatrice les trois aides que le Dieu Amour formule en conclusion de ces peines : il envoie à l'amant Doux Parler, Doux Penser et Doux Regard. Une structure croisée et miroitée se déploie ainsi en plusieurs étapes : au niveau de l'ordre inversé de la présentation des peines et des commandements dans un premier temps ; au niveau de la décomposition des rôles des figures-clés de la narration dans un deuxième ; et au niveau de l'interchangeabilité des groupes de cinq et dix peines et commandements dans un troisième.

Le *Salus d'Amours* entretient une relation particulière avec les autres œuvres de Philippe de Beaumanoir. Il joue dans un premier temps un rôle structurel au sein du manuscrit : avec le *Salus à refrains*, il donne une trame aux petites pièces du poète. Par les nombreux liens intertextuels qui le rapproche des deux romans (dont principalement *La Manekine*), mais aussi avec d'autres œuvres de Beaumanoir, le premier *Salus* fait partie intégrante de l'univers sémantique du corpus. De plus, les différentes pistes d'intertextualité ouvertes par les motifs principaux du *Salus* permettent de situer le poème dans un panorama plus large, et de l'inscrire non seulement dans le corpus plus vaste des épîtres amoureuses médiévales, mais aussi de celui de la littérature allégorique du XIII^e siècle.

Conformément aux principes de rédaction imposés par la rhétorique antique et plus particulièrement par l'*ars dictaminis*, le *Salus d'Amours* se caractérise par une clarté d'organisation et une répartition en unités bien délimitées. La cohérence formelle du texte s'accompagne d'une cohérence thématique, ayant pour métaphore dominante le jugement à la cour d'Amour. Grâce à son caractère essentiellement narratif, le *Salus* offre un cadre commode au déploiement de ce motif : en racontant comment et pourquoi le poète envoie son chant à la dame, le texte intègre dans la narration les circonstances de sa composition. Le *Salus* devient l'accomplissement des peines infligées par la Cour, et s'achève sur sa propre genèse : la lettre rimée que le poète envoie à la dame constitue à la fois l'objet de la requête

même, et le gage de son amour pour elle¹⁴⁴. La progression thématique du récit est assurée par des marqueurs linguistiques (anaphores, cataphores, système élaboré de références internes) qui, outre fournir à la narration une clarté et une fluidité remarquables, révèlent également un auteur maîtrisant sa matière et son ouvrage à perfection. Le récit est rythmé et structuré par des conclusions et synthèses faites par le narrateur, en vue de résumer ce dont la destinataire de la lettre entendra parler par la suite (à titre d'exemple, vv. 44 – 46 ; 95 – 120 ; 227 – 230). Si l'*ars dictaminis* domine la structure de l'épître, l'arrière-plan idéologique de la scolastique laisse également son empreinte sur la charpente du récit : le texte s'imprègne d'une conception architecturale de la composition, repérable à la fois dans les proportions parfaitement respectées de la charpente que dans la structure circulaire du texte. A ces caractéristiques s'ajoutent les quelques éléments reflétant l'héritage de la mystique des nombres.

La finalité de l'œuvre (un « biau voir dit » pour « ravoier » les amants en bien et en joie), ainsi que le sujet proprement dit (le cœur du narrateur est mis en prison) forment la matière du prologue. Après l'entrée dans l'univers allégorique par la participation à la « carole », la soumission aux règles de la cour d'Amour (vv. 175), la rencontre de sa suzeraine et l'exposé de la faute commise (avoir touché le doigt de son aimée) mènent à la scène du jugement. Quoiqu'Amour promet un jugement équitable, elle réclame un gage : de même que dans le *Roman de la Poire*¹⁴⁵, le narrateur est contraint de lui laisser son cœur (vv. 209 – 210). Une péripétie change le schéma habituel, car en attendant le jugement, le « je » lyrique se voit jeté dans la prison de la Pensée, gardée par Espoir. A partir de ce point, le texte est dominé par le motif du procès, qui repose sur la confrontation entre les deux camps des figures allégoriques. Dans leurs relations interpersonnelles, les personnages s'inscrivent dans la hiérarchie traditionnelle de la littérature courtoise. Ils sont liés les uns aux autres par des liens à la fois féodaux et familiaux : vivant dans la cour d'Amour, ils lui sont tous soumis par

¹⁴⁴ Au sujet de cette finalité des œuvres allégoriques, ainsi que du cœur captivé et sa relation avec le thème du poème, cf. l'analyse du *Roman de la Poire* que propose C. Machabey-Besanceney :

« Je vous envoie mon cœur », dit encore Thibaut dans le *Roman de la Poire* (v. 268), c'est-à-dire aussi « le livre » : « Amour l'a fette tel plaie dont ne me puis esbatre, / qu'en ce livre dirai, » (v. 283). Le poète souffrant, défenseur des amants passés contre les médisants, se fait maintenant acteur de sa propre souffrance, en livrant son « je » au roman : cœur blessé à mort par les riches armes d'Amour, l'amant romancier devient Amour blessant son propre cœur. Il se dépossède de lui-même pour s'écrire au cœur de son roman destiné à sa dame, pour se donner à l'écriture et pour donner. Cette écriture d'amour est intimement et infiniment liée à l'amour douloureux du poète, « Car douleur sanz repos nuit et jor me travaille » (v. 272). Dépositaire du « je » du romancier – amant qui lui a livré son cœur –, l'écriture d'amour devient « don d'amour », « présent » offert à la dame. La même analyse vaudrait pour le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris. » In : Machabey-Besanceney, C., *Le « martyr d'amour » dans les romans en vers de la seconde moitié du douzième à la fin du treizième siècle*, Honoré Champion, Paris, 2012, p. 208.

¹⁴⁵ L'action principale consiste dans l'échage des cœur : celui du narrateur est confié à Doux Regard (vv. 1386 – 399), alors que celui de la dame est porté par Contenance et ses compagnes.

hiérarchie, mais Espérance est également désignée comme par Loyauté comme « ma cousine » (v. 845). Le nom et le comportement des personnifications traduisent la position qu'ils adoptent du point de vue de l'action. L'affrontement symétrique des personnifications se réalise à travers les deux listes de peines et de commandements qu'elles imposent au « je » lyrique : celles-ci constituent un inventaire de valeurs et d'anti-valeurs courtoises, qui ont pourtant, comme le remarque A. Strubel, moins de vigueur et de tradition dans ce poème que dans le *Roman de la Rose*¹⁴⁶. Dans ce cadre, la tentation n'apparaît plus comme une faiblesse individuelle : elle constitue une péripétie de la lutte sans fin entre des forces qui sont transindividuelles. La lutte du « je » lyrique s'inscrit ainsi dans le contexte plus large d'un récit édifiant. Pour soutenir ce caractère moralisant de son œuvre, le narrateur réalise à certains endroits des commentaires sur les personnifications qui dépassent le cadre allégorique de son récit : ces remarques permettent d'élever l'histoire à un niveau d'interprétation plus général (v. 637). On assiste ainsi à une transposition des personnages et des qualités qu'ils incarnent dans le contexte plus universel de la morale. Les personnages allégoriques sont par ailleurs souvent présentés par un narrateur omniscient, qui cherche régulièrement à justifier sa position, avec la conscience que l'aventure a son intérêt dans la mesure où elle est exemplaire. Le décalage entre le temps de l'entrée dans la carole et celui de l'écriture fait du narrateur un commentateur : la distance ainsi adoptée donne au narrateur l'autorité de l'expérience vécue¹⁴⁷.

Deux plans temporels principaux s'enchevêtrent dans le récit : le premier, celui du concret, s'oppose à celui de l'allégorie. Si l'entrée dans le temps abstrait est plutôt claire (la carole constitue la frontière entre les deux mondes), la sortie ne l'est pas entièrement : les deux temps se mélangent dans un horizon indéfini, celui de l'attente du jugement final prononcé par la dame. Non seulement le « je » lyrique n'est pas explicitement libéré de la prison de la Pensée, mais il décide volontairement de demeurer dans la cour d'Amour tant que cette décision définitive ne sera pas prise (vv. 962 – 970). Le poème s'ouvre ainsi sur un champ temporel élargi, s'étendant au-delà du cadre du poème proprement dit. L'intemporalité de l'allégorie s'en trouve prolongée, pour renvoyer à l'éternité de l'amour sur lequel les événements de la narration n'ont plus d'influence.

¹⁴⁶ *Op. cit.*, p. 107.

¹⁴⁷ Strubel, A., *Op. cit.*, p. 90.

Du point de vue de son organisation textuelle, le *Salus d'Amours* de Philippe de Beaumanoir est classé par A. Strubel¹⁴⁸ dans le corpus des formes allégoriques complexes. Tout comme le *Roman de la Rose*, il combine en un projet unique plusieurs systèmes métaphoriques, et se compose de l'harmonisation de nombreuses images matrices. La cour d'Amour y offre une solution de rechange à l'affrontement des personnifications. Dans l'univers allégorique, quatre schémas s'emboîtent : la soumission au dieu, la prison d'Amour, le jugement à la cour et le conflit entre les groupes de personnifications, ou entre celles-ci et le « je » lyrique. Comme A. Strubel le remarque¹⁴⁹, la répartition des forces est quelque peu surprenante : le premier ambassadeur d'Amour appartient à la sphère des forces négatives, et la figure d'Espoir, gardien de la prison de la Pensée, est elle aussi ambivalente. Amour, seigneur de sa cour, ne participe pas de manière active à l'action : il se contente d'un rôle d'arbitre dans le procès où la sentence est prononcée par Trahison. S'il se tient relativement à l'écart des événements, il n'est pourtant pas fait que de bons sentiments : il trouve l'équilibre entre les tendances contradictoires auxquelles il permet de se déployer respectivement. La volonté de Loyauté d'alléger les souffrances de l'amant, au lieu de les abolir entièrement, s'inscrit dans la même lignée. Cet entremêlement des forces opposantes et adjuvantes traduit de manière particulièrement apte toute la complexité du sentiment amoureux, et les ambivalences et les tiraillements dont souffre le cœur du « je » lyrique. La véritable nouveauté dans l'art de Philippe de Beaumanoir consiste à donner aux images les plus usitées (flèche, charte) une expression nouvelle et plus raffinée. Dans l'univers du poème, l'étalage du vocabulaire juridique confère au texte une allure pédante, où l'allégorie assume pourtant pleinement sa fonction d'« autre langage », et de transposition entre des registres différents de l'expressions.

Outre certains motifs-clés populaires de la littérature allégorique profane de son époque, le *Salus d'Amours* puise également dans un registre à connotations religieuses qu'il mobilise d'une manière particulière. Le réinvestissement des éléments de base de la légende de Théophile (la charte signée avec le diable, l'intercession de la Vierge, la rédemption accordée après la pénitence en vue de l'obtention du salut) constituent le cœur du récit chez Beaumanoir. Cependant, les *topoi* des œuvres moralisantes passent par une étape de laïcisation, pour devenir éléments structurels d'une histoire dont ils constituent à la fois le gage du succès, et le fondement sur lequel le décalage sémio-sémantique se réalise. De fait,

¹⁴⁸ Selon la définition de Strubel, les formes complexes se construisent en sorte qu'une image globale (ici, l'allégorie de la cour d'Amour) supervise les sous-ensembles combinés les uns avec les autres. Cf. *Ibid.*, pp. 147-199., et plus particulièrement le schéma d'organisation détaillé, pp. 147-150.

¹⁴⁹ Strubel, A., *Ibid.*, p. 194.

la totalité du registre transcendant des intertextes du *Salus* se voit transposé dans un contexte profane, laïque et courtois. La dame, homologue de la Vierge, y apparaît comme acteur principal dans l'œuvre divin de la rémission du péché du « je » lyrique ; cette fonction est maintenue tout au long du poème, et s'étend même au-delà du texte proprement dit. L'inscription du *Salus d'Amours* dans la littérature courtoise devient ainsi le principe organisateur du poème : la « profanisation » prend le dessus sur le caractère transcendant et mystique de ses textes de référence, en plaçant le poème sur le chemin de la cristallisation de l'allégorie laïque. Par le biais d'un système de décodage largement connu qui assure les grilles de lecture et les clés du déchiffrement, les motifs revisités sont déplacés dans le contexte profane de l'amour courtois. Ce décalage se réalise sans pour autant couper tous les ponts entre les deux sphères complémentaires, présents désormais dans la conception de l'amour courtois qui élève la dame au rang de l'adoration ; la polysémie du *salut* garantit, à travers son champ sémantique étendu, le passage d'une sphère à l'autre. Si l'intemporalité de l'allégorie permet de rapprocher l'univers du poème à la valeur transcendante de son message, les interférences entre les deux registres font place à un décalage sémantique subtilement élaboré, dans lequel le jeu autour des motifs revisités assure le dialogue des deux sphères. Nous assistons ainsi à une superposition de plusieurs couches de tradition bien identifiables, dont la combinaison réussie fait de ce poème un véritable chef d'œuvre de la poésie arrageoise du XIII^e siècle.

Salus à refrains

La deuxième pièce lyrique de Beaumanoir appartenant au genre du salut a été d'abord intitulée *Autre Salut d'amour* par H.-L. Bordier¹ ; puis H. Suchier lui a donné le titre de *Salus à refrains*², dénomination qui a été ensuite reprise par les éditeurs successifs³, en alternance avec le titre de *Chanson d'amour*⁴. Ce poème est disposé sur les deux colonnes du fol. 114v du manuscrit. En raison de l'endommagement du support, le poème n'est conservé que dans un état sans aucun doute très fragmentaire : seuls huit strophes en sont disponibles, le reste ayant disparu avec le commencement du *Roman du Hem* qui clôt le manuscrit⁵. Le *Salus à refrains* est ainsi la dernière pièce de Beaumanoir dans le manuscrit – par la disposition du *Salus d'Amours* au sein du manuscrit, ces deux pièces du même genre ouvrent et clôturent les petites pièces poétiques de Beaumanoir. Contrairement au *Salus d'Amours*, cette deuxième lettre d'amour ne mentionne pas le nom de l'auteur dans son *incipit*.

I. L'ars dictaminis revisité – Aspects structurels et formels du poème

Dépourvue d'explicit, cette brève lettre d'amour se construit autour d'une structure symétrique ; l'état fragmentaire du texte ne va pas au détriment de sa cohérence. Par rapport à la répartition classique de la missive que définit l'*ars dictaminis*, le *Salus à refrains* se caractérise par une grande liberté de composition. Les différentes parties structurelles sont traitées avec une flexibilité considérable : à part une *salutatio* traditionnelle, mais plutôt brève (première strophe), on y retrouve une *captatio benevolentiae* qui mise sur la pitié (deuxième strophe). L'objet de la requête se voit défini dans la troisième strophe :

« En ce chant que porés oïr »

Ai grant esperance, tousjors :

De deboinaireté

¹ Pour faire la distinction avec le premier *Salus*. Cf. Bordier, H.-L. (éd.), *Philippe de Remi, sire de Beaumanoir, jurisconsulte et poète national du Beauvaisis, 1246-1296*, Paris, Techener, 1869 – 1873, pp. 273 et 295.

² Suchier, H. (éd.), *Œuvres poétiques de Philippe de Remi, sire de Beaumanoir*, Paris, Firmon Didot 1884 – 1885, p. 313.

³ Sargent-Baur, B. N. (éd.), *Philippe de Rémi, Jehan et Blonde, Poems and songs*, edited from Paris BNF fr. 1588, Paris BNF fr. 24006 and Paris BNF fr. 837., Amsterdam, Rodopi, 2001, pp. 497 – 500. Dans l'anthologie des saluts d'amours en langue d'oc et oïl, le titre de chaque pièce est identique à leur premier vers. Le *Salus à refrains* de Beaumanoir s'intitule ainsi *Douce amie, salut vous mande*. Cf. Lefèvre, S. – Uulders, H. (dirs.), *Lettres d'amour du Moyen Âge. Les Saluts et Complaintes*, Paris, Librairie générale française, 2016, ici pp. 542 – 550.

⁴ Lécuyer, S. (éd. et trad.), *Philippe de Rémi, le Roman de Jehan et Blonde*, Paris, Champion, 1987, ici p. 9.

⁵ En tant que premier éditeur du manuscrit, Bordier l'affirme, « Peut-être est il achevé, mais il ne semble pas qu'il le soit. Le texte lui-même n'offre aucune garantie à ce sujet, et la dernière strophe de la pièce arrive à la fin de la page, au bas de la seconde colonne, sans être close, comme le sont les pièces qui précèdent, par le mot *Explicit*. » Cf. Bordier, H.-L., *Op. cit.*, p. 272.

Vient amors. » (vv. 20 – 23)

La *narratio* n'apparaît en revanche qu'à l'état parcellaire : non seulement elle est dispersée dans plusieurs strophes, mais le manque quasi-total d'éléments de récit fait en sorte qu'elle n'existe pas véritablement. De la même manière, la *petitio* ne s'appuie à son tour que sur la généralisation de la peine éprouvée décrite, et non pas sur une histoire à l'issue de laquelle elle apparaîtrait en tant que conclusion bien fondée. En raison de l'endommagement du manuscrit, la *conclusio* traditionnelle devant clore l'épître amoureuse a été perdue.

Ce bref parcours de la charpente du poème nous permet de remarquer la liberté que le poète s'autorise en termes de la forme de la missive : un décalage important est ainsi produit par rapport à la structure conventionnelle de la lettre d'amour classique. Cependant, ce déplacement des cadres traditionnels donne lieu à une innovation formelle très particulière, quasiment unique dans le corpus des saluts en langue d'oc et oïl⁶ : celle des « strophes » d'octosyllabes suivies d'un refrain, où chacune reprend l'idée, parfois l'expression-même qui termine la précédente. Les *Leys d'amors*⁷ appellent cette forme de strophes enchaînées 'cabla capfinida'. Comme le remarque M.-L. Savoye, « les strophes s'enchaînent par le jeu des rebonds occasionnés par les refrains : toutes commencent par la reprise des derniers mots du refrain cloturant la strophe précédente. Le procédé, très lyrique, confère une grande fluidité au poème et lui assure sa cohésion⁸. » Éléments structurels à métrique souvent indépendante du « corps » du texte, les refrains assurent ainsi non seulement la transition d'une strophe à l'autre, mais fournissent également un rythme tout à fait particulier à la progression thématique. La structure circulaire ainsi créée contribue grâce aux enjambements à la continuité rythmique, sémantique et mélodique du texte.

Dans ce deuxième *Salut* de Beaumanoir, la forme « à refrains » constitue un double décalage par rapport à la forme conventionnelle de l'épître amoureuse. Il s'agit dans un premier temps de la valorisation d'une structure circulaire, basée sur les refrains, à la place de la répartition classique de la lettre en cinq parties. La forme circulaire des *coblas capfinidas* prend le dessus sur la schéma d'organisation traditionnel de l'*ars dictaminis*. La construction circulaire des *coblas capfinidas* imprime une dynamique particulière au poème : leur enchaînement assure d'abord une forte cohésion textuelle qui permet la mise en relief des motifs autour desquels s'articulent les refrains. Du point de vue de la progression thématique, les refrains deviennent à la fois points de départ et points d'arrivée du discours, dont ils

⁶ Quelques exemples similaires peuvent être retrouvés parmi les saluts et complaints du ms. BnF fr. 837 (pièces 14 et 19 dans l'anthologie citée).

⁷ *Éd. cit.*, ici I., 280.

⁸ *Lettres d'amour du Moyen Âge...*, *Op. cit.*, p. 316.

forment à la fois les rhèmes et les thèmes : rhème à la fin de la strophe, et thème annonçant le sujet de l'unité textuelle suivante. Cependant, le jeu poétique des *coblas capfinidas* permet aussi d'inverser ces rôles. Dans cette optique, le refrain devient le thème de la strophe, par son caractère conclusif mais aussi parce qu'il propose un niveau d'interprétation supérieur à la strophe qu'il résume. De même, il assure le rhème sur lequel s'enchaîne la strophe suivante, lui permettant de rebondir sur ce qui a déjà été formulé avant que la progression vers le sujet suivant soit lancée. Cette structure résulte en une construction textuelle qui n'est pas entièrement linéaire : elle se caractérise en chaque début de strophe par un léger retour en arrière, sur lequel rebondissent les nouveaux éléments de la progression thématique.

Dans un deuxième temps apparaît un déplacement de la forme et du champ sémantique dont elle est porteuse : par la combinaison d'une forme essentiellement lyrique avec le genre fondamentalement narratif de la lettre d'amour, le *Salus à refrains* se rapproche d'une forme poétique chantée. Ceci lui confère une certaine légèreté par rapport à la forme rigide et souvent compliquée prescrite par l'*ars dictaminis*. Les refrains créent une atmosphère ludique, sans pour autant faire sortir le poème du contexte de la féodalité, qui y apparaît à travers un vocabulaire très explicite de la vassalité et du contexte guerrier (« vos hom et vos sers », v. 4, « vaint », v. 15, « son serjant », v. 19, « vos liges hom », v. 45).

Il ne reste qu'à aborder les caractéristiques rimiques et métriques du poème. Les strophes se construisent toutes autour de rimes plates suivant le schéma *aabbccdd etc.* Les différentes unités strophiques sont délimitées de manière claire dans le manuscrit par des initiales ornées. Le *Salus à refrains* est disposé en huit strophes de longueur identique : elles se divisent toutes en deux parties, dont une première unité de sept vers, et un refrain de deux vers. Alors que le corps de la strophe est toujours composé en octosyllabes à rimes plates, les refrains sont d'une mesure inégale : leur longueur varie non seulement d'une strophe à l'autre, mais aussi au sein du refrain, en sorte que le deuxième vers qui le constitue est parfois considérablement plus court que le premier. En définitive, le mètre des refrains s'articule de la manière suivante :

I. 5 / 3 ;

II. 7 / 7

III. 5 / 3

IV. 7 / 7

V. 7 / 7

VI. 7 / 4

VII. 5/5

VIII. 9/4

Le schéma métrique ainsi esquissé permet de formuler plusieurs observations. Dans un premier temps, on observe une démarcation nette entre le corps de la strophe et le refrain ; cette distinction se traduit par une modification de la versification des deux derniers vers de l'unité textuelle. Par rapport à ce changement métrique, nous constatons dans un second temps que la moitié des refrains conservés (I., III., VI., VIII.) se construisent autour du jeu rythmique que permet l'alternance d'un vers long et d'un vers court. Cette forme de versification apparaît également dans le *Lai d'Amours* de Beaumanoir, dont les quelques cent-cinquante couplets se basent sans exception sur cette même variation rythmique⁹. L'autre moitié des refrains du *Salus* (II., IV., V., VII.) conservent également la différence métrique par rapport aux premiers vers de leurs strophes respectives, mais sans jeu d'alternance dans le nombre des syllabes. Les deux vers sont de longueur identique : on obtient ainsi trois refrains entièrement heptasyllabiques, et un pentasyllabiques. De même que pour les quatre autres refrains, ces deux mètres reviennent comme éléments structurels des vers du *Lai d'Amours*¹⁰.

⁹ Les particularités de cette versification seront présentées et analysées au sein de notre chapitre relatif au *Lai d'Amours*.

¹⁰ *Ibid.*

II. Le refrain au cœur de l'intertextualité

Si le refrain joue, ainsi que nous venons de le voir, un rôle essentiellement structurel dans le deuxième *Salut*, une analyse visant à explorer son importance d'un point de vue sémantique aurait également sa légitimité. Dans une perspective comparative, les refrains apparaissent de fait comme porteurs d'une richesse intertextuelle : en leur sein se cristallisent des liens avec d'autres œuvres contemporaines, qui sont à la fois faciles et difficiles à retracer pour différentes raisons. D'une part, quasiment tous les refrains puisent dans le vaste corpus de la poésie populaire. Leurs analogies ont été répertoriées par K. Bartsch¹¹ et citées par H. Suchier¹². D'autre part, et justement en raison de ce profond enracinement dans la culture populaire, la chronologie des échanges intertextuels est quasiment impossible à établir ; toute hypothèse portant sur l'influence exercée par certains auteurs sur leurs contemporains doit être émise avec prudence. Pour cette raison, il est selon nous pertinent de considérer que la manière dont ces passages textuels, transmis souvent de manière littérale d'une œuvre à l'autre, rejoignent la trajectoire de transmission des motifs que l'on a évoquée notamment dans le cas du *Salus d'amour*. L'exploration des pistes d'interaction entre les différents textes est essentielle, mais il est nécessaire de la contextualiser dans une perspective culturelle ; elle ne saurait ni ne devrait être détachée de la notion du foyer intellectuel dans lequel s'inscrit la circulation des motifs, des formulations textuelles, des formes poétiques et métriques, et globalement de toute la matière poétique. Les différentes attestations textuelles d'un seul et même refrain résulteraient ainsi de la *mouvance* de ce vaste corpus matériel, dont ils seraient des exemples-phares resurgissant d'une œuvre à l'autre. Leur popularité était le gage de leur survie et de leur matérialisation écrite, tout en leur permettant d'exercer une influence considérable sur le réseau poétique dans lequel ils étaient connus. La grande popularité de quelques-uns des refrains du deuxième *Salus* (troisième, quatrième et cinquième) se traduit par une apparition répétitive dans plusieurs pièces différentes. Il est intéressant de noter que dans certains cas (troisième et quatrième refrain), les textes avec lesquelles le *Salus* de Beaumanoir partage ses refrains apparaissent au sein d'une seule et même pièce du ms. 837, ce qui est à

¹¹ Bartsch, K., *Chrestomathie de l'ancien français (XIII^e – XVI^e siècles)*, Rostock, 1866 (13^e éd. rev. et corr. par Wiese, Leo, New York, Hafner, 1951).

¹² *Œuvres poétiques (...)*, *Op. cit.*, cxxv – cxxvij. H. Uulders complète son édition du *Salus à refrains* par des références au recueil des rondeaux et refrains de Nico van den Boogard, qui répertorie de manière systématique les refrains repérés dans l'édition de Suchier. C'est à lui que nous nous référons par la suite lors de l'identification des analogies. Cf. aussi Lefèvre, S. – Uulders, H. (dirs.), *Op. cit.*, pp. 542 – 550, ainsi que Boogard, N. v. den (éd.), *Rondeaux et refrains du XII^e siècle au début du XIV^e*, Paris, Klincksieck, 1969.

nos yeux une preuve supplémentaire de la popularité de cette formulation en particulier¹³. Ces formulations remontent probablement à une seule et même source commune de la poésie populaire, et par conséquent anonyme. En raison de l'entremêlement des différentes traditions textuelles et de la superposition d'une variante sur l'autre, notre analyse ne se proposera pas de localiser plus précisément cette source commune à laquelle remontent les différentes variantes parallèles ; en revanche, notre objectif sera d'explorer, à travers les analogies textuelles référencées, les différents genres poétiques avec lesquels le *Salus à refrains* tisse des liens d'intertextualité. Cette recherche nous permettra de situer la deuxième lettre d'amour de Beaumanoir dans le contexte plus large du réseau poétique dans lequel s'inscrit l'auteur. Nous espérons également apporter de nouveaux éléments à l'analyse du contexte d'ouverture et d'interaction que ces genres exerçaient les uns sur les autres. Ces éclaircissements nous donneront une vue d'ensemble plus structurée du système d'interactions complexe qui prévalait alors, et que le cloisonnement et l'étude par tranches de genres poétiques séparés empêche souvent d'apercevoir.

Le tableau qui suit se propose de présenter dans leur simultanéité les analogies textuelles qui se manifestent entre chaque refrain du deuxième *Salus* et leurs intertextes repérés.

¹³ Au sujet des analogies intertextuelles que les refrains de Beaumanoir permettent d'établir, B. Sargent-Baur remarque que c'est le seul poème du poète picard à emprunts littéraires à d'autres œuvres. Elle considère ces interférences comme preuve de l'intérêt qu'il aurait porté à la production littéraire de ses contemporains : « This is the only one of Philippe's poems to borrow refrains from other poets: a testimony to his keen interest in recent and contemporary literature. » CF. Sargent-Baur, B. N. (éd.), *Philippe de Rémi, Jehan et Blonde (...), Op. cit.*, p. 512.

II.1 Le *Salus à refrains* en miroir de ses intertextes

N° strophe	<i>Salus à refrains</i>	Intertexte(s)
1.	« En bone amour ai mon cuer mis »	« En bone amor ai Mon cuer mis » (Chansonnier d'Oxford, pièce LXXI ¹⁴)
2.	« Bien sau qu'ele m'ocira Se amours ne la vaint pour moy. »	« Bien croi qu'ele m'ocirra S'amors ne la vaint por moi. » (<i>Complainte d'amors</i> , Paris, BnF, ms. fr. 837 ¹⁵)
3.	« De deboinaireté vient amors. »	1. « De deborieté vient amors. » (<i>Quant je voi esté</i> , Paris, BnF, ms. fr. 845 ¹⁶ , 2. « De debonaireté vient amours. » (<i>Salus d'Amours</i> anonyme, Paris, BnF, ms. fr. 837 ¹⁷) 3. « De debonaireté Vient amors. » (Chansonnier de Montpellier, ms. H. 196 ¹⁸)
4.	« Ci me point une estincele Au cuer, desous la mamele. »	« Ci me point une estincele Au cuer desouz la mamele. » (<i>Salus d'Amors</i> , Paris, BnF, ms. fr. 837 ¹⁹)
5.	« Dix ! pour coi la regardai, Quant si voir oel traï m'ont ? »	1. « Dies ! por quoi la regardai Le bele, ne tant amai ? Pour ses ieuz vairs et rians, Qui tant sunt plein de douçour Par samblant. » (Pièce n°LII du Chansonnier de

¹⁴ Ms. 308 de la collection Douce de la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford (premier quart du XIV^e). Raynaud, G. (éd.), *Recueil des Motets français*, Paris, F. Vieweg, 1883, 2 vols, ici t. II., p. 25, n. LXXI. N°644 dans le répertoire de N. v. den Boogard.

¹⁵ Fol. 253vb – 255ra. Éd. par Meyer, P., *Le Salus d'Amours dans les littératures provençale et française*, Bibliothèque de l'École des Chartes, 1867 (série VI, t. III), p. 158., strophe 7. Pièce anonyme. Éd. aussi par Sultan, A., 'Celui qu'Amors conduit et maine', in : Lefèvre, S. – Uulders, H. (dirs.), *Lettres d'amour (...)*, *Op. cit.*, pp. 243 – 263. N°256 dans le répertoire de N. v. den Boogard.

¹⁶ Fol. 171vb, vv. 7 – 8. Refrain de la deuxième strophe d'une chanson anonyme. N°468 dans le répertoire de N. v. den Boogard.

¹⁷ Fol. 271ra – 272va. Refrain de la XIX^e strophe d'un *Salus à refrains*. Éd. par Savoye, M.-L., in : Lefèvre, S. – Uulders, H. (dirs.), *Lettres d'amour (...)*, *Op. cit.*, pp. 316 – 339., ici p. 328.

¹⁸ Ms. H. 196, fol. 125r, vv. 13 – 14 de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier (section Médecine), datant de la première moitié du XIV^e ; motet répertorié par Raynaud, G., *Op. cit.*, t. I., p. 61., n. 41.

¹⁹ Fol. 269rb – 271ra. Éd. par Jubinal, A., *Op. cit.*, t. II., p. 235. Pour H. Suchier, ce motet maintient en termes généraux l'ancienne déclinaison dans sa pureté, et paraît antérieur à celui de Beuamanoir. Cf. Suchier, H., *Op. cit.*, cxxvij. N°368 dans le répertoire de N. v. den Boogard.

		<p>Montpellier²⁰)</p> <p>2. « Et Dieus ! por quoi la regardai, Quant si vair oel trai m'ont ? »</p> <p>(Pièce n°LXXIII du Chansonnier de Montpellier²¹)</p> <p>3. « <i>Dieus ! por quoi la regardai ?</i> Ne la puis entroblier ; Nuit et jor mi fait penseir Et tient en esmai. Si tost com la vi, l'amai, N'ele ne mi daigne amer Ne plus n'i puis endureir, Et celle ansi me cofont : <i>Si bel oil vairs trahi m'ont.</i> »</p> <p>(Pièce n°XXXXVI du Chansonnier d'Oxford²²)</p>
6.	« Douce dame a qui je sui, Pour Dieu merci. »	« Doucë amië, je vous prie Pour Dieu merci » Ph. de Beaumanoir, <i>Oiseuses</i> , n° 47 ²³
7.	« Jolis sui, jolis ! Ce me font amours. »	Unica ²⁴
8.	« Se pour bien amer doit nus avoir Joie, je l'arai. »	« Se pour bien amer doit nus hons avoir Goiei, je l'arai. » <i>(La suite anonyme de la « Court d'Amours »²⁵)</i>

²⁰ Ms. H. 196, fol. 137r de la Faculté de Médecine de Montpellier. *Ibid.*, t. I., p. 75. Éd. aussi par Savoye, M.-L., 'Bele, salus vous mande, mes ne dirai par qui', in : Lefèvre, S. – Uulders, H. (dirs.), *Lettres d'amour (...)*, *Op. cit.*, pp. 298 – 315., ici p. 300. N°550 dans le répertoire de N. v. den Boogard.

²¹ Ms. H. 196, fol. 160v de la Faculté de Médecine de Montpellier. *Ibid.*, ici t. I., p. 98.

²² Ms. 308, fol. 245v de la collection Douce de la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford, éd. par Raynaud, G., *Ibid.*, t. II., p. 11. Cette pièce de structure particulière sépare les deux vers du refrain pour les placer au début et à la fin de strophe, entourant ainsi chaque unité textuelle. Une analogie concrète peut être établie non seulement avec le refrain de Beaumanoir, mais aussi avec la pièce n°LII du Chansonnier de Montpellier, et ce au niveau du motif des yeux verts. À comparer aussi avec *Ibid.*, t. II., p. 9., n°XXXI.

²³ N°602 dans le répertoire de N. v. den Boogard.

²⁴ Le répertoire de N. v. den Boogard publie ce refrain sous le n° 1170, et n'en indique aucune autre apparition au sein des manuscrits recensés.

²⁵ Cette œuvre, conservée dans le Paris, BnF, Nilles acq.fr. 1731, fol. 36ra – 72rb (ici fol. 60va), constitue une suite anonyme au *Court d'Amours* de Mahieu le Poirier (cf. ci-dessus, en relation de ses rapports avec le premier *Salus d'Amours* de Beaumanoir). L'œuvre de Mahieu contient de nombreux refrains de chansons autour desquels se construit la charpente du texte. Plusieurs de ces refrains se trouvent aussi ailleurs (cf. le répertoire de N. v. den Boogard). Cf. Raynaud, G., 'Jeu de le Capete Martinet', in : *Romania* X (1881), pp. 519 – 532., ici, p. 522, n. VI. Raynaud remarque que ce même refrain se trouve dans une pièce du Paris, BnF, ms. fr. 12786, fol. 79v°, outre former le tenor d'un motet du ms. H. 196 de la Faculté de Médecine de Montpellier. Ici, fol. 300 r°. N°1713 dans le répertoire de N. v. den Boogard. Cf. ici également le n° 1494. Sur l'œuvre de Mahieu le Poirier et la *Suite*

II.2 Le motet comme intertexte principal du *Salus à refrains*

Le tableau ci-dessus montre que six refrains sur huit font l'objet d'analogies intertextuelles avec des motets ; pour ce qui est des deux autres, le premier (n°6) a comme intertexte les *Oiseuses* de Beaumanoir, alors que le deuxième (n°7) est *unica*. Au-delà du partage des refrains avec d'autres pièces de la poésie populaire de son époque, un certain nombre d'analogies textuelles supplémentaires peuvent être repérées, notamment au niveau de la salutation qui rappelle celle de deux autres saluts contemporains²⁶. On y retrouve également le motif des yeux étant à l'origine de l'amour et de la souffrance du « je » lyrique²⁷. Vue l'abondance d'analogies textuelles entre le *Salus à refrains* et des motets qui lui sont contemporains, il nous semble indispensable de procéder à une mise au point sur cette forme poétique ; une telle contextualisation des interactions textuelles permettrait en particulier de mieux comprendre le rapport entre les cas concrets sur lesquels nous nous pencherons dans la suite.

Prenant son origine dans le chant d'église polyphonique, le motet vernaculaire est un poème irrégulier ayant connu son essor au XIII^e siècle en région parisienne et dans le Nord de la France (notamment au foyer intellectuel d'Arras). Il constitue un genre poético-musical destiné à la performance orale. Sa disposition particulière au sein des manuscrits (en colonnes parallèles ou sur des pages voisines, avec les notes ténor en bas des colonnes) témoigne d'un travail de coordination élaboré garantissant l'appréciation de l'harmonie d'ensemble de la pièce. Bien que ses origines ne soient pas entièrement explorées, il est certain que la naissance du motet latin date du début du XIII^e siècle²⁸. Des motets vernaculaires ont également vu le jour au cours de ce même siècle – la preuve en est que le motet français était une forme bien établie au milieu du XIII^e – et il paraît aussi incontestable que ces deux corpus étaient étroitement liés dans leur développement. Si une grande majorité des motets restent anonymes, nous en connaissons plusieurs dont la paternité est bien certaine : nous évoquerons ici les motets d'Adam de la Halle, contemporains de Beaumanoir, ou de Guillaume de Machaut, d'une époque plus tardive.

anonyme, cf. Scully, T. (éd.), *Le Court d'Amours de Mahieu le Poirier la Suite anonyme de la « Court d'Amours »*, W. Laurier University Press, Waterloo, Canada, 1976 (en particulier son *Introduction*).

²⁶ Il s'agit des textes 8 et 23 de l'anthologie de Lefèvre, S. – Uulders, H. (dirs.), *Lettres d'amour (...)*, *Op. cit.*, pp. 192 – 198 et 366 – 376. Certains de ces parallélismes ont été signalés par H. Uulders dans cette même édition, p. 542.

²⁷ Topos récurrent dans la littérature médiévale, dont nous signalons l'apparition notamment au sein du *Salus d'Amours* (les yeux visés par la flèche d'Amour). Le *Conte d'Amours* en propose une variante basée sur l'explicitation de la relation ambiguë entre les yeux et le cœur. Cf. les chapitres correspondants.

²⁸ Pour ce qui suit, cf. Huot, S., *Allegorical Play in the Old French Motet. The Sacred and the Profane in Thirteenth-Century Polyphony*, Stanford University Press, Stanford, California, 1997. Voir en particulier l'*Introduction*, pp. 1 – 18.

Composés dans un milieu savant et transmis par une tradition écrite, les motets se composent de deux ou plusieurs parties, chantées simultanément : au lieu de faire chanter les parties supérieures seulement sur les voyelles du ténor, on cherchait à donner à celles-ci une plus grande importance en leur adjoignant un texte relativement indépendant, dont le rôle consistait à paraphraser ou à mettre en évidence celui du ténor²⁹. Ce texte surajouté, écrit en latin ou en français, se composait de fragments de chansons connues ou de refrains. Célébrant souvent l'amour ou bien empruntant ses vers aux pastourelles, il consistait en fragments divers pour lesquels aucun mètre fixe n'était prescrit. Au long de l'évolution du genre, des textes spéciaux ont été composés également en guise de refrains : il n'étaient soumis à aucune règle relative au nombre des vers ni à l'ordre des rimes³⁰. Au sujet de cette liberté accrue de leur composition, G. Raynaud va jusqu'à affirmer que « ces pièces françaises ne sont soumises à aucune règle de composition : destinées à n'être que l'accessoire de la musique, elles en suivent servilement la contexture³¹. » La flexibilité des règles de composition se traduit également par les différents noms attribués au genre : on retrouve ainsi dans les vers les termes de *dechant*, *motet* ou *quadruple*. G. Raynaud souligne que

« Les auteurs des paroles se sont servis, pour déterminer le genre de leur poésie, d'expressions tout à fait banales, auxquelles ils ne semblent pas attacher d'importance. Le mot générique *chanson* revient très souvent, ainsi que celui de *chant* et de *lai*, qui ne désignent alors aucun genre spécial de poésie ; notons aussi le mot *sonet* au sens de *petit son*, *petite chanson*, chanson légère et l'expression '*faire le vireli*'. Il est du reste facile de s'en rendre compte, en se reportant à quelques-uns des manuscrits dont nous avons tiré les variantes jointes au texte de Montpellier (...) ; on verra que lorsqu'un de ces manuscrits a changé la musique, le texte de son côté a subi un changement, et la poésie se trouve ainsi modifiée sans souci de la rime. Quelques pièces cependant offrent un certain caractère d'unité et se présentent en strophes, mais ce n'est là qu'une très rare exception, et bien des irrégularités déparent l'harmonie de ces strophes³². »

Si dans sa forme complexe le motet se distingue nettement des autres genres lyriques vernaculaires³³, il s'apparente davantage à eux à travers les formulations textuelles qui lui

²⁹ Sur les aspects musicaux du motet, cf. Everist, M., 'Motets, French Tenors and the Polyphonic Chanson ca. 1300', in : *The Journal of Musicology* 24/3 (Summer 2007), pp. 365 – 406.

³⁰ Gérold, T., *La musique au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1983, p. 246.

³¹ Raynaud, G. (éd.), *Op. cit.*, ici xvi – xvii.

³² *Ibid.*

³³ À l'exception du motet-rondeau, dont on ne connaît que quelques exemples, ils ne sont pas disposés en strophes, et ne suivent pas non plus les règles contemporaines de la versification : les vers montrent une forte variabilité en longueur, et les rimes se répètent souvent au hasard.

sont propres. Parmi les refrains (ré)employés dans les motets, beaucoup apparaissent dans des rondeaux, des chansons strophiques à refrains ou des insertions lyriques au sein de nombreuses œuvres narratives. Plus important encore, les motets font apparaître les mêmes *topoi* et formes d'expression, ou, plus largement, le même registre poétique que celui des différents genres lyriques français : ils ne constituent donc pas un phénomène isolé, mais font partie intégrante de l'univers littéraire et artistique de la France du XIII^e siècle. Dans ce contexte, le motet occupe une place tout à fait singulière : il cultive une dialectique ludique de discours sacrés dans une époque où naissent par ailleurs des remaniements parodiques de textes pieux, et, à l'inverse, des appropriations de chants et de motifs profanes dans un contexte dévotionnel. Cependant, le motet ne se contente pas de proposer une séquence de différents registres littéraires et/ou sacrés, ou de les superposer les uns aux autres. Fort de sa structure polyphonique, il offre une interprétation simultanée de plusieurs textes musicaux et littéraires, dont chacun conserve son intégrité et ses références intertextuelles. Grâce à cet entremêlement particulier des traditions réinvesties, il permet une exploration ciblée non seulement de la rencontre et de l'interaction des traditions sacrées et profanes de son époque, mais aussi des réalisations allégoriques et parodiques qu'elles proposent. Ce jeu de va-et-vient entre les registres laïque et pieux auquel procède le motet fournit par ailleurs un point de connexion important avec la poésie de Philippe de Beaumanoir : la transposition dans le contexte profane de la littérature courtoise des motifs et des personnages les plus emblématiques de l'univers transcendant constitue l'un des aspects les plus importants du décalage qui opère au sein du *Salus d'Amours* de l'auteur picard.

II.3 Les limites d'un genre – de la lyrique du motet à la narrativité du salut

Parallèlement à la naissance de récits avec insertions lyriques et à l'apparition des chansonniers, le motet vernaculaire émerge lors d'une période importante de l'histoire de l'ancienne lyrique française. Compte tenu de la richesse des études critiques traitant l'évolution du genre³⁴, nous nous permettons de n'en évoquer ici que quelques aspects qui nous paraissent les plus pertinents dans la perspective comparative avec le *Salus à refrains*.

Alors que les transferts textuels quasiment littéraux entre les pièces citées nous font remonter jusqu'au noyau commun de la poésie populaire dont se nourrissent toutes ces œuvres, la combinaison formelle des deux genres – salut et motet – peut davantage surprendre :

³⁴ Cf. la très riche bibliographie fournie sur <https://www.arlima.net/mp/motet.html> (date de consultation de la page : le 15/04/2019).

quoique les deux soient issus de formes classiques³⁵, leur mélange se fait très rare – seulement deux pièces du corpus des saluts d’oc et oïl empruntent leur forme au genre lyrique à refrains³⁶. Explorateur des limites des formes poétiques traditionnelles, Beaumanoir fait ainsi une fois de plus preuve de son goût tout à fait novateur : les règles plutôt strictes et la forme rigide que l’*ars dictaminis* prescrit au genre narratif du salut se voient assouplies par ce décalage formel vers un genre essentiellement lyrique, ludique, flexible et circulaire. Quoique les refrains du second *Salut* restent dépourvus de musique – le manuscrit ne contient en effet aucune notation musicale –, ils inscrivent tout de même le poème dans une dynamique profondément lyrique. Avec la structure strophique de la pièce, les refrains lui confèrent un statut intermédiaire³⁷ : par son genre et sa thématique, il se positionne dans la lignée narrative du corpus des saluts d’amour, mais il s’y intègre avec une structure revisitée et réinvestie au profit d’une expression poétique en voie d’évolution. Le décalage formel se focalise ainsi autour de plusieurs étapes : l’effacement progressif des composants traditionnels de l’épître amoureuse dans un premier temps ; la charpente strophique et circulaire des *coblas capfinidas* dans un second ; le soutien de cette structure essentiellement lyrique par des emprunts textuels au motet dans un troisième. L’irrégularité formelle des motets se voit « corrigée » au profit d’une régularité métrique et d’une phraséologie scrupuleusement observée ; la liberté structurelle des motets ne revient ainsi que dans le cadre des refrains, qui jouissent d’une mise en relief par rapport au corps de la strophe, et reflètent le talent et le sens rythmique de Philippe de Beaumanoir.

Il ne reste qu’à s’attarder brièvement sur l’origine commune de ces refrains : faudrait-il voir dans leur transposition souvent littérale une reprise directe des motets répertoriés notamment par G. Raynaud, permettant de supposer que Beaumanoir s’en soit directement inspiré ? La question se pose d’autant plus que le *Chansonnier de Montpellier* dans lequel une large majorité des refrains employés par Philippe apparaissent aussi, est tout à fait

³⁵ Raynaud, G. (éd.), *Recueil de motets français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, F. Vieweg, 1881 – 83, ici xvi-xx.

³⁶ Dans sa thèse dédiée au fonctionnement du processus répétitif au sein du motet, Gaël Saint-Cricq en recense deux exemples issus du Paris, BnF, ms. fr. 837. Ceux-ci correspondent au n° 14 et 19 de l’anthologie des saluts d’amour : leurs strophes octosyllabiques suivies de refrains s’enchaînent comme les *coblas capfinidas*, où le refrain assure la continuité entre elles. Cf. Saint-Cricq, G., *Formes-type dans le motet du XIII^e siècle : étude d’un processus répétitif*, University of Southampton, 2009, ici en particulier à partir de la p. 176.

³⁷ Agathe Sultan remarque à propos de la pièce 14 du corpus qu’il s’agit d’un salut-complainte à nette coloration lyrique, jouant explicitement avec de multiples références intertextuelles. La même constatation vaut pour le *Salut à refrains* de Beaumanoir : « la mention discursive du cadre de la lettre (« Douce amie, salut vous mande », v. 1 du *Salut à refrains*) témoigne d’une hésitation générique persistante. Le dialogue entre la lyrique et les vers épistolaires dessine un tressage où peut affleurer la parole seconde de l’amant. Une telle construction évoque celle des motets entés de l’ars antique (...). » De plus, les expressions du genre « En ce chant que porés oïr » (v. 6, strophe 3) sont porteuses de la tradition de l’envoi du grand chant courtois. Cf. Lefèvre, S. – Uulders, H. (dirs.), *Lettres d’amour (...)*, *Op. cit.*, la pièce 14 et plus particulièrement pp. 243 – 245.

contemporain au Paris, BnF, ms. fr. 1588³⁸. De fait, G. Raynaud confirme que les motets puisent dans la vaste matière de la conscience collective :

« Sous le rapport des idées, les poètes ne se montrent guère inventifs, leurs compositions reposent sur des thèmes qui se retrouvent à profusion dans toute la poésie lyrique du moyen âge. C'est d'abord la chanson d'amour dans toute sa banalité avec portrait toujours identique de la dame (...). Les pièces qui représentent cette catégorie d'idées (...) montrent une fois de plus la place que tenaient dans la littérature de l'époque ces redies amoureuses. (...) On peut dire que dans tout le manuscrit [de Montpellier], il est peu d'idées que les trouvères n'aient empruntées ailleurs. Ce ne sont du reste pas seulement des idées courantes qu'ils reproduisent, mais bien aussi des expressions toutes faites, des vers entiers, des commencements et des refrains de pièces. Certains refrains reviennent plusieurs fois, soit qu'ils existent dans différentes pièces du même manuscrit, soit qu'ils se retrouvent dans divers manuscrits³⁹. »

Il nous semble ainsi opportun de considérer que ces expressions constituent des témoignages écrits d'un registre particulier de la poésie populaire ; leurs origines semblent d'autant plus difficiles à retracer qu'il est quasiment impossible d'établir une chronologie convaincante entre leurs différentes attestations. Pour Agathe Sultan⁴⁰, il s'agit de refrains empruntés, voire de citations, conférant aux poèmes un aspect lyrique dont l'importance est primordiale : « celui-ci étant à l'origine de l'écriture, les vers cités, issus de chansons, se présentent comme des paroles d'autorité servant de support à la méditation amoureuse. » La transmission des refrains tout faits, se nourrissant par le biais de la poésie populaire de la conscience collective, s'inscrirait ainsi dans la lignée des stratégies d'authentification : les « paroles d'autorité » que sont les insertions lyriques dans le *Salus à refrains* s'ajoutent aux autres représentations de l'omniscience du narrateur (expressions proverbiales, références à une histoire bien connue, etc.)

II.4 Le rôle du refrain dans le motet et son réinvestissement dans le *Salus*

L'apparition du même refrain au sein de plusieurs pièces apparemment déconnectées les unes des autres invite à pousser plus loin les réflexions sur la nature et l'origine de ces tournures à

³⁸ Au sujet de sa datation, cf. la description fournie sur <http://www.calames.abes.fr/pub/#details?id=D01041201> (date de consultation de la page : le 18/04/2018), ainsi que sur le site de l'Université de Montpellier, <https://manuscrits.biu-montpellier.fr/textes/196NTF.html> (date de consultation de la page : le 18/04/2018).

³⁹ Raynaud, G. (éd.), *Op. cit.*, xix – xx.

⁴⁰ Cf. son introduction à la pièce n° 14 de l'anthologie des saluts d'amour. In : Lefèvre, S. – Uulders, H., *Lettres d'amour (...)*, *Op. cit.*, p. 244.

forme quasiment fixe, qui présentent pourtant de légères variations dans les textes cités. Dans l'une de ses œuvres fondamentales⁴¹, J. Bédier arrive à la conclusion que les refrains issus de la poésie populaire et disposant d'attestations textuelles aussi dispersées constitueraient des vers relativement indépendants. Jadis créés pour caractériser une certaine situation, figure ou attitude précise, ces vers devaient être privés de liaison trop concrète avec les strophes qu'ils viennent clôturer, et auxquelles ils ne se rattachent forcément ni par leur origine, ni par leur contenu. Il s'agirait ainsi de vers adaptables à tous les emplois, qui pourraient être intercalés dans un poème ou chanson quelconque⁴².

Quoique convaincante au premier abord, l'hypothèse considérant les refrains comme formules 'passe-partout' n'apporte pas pour autant de solution convaincante à la confusion que pourrait entraîner la reprise des différentes variantes d'un refrain au sein des divers textes. Certes, l'inventivité poétique permettait d'adapter les clichés poétiques construits autour de thématiques fréquentes, mais rien ne garantissait que la variation textuelle ne mène à une incohérence sémantique avec le texte, risquant ainsi de produire des cacophonies d'autant plus probables que les divers textes employés étaient voisins les uns des autres. En se basant sur l'argumentation d'A. Jeanroy⁴³ qui à son tour s'oppose à J. Bédier, G. Lote propose une nouvelle interprétation de ce problème, en y introduisant une distinction entre chansons à refrains et chansons *avec* des refrains. Si les premières sont plus archaïques et ainsi étroitement liées à la danse, comportant un refrain musicalement et/ou rythmiquement différent de la strophe, les deuxièmes engloberaient des pièces plus récentes, datant majoritairement du XIII^e siècle. Au sein des chansons *avec* des refrains, le refrain devient ainsi progressivement le noyau et la partie centrale autour de laquelle se construisent motets, pastourelles et chansons d'amour. Le refrain ne désigne pas ici un bout de texte identique ramené par chaque couplet, mais plusieurs textes variés qui changent d'une strophe à l'autre⁴⁴.

⁴¹ Bédier, J., 'Les plus anciennes danses françaises', in : *Revue des deux mondes* 31/2 (1906), pp. 398 – 424. Outre les critiques de cette théorie formulées par A. Jeanroy et de G. Lote (cités ci-dessous), cf. aussi Laforte, C., *Survivances médiévales dans la chanson folklorique. Poétique de la chanson en laisse*, Les presses de l'Université Laval, Québec, 1981, pp. 85 – 86.

⁴² Pour lui, les légères différences entre les variantes du même refrain s'expliqueraient par leur interchangeabilité, et seraient en rapport direct avec le caractère chanté/dansé de ces pièces : « Comme les danses n'étaient pas exécutées à l'ordinaire par des professionnels, mais par des mondains, on ne pouvait compter que tous ceux qui y prendraient part sauraient d'avance une longue chanson ; il leur fallait pourtant chanter quelque chose ; pour occuper les intervalles où les acteurs principaux s'arrêtaient de chanter, ils chantaient donc quelques vers, à peu près toujours les mêmes, et que chacun savait par cœur. » *Ibid.*, pp. 398 – 399. Cité par Lote, G., *Histoire du vers français*, *Op. cit.*, II., p. 187.

⁴³ Jeanroy, A., *Origines (...)*, *Op. cit.*, pp. 102 – 112.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 118. Cité par Lote, G., *Histoire du vers français...*, *Op. cit.*, p. 190.

H. Spanke⁴⁵ tente de remonter la piste de ces refrains jusqu'à leur arrivée dans la poésie du XIII^e siècle : les poètes se seraient initialement inspirés de la pastourelle à refrain. À force d'essayer de la renouveler et de la rendre plus variée, ils ont fini par renoncer au retour de la même formule invariable, et cette invention se serait propagée dans les autres genres. Cette transmission était probablement facilitée par la relation particulière que les motets entretiennent avec d'autres genres lyriques : non seulement ils leur empruntaient une grande partie de leurs refrains, mais les manuscrits ne faisaient souvent pas la distinction entre ces différents genres. Motets et autres pièces lyriques se sont ainsi souvent vues (re)copiées au sein des manuscrits de motets et, inversement, de nombreux motets sont passés dans des chansonniers⁴⁶.

Nous pouvons ainsi supposer qu'il s'agissait initialement de chansons dont Philippe de Beaumanoir devait connaître la version la plus courante, ou la mieux adaptable à son contenu. Dans le cas de son refrain *unica*, c'est lui qui aurait adapté le refrain à la forme que la métrique de son *Salus* lui imposait. Cet héritage textuel des refrains du motet a dû traverser plusieurs étapes : il prenait ses origines dans le chant d'église polyphonique en latin, pour se transformer progressivement en langue vernaculaire et se répandre largement à travers toute la poésie populaire. Parallèlement, les refrains passent par les pastourelles à refrains, les chansons liées aux danses et ensuite les motets du XIII^e siècle construits autour de ces formules toutes faites. Connus d'un large public, ils sont insérés dans le deuxième *Salus* de Beaumanoir, en devenant l'un des gages de son succès. Sur le chemin de leur évolution, leur caractère chanté s'affadit progressivement, mais l'insertion d'une partie originalement lyrique dans des textes essentiellement narratifs crée un amalgame tout à fait original au sein du genre du salut. L'expérience volontaire de Beaumanoir de repousser les limites des genres dans lesquels il s'exerce témoigne d'un esprit d'ouverture faisant sans aucun doute écho aux changements progressifs du goût de son public. Dans un contexte plus large, cette tendance s'inscrit cependant dans la lignée des transformations profondes touchant toute la production littéraire médiévale : de fait, les poèmes à forme fixe se départissent progressivement de leur aspect chanté, et, dans le cas des poèmes n'étant pas destinés au chant, le refrain perdra toute l'importance chorale qu'il tenait de ses origines. Cette tendance résultera en une profonde transformation de la valeur du refrain, devenant essentiellement décoratif et esthétique. Au lieu de régler les mouvements des danseurs (absents), il n'est de plus en plus destiné qu'à

⁴⁵ Spanke, H., *Eine altfranzoesische Liedersammlung : der anonyme Teil der Liederhandschriften*, M. Niemeyer, Halle, 1925, ici pp. 314 – 315.

⁴⁶ Sur ce problème, cf. Gennrich, F., 'Trouvèrelieder und Motettenrepertoire', in : *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 9 (1926), pp. 8 – 39 et 65 – 85.

vêtir le poème d'une sonorité agréable. Cependant, l'emploi des mêmes formules à place bien définie et fixe lui permet de conserver le souvenir de sa fonction originale.

La structure circulaire du deuxième *Salus* de Beaumanoir se réalise notamment à travers la fonction cataphorique – anaphorique exercée par les refrains. Le dernier mot, voire le vers entier du refrain revient au début de la strophe suivante, soit sous forme d'une reprise littérale, soit faisant l'objet d'une légère variation :

« En bone amour ai

Mon cuer mis.

Voirement l'ai mi en amour

Si boine que ne passe jour (...) » (transition entre la première et la deuxième strophe)

Au-delà de son aspect poétique, la structure des *coblas capfinidas* disposait d'un caractère pratique, par ailleurs largement exploité dans le cas des chansons *avec* des refrains. De fait, elle fonctionnait comme une guide à la lecture : pour éviter d'éventuels changements dans l'ordre des strophes que le copiste aurait pu être tenté de faire, les poètes prenaient souvent la précaution de faire commencer la première ligne des strophes par le mot terminant la strophe précédente. Une autre manière d'atteindre cet objectif consistait à ajouter à la fin de chaque strophe un vers de liaison qui préfigurait le refrain⁴⁷.

⁴⁷ Sur les aspects métriques et musicaux de ces procédés, cf. Spanke, H., *Op. cit.*, p. 309.

III. Interactions entre les deux *Salus* de Beaumanoir

Par sa situation matérielle au sein du manuscrit et ses caractéristiques textuelles, le *Salus à refrains* dispose d'un statut doublement important au sein du corpus des œuvres de Beaumanoir. D'une part, par sa position : situé à l'extrême fin du manuscrit, il fournit avec le *Salus d'Amours* un cadre aux œuvres de Philippe. D'autre part, au sens plus abstrait de son interprétation : il s'ouvre et s'incrit dans un système référentiel qui le place dans la lignée sémantique des autres pièces du manuscrit. Cette conception structurelle du poème se révèle par la gestion temporelle de son récit : l'oscillation entre les champs du passé et du présent permettent au narrateur de se référer à un univers extra-diégétique, appartenant à un moment qui précède – au sens matériel et au sens figuré – la composition du poème. Les éléments par lesquels il espère appuyer sa requête dans le *Salus à refrains* s'inscrivent naturellement dans le champ temporel du passé, et s'articulent autour de quelques verbes-types : « Vos hom a esté et vos sers » (v. 4, strophe 1) ; « En bon amour ai / Mon cuer mis » (vv. 8 – 9, strophe 1) ; « l'ai mis en amour » (v. 1, strophe 2) ; « m'a mis en grans effrois » (v. 7, strophe 2). Par ces références, le « je » lyrique évoque ses mérites et ses tourments du passé, à travers lesquels il cherche à légitimer sa demande de merci adressée à la dame.

À ce passé que les narrataires du poème – la dame et les auditeurs/lecteurs – doivent implicitement connaître, fait pendant le présent de la requête, qui s'inscrit à la fois dans le temps et dans l'espace, dans l'actualité de l'ici et du maintenant. Elle se traduit par une série de prédicats formulés au présent : « salus vous mande » (v. 1, strophe 1) ; « de vous atent » (v. 2, strophe 1) ; « espoir ai » (v. 7, strophe 1) ; « sui angoiseus et destrois » (v. 4, strophe 2) ; « ai grant esperance » (v. 7, strophe 3).

Les allusions auto-référentielles au passé permettent de considérer le poème dans la continuité des autres petites poésies de Beaumanoir. Il va de soi que la pièce se prêtant le mieux à une mise en perspective est celle appartenant *stricto sensu* au même genre poétique : le *Salus d'Amours*, d'ailleurs évoqué dès le début du *Salus à refrains*. C'est dans cette perspective qu'apparaît au vers 6 Loyauté, personnification allégorique centrale du premier *Salus* :

« Car, se Loialté ne me ment,
Espoir ai d'estre vos amis. » (vv. 6 – 7)

Sa figure apparaît hors de son contexte, car l'univers allégorique est pour le reste entièrement absent du poème. L'évocation de Loyauté fonctionne de la même manière que celle de certains motifs de la littérature populaire dans le *Salus d'Amours* : son resurgissement suffit à

lui seul pour mobiliser l’imaginaire collectif dans lequel ces éléments trouvent leur place, les liens sémantiques étant créés sur simple mention du « signifiant ». Ainsi, l’introduction du nom de Loyauté inscrit d’emblée ce deuxième *Salus* dans la continuation du premier, tout en le liant au large corpus allégorique auquel appartiennent les deux poèmes. La valeur cataphorique de la formulation « se Loialté ne me ment » (v. 6) renvoie directement au *Salus d’Amours*, où l’observation des commandements de Loyauté constitue le gage de la merci accordée par la dame. Issue de ce même univers allégorique, nous y retrouvons également la personnification d’Amour à la lisière des strophes 2 et 3 :

« Bien sai qu’ele m’ocira
Se Amours ne la vaint pour moy.

Se Amours pour moi ne la vaint (...)

Globalement toutefois, on peut constater que le souci de continuité situant ce texte dans la lignée du premier *Salus* n’est pas aussi explicite au long du poème. Certes, il se manifeste à certains endroits à travers des allusions subtiles : à titre d’exemple, la reprise de l’élément organisateur que constitue le nombre cent (et ses dérivés) dans le *Salus d’Amours*, réapparaît dans la deuxième strophe du *Salus à refrains* :

« Voirement l’ai mis en amour
Si boine que ne passe jour
Que je n’i pens plus de cent fois » (vv. 8 – 10)

Un autre topos, celui des yeux auxquels le premier *Salus* attribue un rôle central, revient ici sous une forme moins développée, mais toujours comme origine de la trahison :

« Dix ! Pour coi le regardai,
Quant si vair oel traï m’ont ? »

Il est à noter qu’à cet endroit, la structure des *coblas capfinidas* se voit réinvestie au profit d’un revirement sémantique, permettant de désengager et d’innocenter la dame : la souffrance sera ensuite entièrement assumée par le sujet lyrique, de même que la pénitence qui l’accompagne :

« Traï ? Si m’aït Dix, je ment.
Delivrer les en voel briement. (...)
En chou n’ont si oel riens mesfait. » (vv. 1 – 5, strophe 6)

La transition entre la sixième et la septième strophe est assurée de manière particulièrement réussie par le jeu d'inversion et de paraphrase des deux propositions constituant le refrain :

« Douce amie a qui je sui,
Pour Dieu merci !
Pour Dieu merci, ma douce amie (...)
Celi qui est vos liges hom »

Nous observons au niveau de l'expression de la souffrance amoureuse une grande cohérence avec les autres pièces du manuscrit. Dans le *Salus à refrains*, elle apparaît dès le début de l'entrée en matière de la deuxième strophe. Elle est d'une puissance saisissante :

« Mout sui angoiseus et destrois
De penser et de souspirer » (vv. 11 – 12)

L'amour est à l'origine de véritables souffrances physiques :

« Tous jours m'est la dolour novele :
Ci me point une estincele,
Au cuer, desous la mamele. » (vv. 28 – 30)

Cette souffrance va jusqu'à devenir perpétuelle et insupportable, risquant d'entraîner la mort du sujet lyrique au cas où la délivrance ne lui serait pas accordée :

« Bien sai qu'ele m'ocira
Se Amours ne la vaint pour moy. » (refrain de la strophe 2)
« Belë, or vous viegne a plaisir
De moi alegier ma dolour,
Que je senc pour vous nuit et jour
Tant que tous li miens cors en font ! » (vv. 1 – 7, strophe 5)

Ou encore :

« Mais ele ne seroit pas sage
Se son serjant faisoit morir » (vv. 4 – 5, strophe 3)
« Vous pri que vous n'ocies mie
Celi qui est vos liges hom » (vv. 3 – 4, strophe 7)

L'ambivalence des sentiments amoureux, largement revisitée dans d'autres poèmes de Beaumanoir (*Salus d'Amours*, *Conte d'Amours*, *Lai d'Amours*), se traduit ici par la

construction antithétique « demaine souvent joie et plours » de la strophe 7, permettant d'expliciter l'ambiguïté de l'état d'âme de l'amant. Le topos des sentiments contradictoires auquel l'amoureux est livré malgré lui se traduit dans le premier *Salus d'Amours* par la série d'antagonismes imposés à l'amant par Trahison :

« La .III. paine ert de villier,
La ciunquisme d'estendillier.
Ces .II. paines cascune nuit
Avra, comment qu'il li anuit :
En soi estendant villera
Et en villant s'estendera.
(...)
La noevime paine dirai ;
A ce cop le malbaillirai,
Car par froit süera de chaut,
Tantost après de chaut en caut
Retremblera par grant caline. (*Salut d'Amour*, vv. 541 – 583)

L'amplification du conflit intérieur auquel aboutit cette situation insoluble s'étend ensuite sur la strophe 8 du *Salus à refrains*, où le « je » lyrique doit mener une véritable bataille :

« D'autre part rai une bataille
Quoi mout me destraint durement. » (1 – 2, strophe 8)

Malgré la gradation de cette situation ambivalente, le poème s'achève sur une conclusion de caractère fortement optimiste⁴⁸ : les derniers vers témoignent d'une sûreté de soi dans laquelle les tourments intérieurs cèdent leur place à la conviction du « je » lyrique de mériter la joie pour avoir suffisamment « bien aimé » :

« Se pour bien amer doit nus avoir
Joie, je l'arai. » (vv. 8 – 9, strophe 8).

Le caractère affirmatif de cette déclaration se voit quelque peu nuancé par les vers qui précèdent. Ils font écho à la rhétorique courtoise de la supériorité absolue de la dame, et de la réussite méritée à travers l'accomplissement des valeurs courtoises :

⁴⁸ C'est cette attitude positive qu'évoque le titre de l'article de Leslie C. Brook : 'The optimistic love poet : Philippe de Beaumanoir', in : Mullally, E. et al. (éds.), *The Court and Cultural Diversity : Selected Papers from the Eighth Triennial Congress of the International Courtly Literature Society*, (The Queen's University of Belfast, 26 July – 1 August, 1995), Cambridge, 1997, pp. 197 – 206.

« Car je sai bien certainement

Qu'en trop haut lieu au l'amour mise » (vv. 53 – 54)

Si l'on considère ce texte comme une sorte de miroir à l'autre *Salus*, à la fois par sa disposition dans le manuscrit et par leurs correspondances intertextuelles, nous pouvons voir dans le dernier refrain du *Salus à refrains* une sorte d'écho à l'univers diégétique du premier *Salut*. Par rapport à celui-ci, la continuité sémantique serait la suivante : si le poète a rempli son obligation de loyauté avec suffisamment de résilience et de dignité, et si sa première lettre rimée est suffisamment réussie, il méritera d'obtenir la merci et l'amour de la dame. En poussant davantage les limites de cette interprétation, la totalité de l'œuvre lyrique pourrait être placée dans une même perspective: son ouverture constitué par le *Salut d'amour* et sa conclusion incarnée par le *Salus à refrains* encadrent plusieurs pièces, le tout faisant preuve et gage du talent poétique de l'auteur. Une vue rétrospective sur son œuvre à la fin du *Salus à refrains* le conforte dans l'idée d'avoir fourni suffisamment de preuves convaincantes de son amour pour se soumettre à une délibération conforme à ses mérites.

IV. L'univers narratif du poème à travers ses personnages. La relation entre le « je » lyrique et la dame

Malgré quelques allusions à l'univers allégorique à travers les personnifications de Loyauté et d'Amour, le poème constitue plutôt une sorte de résumé des expériences vécues dans le monde transcendant du premier *Salus*.

L'univers du poème est dominé par deux personnes – le « je » lyrique et la dame à laquelle il adresse son chant. Les personnifications invoquées ne sont pas directement interpellées : leur évocation s'effectue soit en allusion à des événements extra-diégétiques (vv. 6 – 7 de la strophe 1), soit dans le cadre de sollicitations indirectes (comme à la fin de la deuxième strophe, « Bien sai qu'ele m'ocira / Se amours ne la vaint pour moy. »), ne prenant pas la forme d'une apostrophe. La salutation initiale se fait, à l'instar de beaucoup d'autres saluts, à la troisième personne du singulier :

« Douce amie, salus vous mande
Cil qui de vous atent l'amande
Des grans tourmens qu'il a sousfers. » (vv. 1 – 3)

La transition entre la troisième et la première personne du singulier s'effectue au v. 6 de la première strophe : la distance artificielle du pronom « il » s'identifie par intériorisation au « je » lyrique, qui y apparaît à travers l'emploi de « me » et « je » implicites au v. 7. A partir de là, le « je » domine toute l'expression poétique.

Parallèlement à ce procédé de réappropriation de la parole, un jeu de rapprochement et de distanciation perpétuel s'installe dans les invocations de la dame. A l'apostrophe explicite du premier vers s'ajoute le caractère personnel puissant des pronoms « vous » et « vos », répétés à plusieurs reprises dans la première strophe. Cette proximité entre le sujet lyrique et sa dame, créée par l'intimité de l'aveu, est contrebalancée par une prise de distance verbalisée dans la deuxième strophe : la sollicitation directe cède sa place à une (im)personnalité plus abstraite de la troisième personne du singulier, qui se traduit par un emploi massif des pronoms de la troisième personne : « sa biauté » ; « ele m'ocira » ; « Se Amours ne la vaint pour moi ».

Rebondissant sur le refrain de la première strophe, le début de la deuxième unité textuelle est doté d'un caractère plus vague. L'amour dans lequel le « je » lyrique a placé son cœur devient d'abord la source de son malheur, et plus tard, par extension de sens, est identifié à la dame :

« En bone amour ai
Mon cuer mis.
Voirement l'ai mis en amour
Si boine que je ne passe jour
Que je n'i pens plus de cent fois.
Mout sui angoiseus et destrois
De penser et de souspirer
Et de sa biauté ramambrer » (strophes 1 et 2)

La transition entre les deux sujets – amour et la dame – n'est pas assurée de manière explicite : alors que les trois premiers vers font l'éloge de l'amour que le sujet lyrique ressent à l'égard de la dame, les vers qui suivent font désormais allusion à elle de manière subtile par l'emploi du pronom possessif féminin. De cette manière, la dame devient en quelque sorte un personnage extérieur à l'univers poétique, et se verra désignée par les pronoms de la troisième personne répétitifs (« Bien sai qu'ele m'ocira / Se Amours ne la avint pour moy »). Son choix malencontreux de ne pas accorder son amour au « je » lyrique aurait des conséquences fatales non seulement sur le narrateur, mais témoignerait également du manque de sagesse de la dame :

« Mais ele ne seroit pas sage
Se son serjant faisoit morir. » (vv. 4 – 5, strophe 3)

Dans le cadre du jeu de rapprochement et de distanciation, l'éloignement est brutalement suspendu par une apostrophe directe, exprimée par une forme verbale de la deuxième personne :

« En ce chant que porés oir
Ai grant esperance tous jors (...) » (vv. 6 – 7, strophe 3)

Le va-et-vient entre les deux approches arrive à son point culminant au sein de cette troisième strophe : l'alternance du pronom de la troisième personne et de l'apostrophe vouvoyant de la deuxième personne du pluriel a lieu au sein d'une seule et même unité textuelle, avant que le discours ne redevienne considérablement plus narratif, le récit prenant alors le dessus sur l'interpellation directe. Ainsi, dans la quatrième strophe, on retourne à un contexte plutôt unipersonnel, dans lequel la dame se voit de nouveau éloignée de l'univers narratif ; elle n'y est présente que par évocation :

« Et je croi bien de li savoir

Que ele l'a, et su set bien
Que je l'aime sur toute rien » (vv. 25 – 27)

Cette distanciation est renforcée par le début proverbial de strophe à caractère universel :

« Amours en vient, certes, c'est voirs ;
Estre ne puet graindres avoirs
A femme que de lui avoir. » (vv. 22 – 24)

Moyen d'expression du jeu de proximité-distance, cette oscillation entre les différentes personnes grammaticales traduit la confusion et le caractère ambivalent des sentiments que l'amour fait éprouver. La dame devient à la fois destinataire et objet du double discours dans lequel le poète la place : les paroles sont autant adressées à elle que prononcées *sur* elle, sans pour autant sortir de la tonalité entièrement monophonique du poème. Au-delà de contribuer à ce jeu de rapprochement et de distanciation, cette manière de construction sert également à introduire un deuxième narrataire dans l'univers diégétique : l'auditeur/lecteur, qui devient impliqué à l'histoire de façon particulièrement remarquable dans les strophes qui traitent de la dame à la troisième personne, comme personnage extérieur au sujet duquel le poète partage ses aveux.

La cinquième strophe constitue un retour à la tonalité intimement personnelle qu'incarne la *salutatio* : la dame directement apostrophée est invitée de façon concrète pour la première fois à intervenir en faveur du sujet lyrique. L'évocation de la souffrance du poète vise à appuyer la requête de manière convaincante :

« Belë, or vous viegne a plaisir
De moi alegier ma douleur,
Que je me senc pour vous nuit et jour
Tant que tous li miens cors en font ! » (vv. 4 – 7, strophe 5)

Le refrain sur lequel s'achève la strophe comporte une interjection adressée à Dieu mettant en valeur le désespoir du « je » lyrique. Les deux apostrophes au sein de cette même unité textuelle (d'abord à la dame, puis à Dieu) dote la strophe d'une dynamique particulière : l'invocation de la dame étant restée sans réponse, la demande est réinitiée à un niveau supérieur, l'enchaînement des deux portant l'idée de l'inaccompli de la première requête. Inscrite dans le registre de l'oralité, l'interjection ne constitue en réalité qu'une question rhétorique à laquelle aucune réponse n'est attendue. C'est au sein de ces strophes 5 et 6 que sont le mieux perceptibles l'abandon et la solitude exprimés par la tonalité monophonique du

poème : l'absence de réciprocité de la part d'une autre voix répondant à la requête se fait ici sentir d'une manière particulièrement douloureuse. Faute de réponse, le discours narratif se poursuit dans le cadre monologué du poème ; le « je » lyrique explique et s'explique à la fois dans la strophe 6, tout en constituant un dialogue interne avec le refrain précédent, et c'est à travers la dialectique particulière de ces deux unités textuelles qu'une vérité plus globale, plus élevée se voit formulée. Une fois avoir blâmé la (beauté de la) dame (vv. 6 et 7 de la strophe 2 et refrain de la strophe 5), le « je » lyrique finit par adopter un point de vue à la fois plus abstrait et plus lucide : c'est « la grant amour » qu'il a pour sa dame qui est responsable de ses états d'âme si douloureux, ainsi que de sa souffrance physique. Les yeux, tout comme dans le cas de l'autre *Salus* de Beaumanoir, sont dotés dans ce passage d'une importance primordiale : associés au thème récurrent de la trahison, ils sont désignés – sur seulement deux vers, certes – responsables de la souffrance du poète, qui a succombé à leur perfidie. La transition entre les différentes unités textuelles est sur ce point fidèle au refrain jusque dans sa forme : le questionnement amer de la strophe 5 réapparaît au début de la strophe 6 sous forme d'une interrogation presque incrédule, pour ensuite faire place à la culpabilisation de soi, et la déresponsabilisation entière de la dame :

« Traï ? Si m'aït Dix, je ment !
 Delivrer les en voel briement.
 Se mes voloirs a çou me maine
 Qu'avoir voelle doleur et paine,
 En çou n'ont si oel riens mesfait. » (vv. 1 – 5, strophe 6)

Cette manière de dire, puis de (se) contredire, rejoint la dynamique des va-et-vient du rapprochement-distanciation : à travers les moyens structurels et sémantiques évoqués, les deux reflètent ensemble le bouleversement intérieur provoqué par le mal d'amour. La structure se voit ainsi investie au service du contenu : le sens exprimé est soutenu par des formulations réussies, les deux se rejoignant pour former ensemble une composition à la fois exaltée et harmonieuse, bouleversée et équilibrée. Cette dynamique du poème est d'autant plus importante que le récit ne contient quasiment aucun événement : le système référentiel anaphorique du texte renvoie constamment à un univers extra-diégétique, ce qui attribue au présent de la requête une certaine immobilité. La narration ne se déroule guère sur le plan événementiel, résultant en l'absence d'une dynamique des actions. Faute d'une véritable narration – contrairement à l'action de l'univers allégorique qui se déploie notamment au sein du premier *Salus* –, ce n'est pas autour des événements que se construit la charpente du récit,

mais plutôt autour des différents aspects de la plainte amoureuse. En citant la formulation d'Agathe Sultan, il s'agit des différentes « facettes du monologue amoureux », initiées et représentées par chaque strophe, ou encore des variations sur un thème où « la vivacité et la dramatisation de l'introspection passent par une tonalité parfois exclamative ou interrogative⁴⁹ ».

Le procédé poétique du dédoublement de l'apostrophe de la dame, ainsi que les rapports de distance-proximité qu'il permet d'exprimer ne s'appliquent pas uniquement à la destinataire de l'épître. La strophe 7 inverse de fond en comble la perspective de l'énonciation, pour rejoindre le point de vue de la dame : les déclarations du « je » lyrique faites à la troisième personne le font se prononcer sur lui-même depuis un point de vue extérieur :

« Vous pri que vous n'ocîés mie
Celi qui est vos liges hom
Et qui met en vostre abandon
Son cuer, son cors, tant riens ne crient. » (vv. 2 – 5, strophe 7)

Entre les différentes formes du pronom personnel de la troisième personne et le « je » implicite du vers 2, l'identité du « je » lyrique se dédouble au sein d'une seule et même phrase, dans une certaine prise de distance par rapport à soi-même. L'alternance des points de vue s'achève sur un antagonisme qui résume l'ambiguïté de l'état d'âme amoureux :

« Et pour l'amour qui de vous vient
Demaine souvent joie et plours. » (vv. 6 – 7, strophe 7)

Après l'alternance des points de vue portés sur soi-même, le narrateur reprend l'énonciation à la première personne : les déclarations faites précédemment sont assumées de manière claire par le « je » lyrique dans le cadre d'une affirmation extrêmement puissante, mise en valeur aussi bien par sa position tonique à la fin de strophe que par la double affirmation qu'elle comporte :

« Jolis sui, jolis ! Ce me font amors. »

Alors que la joie finit par l'emporter sur la tristesse dans l'ambiguïté des sentiments provoqués par l'amour, la mise en relief à laquelle procède la syntaxe de la deuxième phrase du refrain accentue l'importance de la joie par rapport à la tristesse : c'est en premier lieu le

⁴⁹ Cf. son introduction à la pièce n° 14 de l'anthologie des saluts d'amour. In : *Lettres d'amour...*, *Op. cit.*, p. 243 – 244.

bonheur que l'amour fait éprouver à l'amant, et c'est la joie qui, grâce à la forme circulaire des *coblas capfinidas*, se verra réinvestie comme élément principal au début de la strophe 8.

Outre la paraphrase dans la répétition du refrain, cette strophe finale propose aussi une reformulation plus générale de la strophe 7 :

« Jolis me font amors sans faille.
D'autre part rai une bataille⁵⁰,
Qui mout me destraint durement » (vv. 2 – 3, strophe 8)

La souffrance y est moins explicite que dans les strophes précédentes ; nous y retrouvons également la paraphrase du topos de l'inaccessibilité de la dame, ainsi que l'amour immérité par le narrateur (cf. aussi vv. 8 – 9 du *Salus à refrains*, ainsi que les vers 613 – 616 du *Salus d'Amour*) :

« Car je sai bien certainement
Qu'en trop haut lieu ai m'amour mise. » (vv. 4 – 5, strophe 8)

La strophe s'achève sur une louange de la largesse de cœur de la dame, dame, évoquée comme l'ultime gage de l'obtention de sa merci :

« Mais il a tant en li franchise
Que, s'il li plaist, merci avrai. » (vv. 6 – 7, strophe 8)

Dans ce même ordre d'idées s'inscrit l'évocation de l'intelligence de la dame :

« Mais ele ne seroit pas sage
Se son serjent faisoit morir » (vv. 4 – 5, strophe 3)

Ce procédé qui vise à apporter des preuves en démentant des proposition négatives se traduit par des structures syntaxiques au conditionnel. Si l'argumentaire se base sur des valeurs courtoises telles que la raison, la sagesse et la « franchise » de la dame, la valeur hypothétique des propos remplit pour le « je » lyrique un rôle d'auto-conviction de la légitimité de ses sentiments et de toute sa requête. Le refrain sur lequel s'achève la strophe 8 témoigne de la sûreté de soi qui est susceptible de mettre fin à la détresse de l'incertitude :

« Se pour bien amer doit nus avoir joie,
Je l'arai. »

L'hypothèse n'a plus sa légitimité sur ce point : le futur simple du prédicat exprime la certitude d'obtenir la merci de la dame, et ce pour avoir accompli ses devoirs courtois de

⁵⁰ Ces deux premiers vers sont inversés dans le manuscrit. Il s'agit sans doute d'une faute d'attention du scribe.

manière satisfaisante. La requête et la plainte cèdent leur place à l'affirmation, à la confiance en soi et à la force de son amour qui ont mené le « je » lyrique à une expression convenable de son attachement.

L'évolution du poème vers le présent de la requête, et la disparition progressive de l'hypothétique du conditionnel en faveur de la valeur affirmative du futur simple dans les dernières vers du texte s'inscrivent dans cette tendance réaliste et optimiste de la tonalité de l'œuvre. Si l'allégorie n'est présente que par évocation dans ce dernier poème de Beaumanoir, son absence fournit une certaine lucidité au texte par rapport au premier *Salut* et aux autres pièces. Au-delà de l'univers événementiel du passé (début du poème) et du présent de la plainte, l'ensemble du texte est élevé à une forme d'intemporalité, exprimée par l'emploi d'adverbes temporels aux points cruciaux du poème :

« Vos hom a esté et vos sers

Et sera tous jours bonnement » (vv. 4 – 5, strophe 1)

L'adverbe « tous jours » est employé à plusieurs reprises (v. 5 de la strophe 1, vv. 3 et 7 de la strophe 3), pour accentuer l'éternisation non seulement de la souffrance du « je » lyrique, mais aussi et surtout sa loyauté infallible.

Conclusion

Par ses nombreux aspects matériels, sémantiques et (inter)textuels, le *Salus à refrains* s'inscrit de manière particulièrement cohérente dans le corpus des œuvres de Philippe de Beaumanoir. Mais ce dernier *Salus* conserve également son indépendance et sa légitimité ; ultime aveu amoureux et plaidoyer adressé à sa dame, il souligne de manière fine et élaborée l'importance de la requête poétique. Il devient ainsi un « chant » indépendant (v. 20), témoignant une dernière fois de la créativité poétique de son auteur. Quoique l'endommagement du support rende le poème fragmentaire, le caractère affirmatif du dernier refrain lui confère quelque chose d'achevé : les derniers mots de ce manuscrit d'auteur reflètent la satisfaction du regard que le poète porte sur ce poème en particulier, mais aussi sur son œuvre entière, ainsi que la confiance et l'optimisme qu'il a placées dans la réception de son œuvre.

Conte d'Amours

Le *Conte d'Amours* est le deuxième plus long poème du Paris, BnF, ms. fr. 1588 (fol. 103vb – 107ra). Les 45 strophes dont la pièce se compose ne constituent qu'une version fragmentaire du texte : en raison de l'endommagement du support, il manque au minimum¹ un feuillet entre les fol. 105 et 106, nous dérobant ainsi d'une partie considérable de l'œuvre. L'isométrie et l'isostrophie du poème nous permettent de calculer qu'il s'agit au total de 140 vers ainsi disparus². Cette perte matérielle implique malheureusement une perte sémantique importante : elle prive le poème d'une manifestation décisive de la voix féminine dans le vif dialogue entre le « je » lyrique et la dame³.

Le verbe « conter » sur lequel s'ouvre le premier vers du poème lui a valu dans la monographie de H. Suchier le titre de *Conte d'Amours* ; en tant que premier éditeur de l'œuvre, H.-L. Bordier avait précédemment proposé celui de *Complainte d'Amours*⁴. Le

¹ H.-L. Bordier présume « un ou plusieurs feuillets » manquants du manuscrit (cf. Bordier, H.-L., *Philippe de Rémi, sire de Beaumanoir, juriconsulte et poète national de Beauvaisis, 1246-1296*, Paris, Techner, 1869-73, p. 292.) Pour Suchier, il s'agit d'« un feuillet » (Suchier, H., *Œuvres poétiques de Philippe de Rémi, sire de Beaumanoir*, Société des anciens textes français, Paris, F. Didot, 1884 – 85, 2 vols, ici t. I., p. 247). B. Sargent-Baur parle à son tour de deux feuillets disparus, en s'appuyant sur des arguments mathématiques : compte tenu de la structure tout à fait symétrique du manuscrit, on peut supposer qu'il y avait 160 vers copiés sur le folio manquant. Or, si l'on ajoute ce nombre au 520 vers conservés du poème, on obtient un total de 680 vers, nombre qui ne peut pas être divisé par 12, le nombre de vers par strophe. De plus, dans le cas d'un seul feuillet manquant, il n'y aurait pas suffisamment de place pour une miniature supplémentaire : « the additional fact that the possibility of a miniature is to be discounted, each on the eight poems in the series having one illustration apiece and the poem in question being preceded by an illustration ». Sargent-Baur, B., N., *Philippe de Rémi, Jehan et Blonde, Poems, ans Songs, edited from Paris BnF fr. 1588, Paris BnF fr. 24406, and Paris BnF fr. 837*, Amsterdam- Atlanta, Rodopi, 2001, ici pp. 503 – 504.

Quoique le premier argument de B. Sargent-Baur s'appuie sur une observation de la régularité symétrique des compositions de Beaumanoir en général, nous ne trouvons pas son argumentation suffisamment convaincante. De fait, aucune règle explicite ne requiert que le nombre total des vers soit divisible par le nombre des vers d'une strophe ; la légitimité d'une telle règle ne se justifierait que par des raisons d'économie d'espace dans le manuscrit. Or, l'écriture étant suffisamment serrée tout au long du manuscrit, cet argument en soi ne nous semble pas suffisamment probant. Pour ce qui est de la possibilité d'une deuxième miniature présumée, sa présence pourrait être supposée mais absolument pas certaine. De fait, la majorité des « petites » pièces du manuscrit ne sont ornées que d'une seule miniature (le *Salus d'Amours*, en tant que le poème le plus long, en fait exception). Faute d'arguments convaincants qui iraient dans le sens de plusieurs folios disparus, nous nous permettons ainsi de considérer qu'il n'en s'agit que d'un seul.

² Dont 9 de la strophe 30, 120 des dix strophes suivantes, et 11 de la strophe 41. Pour des raisons de simplicité, nous n'incluons pas les vers disparus dans la numérotation. La strophe 31 correspondrait ainsi à la strophe 41 dans l'état original restitué du manuscrit.

³ H. Suchier affirme avec certitude que « Les strophes perdues racontaient que Philippe, se promenant dans le bois pour soulager son chagrin, eut un songe : Pitié lui apparaissait, l'encourageait à renouveler sa prière (32, 1-12), et lui promettait de vouloir intercéder pour lui auprès d'elle (37, 10 et 44, 4) ». Ces suppositions sur le contenu des passages manquants, établies à base des raccourcis narratifs et des marqueurs anaphoriques disposés au fur et à mesure dans le texte, seront abordées lors de l'analyse textuelle des strophes en question. Suchier, H., *Op. cit.*, t. I., cxxj.

⁴ « Dans le manuscrit de Beaumanoir, son grand *Salus d'Amours* est immédiatement suivi par une pièce du même genre qu'il a intitulée *Complainte d'amour*. Ces deux titres, *Complainte* et *Salus* se prenaient presque indifféremment l'un pour l'autre chez nos vieux poètes. (...) La *Complainte* de Beaumanoir se trouvera donc à sa place en venant ici, comme dans le manuscrit, après le *Salus*. Peut-être est elle adressée à la même dame, et

poème est isostrophique, et se compose de 45 strophes isométriques : chacune contient douze vers octosyllabiques sur un schéma rimique *aabaabbbabba*. C'est en se basant sur cette forme de versification, appelée strophe d'Hélinand, que nous nous proposons de construire l'analyse du poème ; un regard particulier sera porté sur la relation entre la versification employée (la forme) et l'aspect sémantique du poème (le fond) ou, en d'autres termes, la « manière » et la « matière⁵ ». Nous espérons ainsi saisir et définir les modalités de la réalisation du décalage et de l'innovation poétique de Philippe Beaumanoir par rapport à la tradition littéraire dans laquelle s'inscrit le *Conte d'Amours*.

elle est la même aussi quant à l'intérêt qu'elle peut nous offrir aujourd'hui. On y remarque seulement un style plus vif, parce qu'il est plus dialogué, et quelques traits spirituels. » Bordier, H.-L., *Op. cit.*, p. 272.

H. Suchier s'oppose à la légitimité de cette dénomination en remarquant qu'« on avait appelé cette pièce 'Complainte d'amour'. Cependant au commencement elle annonce un conte et à la fin elle n'a rien de plaintif. » Suchier, H., *Op. cit.*, t. I., cxxj.

S'il s'agit probablement d'une erreur d'interprétation dans l'argumentaire de H.-L. Bordier (le manuscrit ne propose à aucun endroit le titre de *Complainte* au poème), nous tenons à attirer l'attention sur une possibilité d'ordre plutôt métrique que sémantique, qui pouvait éventuellement motiver le choix de titre que suggère H.-L. Bordier. La versification en strophe hélinandienne du poème, et le fait que ce mètre soit abondamment employé dans des complaintes pouvait en effet orienter la préférence de l'éditeur pour ce titre. Cette hypothèse nous semble d'autant plus possible si l'on pense au choix de titre du *Lai d'amours* chez ce même éditeur, reposant essentiellement – comme on le démontre dans le chapitre correspondant – sur des critères métriques. Sur le rapport entre la strophe d'Hélinand et les différents genres poétiques, ainsi que l'évolution de son emploi, cf. les travaux de L. Seláf auxquels nous nous référerons de manière précise par la suite.

⁵ Nous empruntons cette expression à l'article d'Ariane Bottex-Feragne, 'Lire, écrire et transcrire en strophe d'Hélinand. Un art poétique visuel dans le manuscrit Paris, BnF, fr. 2199', in : *Études françaises* 53/2 (2017). *Mettre en Livre. Pour une approche de la littérature médiévale*, Presses de l'Université de Montréal, pp. 103 – 131.

I. La strophe hélinandienne

I.1 Généralités

Forme métrique significative aussi bien par son statut particulier dans la généalogie de la poésie française que par sa popularité absolue à travers plusieurs siècles, la strophe dite d'Hélinand a suscité l'intérêt de la recherche littéraire pendant les deux dernières décennies⁶. Malgré les nombreuses recherches qui y sont liées, elle continue à intéresser notamment en raison de l'exploitation toujours partielle des possibilités que pourrait offrir l'étude d'ensemble du vaste corpus hélinandien. Compte tenu des limites du présent travail, nous nous contenterons de n'évoquer que quelques-uns de ses éléments métriques-clés et des particularités de l'emploi de cette forme ; cette mise au point nous permettra de définir le contexte d'utilisation dans lequel s'inscrit le poème de Beaumanoir.

Portant le nom de son inventeur, la forme métrique composée de douzains d'octosyllabes rimant *aababbbabba* a été pour la première fois attestée autour de 1195 dans les *Vers de la Mort*⁷ du moine cistercien Hélinand de Froidmont. Le caractère à la fois « simple et sophistiqué⁸ » du mètre lui a garanti une diffusion particulièrement importante : en dépassant les formes les plus répandues dans la poésie chantée des trouvères et des troubadours, la strophe hélinandienne devient, juste derrière le quatrin d'alexandrin monorime (*I2aaaa*), la deuxième forme strophique isométrique la plus répandue de la production

⁶ Parmi les études principales sur la strophe hélinandienne, nous citons les analyses incontournables de Levente Seláf : 'Parallele Geschichten : die altfranzösischen nicht-lyrischen Dichtung und die Sangsprüche', in : Klein, D. et al. (dirs.), *Sangspruchdichtung : Gattungskonstitution und Gattungsinterferenzen im europäischen Kontext*, Tübingen, Max Niemeyer, 2007, pp. 312 – 322. ; Seláf, L., *Chanter plus haut. La chanson religieuse vernaculaire au Moyen Âge (essai de contextualisation)*, Paris, Honoré Champion, 2008, pp. 59 – 84. ; Seláf, L., 'La strophe d'Hélinand : sur les contraintes d'une forme médiévale', in : Seláf, L. et al. (dirs.), *Formes strophiques simples. Simple strophic patterns*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2010, pp. 75 – 94.

Voir aussi l'étude fondamentale d'A. Bernhardt, *Die altfranzösische Helinandstrophe*, Münster, Aschendorfsche Buchdruckerei, 1912. Cf. également : Batany, J., 'Un charme pour tuer la mort : la « strophe d'Hélinand »', in : Payen, J.-Ch. (dir.), *Farai chansoneta novela. Essais sur la liberté créatrice au Moyen Âge : Hommage à Jean-Charles Payen*, Caen, Centre de publication de l'Université, 1989, pp. 37 – 45. ; Grossel, M.-G., 'Hélinand avant Froidmont : à la recherche d'un trouvère perdu', in : *Sacris erudiri* 52 (2013), pp. 319 – 352. ; Saviotti, F., 'Une ponctuation rythmique ? Le cas des octosyllabes « hélindiens »'. In : Fasseur, V. et al. (dirs.), *Ponctuer l'œuvre médiévale. Des signes au sens*, Genève, Droz, 2016, pp. 135 – 147. ; Bottex-Ferragne, A., 'Lire, écrire et transcire en strophe d'Hélinand'. In : *Études françaises* 53/2 (2017), *Mettre en livre. Pour une approche de la littérature médiévale*, Presses de l'Université de Montréal, pp. 103 – 131. Voir aussi le très récent numéro thématique lié à la strophe hélinandienne : Menegaldo, S. (dir.), *Une forme médiévale à succès : la strophe d'Hélinand. Cahiers de Recherches médiévales et humanistes* 36 (2018/2).

⁷ De la grande popularité de cette œuvre témoigne notamment la richesse de sa tradition manuscrite. À ce sujet et pour les questions d'analyse textuelle notamment, nous rappelons ici la riche bibliographie fournie sur https://www.arlima.net/eh/helinand_de_froidmont.html (date de consultation de la page : le 30/05/2018).

Pour la datation et l'attribution des *Vers de la Mort*, cf. Meyer, P., 'Les *Vers de la mort d'Hélinand*', in : *Romania* 1 (1872), pp. 364 – 367., ainsi que Wulff, F. et al. (éds.), *Les Vers de la mort par Hélinand, moine de Froidmont*, Paris, Firmin Didot, 1905.

⁸ Seláf, L., *La strophe d'Hélinand (...)*, *Art. cit.*, p. 74.

vernaculaire médiévale⁹. Elle a connu son apogée au XIII^e – XIV^e siècles, tout en restant en usage jusqu’aux premières décennies du XV^e siècle ; les derniers exemples datables de la strophe sont attestés dans les jeux de mystères du début XVI^e siècle.

Les recherches menées sur la strophe hélinandienne des *Vers de la Mort* tranchent de manière quasiment unanime la question du caractère chanté/non-chanté du poème en faveur d’une approche non-lyrique¹⁰. Cette conclusion adoptée par la plupart des analyses se nourrit en premier lieu des rares témoignages écrites de l’époque, parmi lesquels celui de Vincent de Beauvais en particulier, qui dans son *Speculum historiale*¹¹ caractérise les *Vers de la Mort* de la manière suivante :

« His temporibus un territorio Bellovacensi fuit Helinandus monachus Frigidi Montis, vir religiosus et facundia disertus, qui et illos versus de morte in vulgari nostro, **qui publice leguntur**, tam eleganter et utiliter, ut luce clarius patet, composuit. »

La mention d’une récitation en publique dont le célèbre poème d’Hélinand faisait l’objet finit par devenir un élément constitutif des biographies postérieures du moine cistercien. L’appréciation sur la réalisation concrète de la performance de cette œuvre réapparaît dans la longue notice que Charles de Visch lui consacre dans son *Bibliotheca Scriptorum Sacri Ordinis Cisterciensis*¹² (1649). La perspective de la récitation en publique se voit ici élargie par la mention d’une performance chantée :

« Reperio Helinandum nostrum scripsisse quosdam versus gallicos de morte quae olim in Galliis passim solebant *legi et cantari publice* non sine magna utilitate. »

⁹ Sur les données chiffrées précises, nous nous référons au calcul fourni par A. Bottex-Feragne, *Art. cit.* Elle se base sur le travail plurilingue très exhaustif réalisé par Levente Seláf en vue de l’établissement d’une version numérique modernisée et complétée du répertoire de Gotthold Naetebus, *Die nicht-lyrischen Strophenformen des Altfranzösischen*, Leipzig, Hirzel, 1891. Seláf, L. (dir.), *Le Nouveau Naetebus : poèmes strophiques non lyriques des origines à 1400*, Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem. Base de données électronique accessible via le lien <http://nouveaunaetebus.elte.hu/?lang=fr> Ce projet constitue, avec l’œuvre d’A. Bernhardt, une référence incontournable dans les études métriques médiévales, et ce notamment grâce à la vue d’ensemble sur le corpus hélinandien qu’il propose. <http://nouveaunaetebus.elte.hu/index.php> (date de consultation de la page : 30/05/2018)

¹⁰ Dans sa thèse de doctorat, L. Seláf consacre un chapitre à part à la strophe hélinandienne, avec un regard particulier sur son aspect (non) lyrique. Il y suggère de transposer la question dans le contexte plus large du caractère écrit et lu des poèmes du corpus qu’il analyse, ce en quoi résiderait la véritable grande nouveauté du genre. Cf. Seláf, *Chanter plus haut (...)*, *Op. cit.*, pp. 59 – 89.

¹¹ Vincentius Bellovacensis, *Speculum Historiale*, livre n°XXX, art. 108.

¹² Cité par Grossel, M.-G., *Art. cit.*, ici en particulier pp. 326 – 327. L’auteur retrace de manière passionnante les différentes sources et étapes de transmission des détails biographiques sur la vie d’Hélinand au sein de la tradition littéraire.

Au-delà de ces sources, certains témoignages métapoétiques fournissant une description de la forme hélinandienne en proposent des définitions plus ou moins similaires¹³, mais celles-ci ont le double inconvénient d'être non seulement laconiques, mais aussi relativement tardives : les *Règles de la Seconde rhétorique* notamment, datant du premier quart XV^e siècle, sont composés à une époque correspondant à l'âge du déclin de la strophe hélinandienne où les codes classiques de sa versification subissent désormais des variations formelles irréguliers¹⁴. Ces témoignages attestent ainsi d'une forme métrique en voie de dissipation de son véritable identité poétique.

Au-delà des attestations écrites citées, le caractère non-chanté de la strophe hélinandienne se voit soutenu par trois particularités d'ordre métrique et rimique. Classée parmi les formes non-lyriques dans le répertoire de Gotthold Naetebus¹⁵, cette strophe repose d'une part sur une variation très répandue des différentes rimes. Comme le remarque L. Seláf, « l'hétérogonie est un signe très probable du fait que les poèmes de cette forme n'ont pas été chantés ou interprétés avec accompagnement musical¹⁶. » D'autre part, la longueur relativement importante du premier poème hélinandien, ainsi que celle de ses imitations et aussi de la majorité des pièces lui empruntant sa forme vont également dans le sens d'une poétique non-lyrique¹⁷. Troisièmement, aucune mélodie n'a été conservée pour les poèmes du corpus hélinandien : quoique l'absence de mélodie ne suffise pas en soi pour classer une pièce dans le corpus non-chanté, le manque généralisé de notes musicales, associé au caractère hétérogonique de ces poésies permet d'avancer la conclusion de *littaræ sine musica*¹⁸ des œuvres à métrique hélinandienne.

I.2 Aspects formels de la strophe hélinandienne

Le caractère laconique des sources historiques traitant de la description et des modes d'emploi de la strophe d'Hélinand semble être en certaine mesure hérité par la critique littéraire contemporaine. A. Bottex-Ferragne attire l'attention sur le fait qu'à l'exception des analyses globales du corpus mises en place par A. Bernhardt et L. Seláf, la documentation moderne n'a pas véritablement réussi à adopter une vue d'ensemble sur le corpus hélinandien, qui

¹³ Sur les difficultés de trouver une définition ou une description contemporaine de l'usage des formes médiévales, cf. Jauss, R., 'Littérature médiévale et théorie des genres', in : *Poétique I* (1970), pp. 79 – 101.

¹⁴ Elles désignent la strophe hélinandienne comme des douzains croisés, et ne font que rarement mention de ses autres particularités. Cf. Seláf, L., *Chanter plus haut*, p. 81. Cf. également Bottex-Ferragne, A., *Art. cit.*, p. 105.

¹⁵ *Op. cit.*

¹⁶ Seláf, L., *La strophe d'Hélinand (...)*, *Art. cit.*, p. 74.

¹⁷ « De plus, les poèmes en strophe d'Hélinand sont en general beaucoup plus longs que les poèmes lyriques, ce qui fait que le nombre total des strophes d'Hélinand dépasse de loin celui des autres (à l'exception des quatrains d'alexandres). » *Ibid.*

¹⁸ Bottex-Ferragne, A., *Art. cit.*, p. 106.

permettrait pourtant non seulement une analyse pertinente des traits d'emploi concrets de ce mode de versification, mais aussi une étude de ses codes de lecture et d'écriture¹⁹. Nous proposerons par la suite un aperçu des commentaires que la recherche a fournis au sujet de la valeur poétique de la strophe hélinandienne, ainsi que sur les possibilités de son investissement dans les différents genres de la poésie vernaculaire de l'occident médiéval.

Dans son *Histoire du vers français*, Georges Lote reproche à la strophe hélinandienne de ne pas être suffisamment résistante par rapport à d'autres schémas métriques qui lui sont contemporains :

« Ces constructions sont plus résistantes que celle d'Hélinand (*aabaabbbabba*), à laquelle on peut reprocher de se subdiviser trop régulièrement en groupes distincts, avec renversement au septième vers, bien que la strophe des *Vers de la mort* ait déjà l'avantage de n'être écrite que sur deux rimes au lieu de trois, selon une tendance à laquelle obéiront volontiers les poètes du XV^e siècle, désireux de reserrer les formes dont ils se servent²⁰. »

Paul Zumthor constate quant à lui la forte poétisation du rythme linguistique pur (indépendamment de toute mélodie) de la strophe hélinandienne, qui a permis de produire un ton « précipité en un tempo presque haletant que soulignent les rimes à la fois alternantes et redoublées²¹ ». L'analyse d'A. Bottex-Feragne rejoint cette appréciation, en mettant en valeur à son tour le rôle attribué à l'alternance rimique ; pour elle, ce modèle strophique

« reprend un mètre aussi élémentaire que le vers octosyllabique, pour mieux l'intriquer dans un parcours rimique en miroir, qui multiplie les effets de symétrie à l'intérieur d'un douzain : en unissant la montée déjà répétitive *aababb* à la descente *bbabba*, il mise en somme sur une sélection réduite d'à peine deux rimes (*a* et *b*), pour développer un long parcours de douze vers hautement riche en jeux d'écho²². »

Tout en exploitant les possibilités de ces jeux d'écho assurés par le schéma miroité *aab-bba*, L. Seláf consacre une attention particulière aux rimes sur lesquelles repose la structure hélinandienne :

« Le poème d'Hélinand et ceux qui reprennent sa forme sont presque tous hétérogoniques, le genre des rimes étant indifférent. On peut dire que la composition

¹⁹ *Ibid.*, pp. 106 – 107.

²⁰ Lote, G., *Histoire du vers français*, Paris, Boivin, 1949 – 1996, 9 vols, ici t. II, pp. 67 – 93.

²¹ Zumthor, P., *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 2000 (réédition de l'éd. de 1972), p. 488.

²² Bottex-Feragne, A., *Art. cit.*, p. 107.

est rendue simple également par la non-observance de la règle d'homogonie, pratiquement obligatoire dans la poésie lyrique française²³. »

Enfin, F. Saviotti met à son tour l'accent sur la nécessité d'adopter un ton fortement expressif pour compenser le caractère non-chanté de la structure métrique. Au-delà d'attirer l'attention sur la régularité et la sobriété du style d'Hélinand dont la force réside pour lui dans l'intensité des apostrophes et dans l'expressivité des images déployées, il formule les constatations suivantes :

« La strophe d'Hélinand a été destinée, suivant le témoignage de Vincent de Beauvais, à la déclamation publique, ce qui la rend un exemple tout à fait intéressant de la *litterae sine musica* à partir d'une forme lyrique. Dans cette forme, le divorce entre le texte et la mélodie devait être compensé par d'autres expédients rhétoriques et d'intonation, sous peine de devoir renoncer à une bonne partie de l'expressivité du poème²⁴. »

I.3 Forme et matière – possibilités d'investissement de la strophe hélinandienne dans la poésie vernaculaire

Dans son édition de trois poèmes du XIII^e siècle jusque-là non publiés et composés en strophe hélinandienne, A. Jeanroy constate par rapport à l'une des pièces attribuées à Adam de la Halle qu'elle est « assez agréablement et facilement versifiée » ; cependant, il trouve qu'on y est « assez souvent choqué par l'obscurité d'expression et la brusquerie d'allures qui semblent inséparables de la forme strophique adoptée par le poète²⁵. »

Quoique l'établissement d'un lien aussi évident entre les particularités métriques et une thématique bien précise nécessite une analyse plus approfondie, la relation entre la forme et le fond suggérée par A. Jeanroy peut avoir sa légitimité. Tout en rappelant qu'aucun genre en particulier n'a été en soi réservé à la forme poétique hélinandienne²⁶, il nous semble incontestable que le sujet et la tonalité des premiers *Vers de la Mort* ont constitué non seulement une source d'inspiration, mais aussi un véritable modèle d'imitation aux poètes dans le sillage du moine cistercien. L'alliance du mètre et du schéma de rimes – invention sans aucun doute originale d'Hélinand²⁷, allait ainsi de paire avec un contenu composé à

²³ Seláf, L., *La strophe d'Hélinand (...)*, *Art. cit.*, p. 74.

²⁴ Saviotti, F., *Art. cit.*, p. 138.

²⁵ Jeanroy, A., 'Trois dits d'amour du XIII^e siècle', in : *Romania XXII* (1893), pp. 45 – 70, ici p. 47.

²⁶ Seláf, L., *La strophe d'Hélinand (...)*, *Art. cit.*, pp. 81 – 87.

²⁷ *Ibid.*, p. 73.

l'instar de son original, résultant ainsi dans des poèmes à tonalité par défaut plaintive. Pour cette raison, A. Jeanroy souligne que

« La forme strophique d'Hélinand a été surtout employée dans des œuvres d'un caractère religieux, moral ou satirique de la fin du XII^e au milieu du XIV^e siècle. De fait, dans la poésie purement lyrique, nous n'en trouvons qu'un seul exemple, une pastoruelle de Jean Bodel. Il est curieux qu'elle n'y ait pas été plus souvent employée, car la forme dont elle n'est qu'une dérivation par redoublement y est, comme on sait, fréquente²⁸. »

La tonalité grave à laquelle la strophe hélinandienne s'apprête constitue l'élément-clé des observations de Paul Zumthor aussi :

« Certains types de vers et de strophes jouissent d'une vogue plus grande : ainsi le quatrain monorime, et la strophe « d'Hélinand » ; cette dernière employée surtout dans les genres lyriques graves, « congés », complaintes, « dits d'amour », équivaut à ce que sera l'ode au XVI^e siècle²⁹. »

Le fond moralisateur, tragique ou satirique semble effectivement être l'un des traits *sine qua non* du corpus hélinandien. Alors que quelques chercheurs montrent une certaine retenue au sujet de la tonalité « solennelle » ou plaintive comme caractéristique constante de la forme, il est admis de manière unanime que le mètre hélinandien va de pair avec une expression de la gravité du sujet, et se manifeste de manière générale dans des poèmes construites sur l'attitude plaintive du « je » poétique. Les premières imitations des *Vers de la Mort* ont exploité ce trait de caractère, en associant la forme empruntée à des sujets funèbres ; la lamentation comme attitude générale a été également réinvestie dans d'autres registres poétiques de la littérature vernaculaire. Car si complaintes, plaintes, regrets, vers³⁰, « fablels », dits, oraisons, congés, testaments ou « dictiés » s'apprêtent plus facilement à la tonalité sombre, l'expression de la douleur n'est pas inconnue dans la thématique courtoise non plus ; cette possibilité de réinvestissement de la forme élargit de manière importante la thématique du corpus hélinandien. Comme le constate L. Seláf,

²⁸ Jeanroy, A., *Ibid.*, p. 49.

²⁹ Zumthor, P., *Histoire littéraire de la France médiévale*, 1954. Ici, § 439, pp. 234 – 235.

³⁰ Comme ce mot apparaît souvent dans le titre des compositions hélinandiennes, nous renvoyons au sujet de sa sémantique à Bourgain, P., 'Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Âge ?', in : *Bibliothèque de l'École des Chartes* 147 (1989), pp. 231 – 282. On trouve quelques réflexions sur son rapport avec la strophe hélinandienne chez Seláf, L., *La strophe d'Hélinand (...)*, *Art. cit.*, p. 80.

« un pourcentage considérable des poèmes hélinandiens a comme matière l'amour. Mais en fait la majorité de ces poèmes sont aussi des complaintes, l'amant se plaint de l'Amour ou à cause de la cruauté de sa dame. C'est le cas des *Vers d'Amours* d'Adam de la Halle, paraphrase sans aucun doute volontaire des *Vers de la Mort*, dont même la construction imite celle de son prédécesseur. Ces poèmes (...) s'accordent sur le blâme de l'Amour, mais le sujet devient de plus en plus vaste dans la chronologie. Les références aux sources de la tradition deviennent secondaires, et on ne les perçoit plus après un certain moment. La forme se détache ainsi de ses caractères et contenu originaux.³¹ »

I.4 La place de Philippe de Beaumanoir dans le corpus hélinandien

L'ouverture thématique à la matière courtoise du mètre hélinandien constitue une étape importante dans l'histoire de la forme poétique. Cette ouverture était-elle motivée par un décalage conscient par rapport à la conception originale de la matière, ou constituerait-elle plutôt une nécessité inévitable qu'a entraînée la popularité croissante de la forme ? Cette question, difficile à trancher de manière définitive, a donné lieu à plusieurs études généalogiques qui visaient à définir la place des différentes traditions hélinandiennes et à établir les rapports que les œuvres du corpus entretenaient entre elles³².

Sur le long chemin d'évolution du mètre, la poésie de Philippe de Beaumanoir occupe une place tout à fait primordiale. Si son *Ave Maria* composé en strophes hélinandiennes s'inscrit de matière plutôt traditionnelle dans le corpus, son *Conte d'Amours* gagne une importance particulière justement en raison de la transposition du mètre hélinandien dans la littérature courtoise. Après l'étude de la datation des différentes œuvres qui construisent le corpus hélinandien, nous nous permettons d'avancer l'hypothèse que Beaumanoir a été parmi les tout premiers à élargir l'usage de cette forme sur la thématique courtoise. À base de certains éléments chronologiques jusque-là inexplorés, nous invitons à repenser l'hypothèse attribuant la priorité de cette innovation poétique à Adam de la Halle³³.

La pièce d'Adam en question, associant le mètre d'Hélinand à la plainte amoureuse est celle nommée par les rubriques du manuscrit *Vers d'amour*, qu'A. Jeanroy intitule de manière fautive « Dit d'amour ». Premier éditeur du poème, il confirme que sa datation est

³¹ Seláf, L., *Chanter plus haut (...)*, *Op. cit.*, p. 75.

³² Bernhardt, A., *Op. cit.*

³³ « A notre connaissance c'est Adam de la Halle qui a employé le premier la strophe d'Hélinand pour des sujets assez variés en composant un congé, un dit d'amour et des 'vers de la mort'. (...) On pourrait voir dans Adam de la Halle la personnalité qui a élargi l'usage de la forme sur la thématique amoureuse. » In : Seláf, L., *La strophe d'Hélinand (...)*, *Art. cit.*, pp. 80 – 81.

« antérieure au moment (1262 environ) où le poète quitta sa ville natale [Arras] qu'il ne devait probablement jamais revoir. » Il y ajoute que « d'autre part, elle a dû être composée peu de temps avant cette date : certaines indications sur l'état moral et social de la ville coïncident absolument avec celles que nous fournissent quelques pièces artésiennes dont l'une au moins a été écrite entre 1250 et 1270 environ³⁴. »

Or, dans sa très récente édition des *Vers d'amour*, Frederico Saviotti consacre une attention particulière aux problèmes de datation du poème, pour y qualifier d'« hâtive » celle proposée par A. Jeanroy. En se basant de manière rigoureuse sur des éléments de la critique interne et externe de l'œuvre, il lui semble « prudent de dater la composition d'Adam de la Halle avant 1265 – 66³⁵ ». Quoique'elle ne concerne que quelques années, cette oscillation entre l'interprétation d'A. Jeanroy et celle de F. Saviotti est du point de vue de Beaumanoir d'une importance primordiale, car elle jette une nouvelle lumière sur la problématique de l'association de la thématique amoureuse au mètre hélinandien et par conséquent sur la paternité de l'innovation poétique qu'elle traduit. En considérant l'année de 1265 – date probable de la mort de Philippe de Beaumanoir (père) – comme *terminus ante quem* pour le *Conte d'Amours*, et en le mettant en parallèle avec la datation proposée pour les *Vers d'amour* d'Adam de la Halle, il devient tout à fait possible que le poème de Philippe soit sinon antérieur, mais pour le moins contemporain d'année près à celui d'Adam de la Halle. Ces éléments permettent d'émettre l'hypothèse d'une influence directe entre les deux poètes appartenant au même réseau poétique arrageois, au sein duquel le rôle de précurseur de Beaumanoir s'affirmerait une fois de plus. La veine novatrice du poète picard, se traduisant par l'exploration des différentes possibilités que propose la combinaison jusque-là inconnue d'une forme et d'une thématique précises, ressort ainsi de manière saisissante au sein de son *Conte d'Amours*. Cette tendance exploratrice doit cependant être interprétée dans le contexte plus large de la création poétique de Philippe de Beaumanoir en général : en nous référant aux effets de décalage et de déplacement perpétuels qui caractérisent de fond en comble son œuvre, nous estimons que le remplissage volontaire et conscient de cadres formels préexistants par un contenu sémantique qui jusque-là ne leur était pas propre constitue un des axes principaux de la création novatrice du poète picard. Nous sommes ainsi emmenée à percevoir la forme comme le cadre structurel définissant la manière dont le décalage se produit, et non pas l'inverse, comme le propose L. Seláf, en constatant que « c'est peut-être ce

³⁴ Cf. Jeanroy, A., *Art. cit.*, pp. 46 – 47.

³⁵ Saviotti, F. (éd.), *Les Vers d'Amours d'Arras. Adam de la Halle et Nevelot Amion*, Paris, Honoré Champion, 2018, pp. 23 – 32., ici pp. 31 – 32.

caractère répétitif [des apostrophes au début de strophe dans le *Conte d'Amours*] qui avait suggéré à Philippe de Rémy le choix de la forme. »

I.5 Le genre poétique du *Conte d'Amours* – réflexions complémentaires

L'association de la métrique hélinandienne avec le champ sémantique courtois n'est pas le seul mélange formel qui opère au sein de ce poème de Philippe de Beaumanoir. La dénomination de H.-L. Bordier, nous l'avons vu, classe le poème parmi les *complaintes* ; quoique cette attribution ne semble pas vraiment justifiée³⁶, il est important d'y ajouter deux observations. Le poème dispose bien d'une part d'une tonalité plaintive, même si celle-ci est relativement atténuée. La demande de pitié et le désolément que le « je » lyrique ressent en raison de sa souffrance y apparaissent à de nombreuses reprises, notamment à travers l'apparition du mot « plainte » dans la strophe 44. D'autre part, le texte comporte, et ceci est encore plus important, une allusion permettant de voir dans le texte sinon une épître, mais au moins un envoi du poème, destiné à être envoyé à la dame aimée :

« Des or voel finer m'aventure.
Li rois de toute creature
Gart celi pour qui je l'ai faite,
Si que nostre amour lonc tant dure. » (str. 45)

Cette remarque permet de décaler légèrement la classification du poème vers le genre des lettres d'amour, et par conséquent celui des *complaintes* qui en font partie. Cette observation reste pertinente malgré le fait que le texte ne suive par ailleurs absolument pas le schéma classique prescrit par l'*ars dictaminis*.

Le deuxième genre dont les traits de caractère s'imposent de manière plus évidente dans le poème est celui du conte. Quoique les rubriques n'attribuent pas explicitement de titre au texte, les occurrences répétitives du verbe « conter » lors des deux premières strophes (str. 1, vv. 1, 5 et str. 2, v. 8), ainsi que l'apparition du mot « fable » à la fin du texte (str. 43, v. 5) permettent de classer postérieurement celui-ci au registre des contes. La volonté d'instruire « li vrai amant / qui d'amours ont peine et torment » (str.1, vv. 7 – 8), ainsi que les expressions proverbiales fournissent au poème un caractère parabolique. L'objectif de se faire entendre et de statuer un exemple à travers sa propre expérience devient l'un des buts les plus explicitement formulés du narrateur :

« J'ose bien tiemoignier pour droit

³⁶ Cf. la note n° 4.

Que, qui tout l'or del monde avroit,
 Si le meist a une part,
 D'autre part un baisier verroit
 De cele qui il ameroit
 Tant com fas cele que Dix gart,
 Ja a l'or ne prendroit regart,
 Anchois courroit de cele part
 U Amorurs li ensegeroit.
 Amours pas ingalment ne part :
 L'un donne joie, l'autre hart,
 Un flate et les autres dechoit. » (strophe 52)

À cette attitude éducatrice est associée le champ sémantique du merveilleux (tout le poème étant désigné dès le premier vers comme une « merveille ») de l'univers allégorique : déployé en grande partie sur le folio manquant du manuscrit, il reste pourtant accessible grâce au marqueur anaphorique du début de la strophe 42 :

« Après ces mos je m'esvillai.
 A merveille me mervillai
 De ce que je Pitié oï. »

Conformément au caractère pédagogique du conte et de la fable en général, le *Conte d'Amours* propose à son tour de transmettre un enseignement sous-jacent qui se traduit à travers un vaste système de références au monde du merveilleux. Le ton instructif est loin d'être inconnu par des pièces composées en strophe hélinandienne : l'attitude plaintive y appuie souvent un contenu moralisateur, voire satirique³⁷, et le rapprochement entre cette particularité du conte n'échappe pas à l'attention de certains imitateurs du célèbre poème d'Hélinand qui intitulent parfois leurs poèmes « fablel » de la Mort³⁸.

Nous assistons ainsi dans le cas de cette pièce de Beaumanoir à un mélange formel et sémantique des différentes traditions dans lesquelles s'inscrit le poème : la forme héritée de la fin du XII^e siècle et jointe à un contenu initialement moralisateur et plaintif se voit ici réinvestie dans une thématique courtoise, où il ne s'agit plus de se lamenter du sort humain en général, mais de formuler une plainte liée à la souffrance amoureuse. S'intégrant dans le genre du conte mais porteur de certains marques du genre de la complainte, le texte mobilise

³⁷ Cf. Seláf, L., *La strophe d'Hélinand (...)*, *Art. cit.*, p. 76.

³⁸ *Ibid.*, p. 81.

plusieurs systèmes de référence à la fois : le côté moralisant sert à attirer l'attention sur l'expérience personnelle liée à la souffrance qu'Amour provoque, tandis que l'univers allégorique permet de créer un lien avec le registre du merveilleux propre à la littérature courtoise. Les passages dialogués éloignent le poème des autres pièces du corpus hélinandien, et le décalage ainsi produit crée une atmosphère de polyphonie qui rend le texte particulièrement vif et dynamique. Tous ces traits permettent de voir dans le *Conte d'Amours* de Philippe de Beaumanoir un poème à caractère quelque peu hybride ; i puise dans différents traditions métriques et sémantiques qu'il associe les unes aux autres de manière réussie. La thématique amoureuse est également décalée et retravaillée – l'attitude purement plaintive donne lieu à un dialogue et une allégorie qui aboutissent dans la consolation et l'espoir ; l'association de la thématique amoureuse à la strophe hélinandienne constitue ainsi le trait novateur principal du poème, au sein duquel les déplacements des formes et des motifs bien connus créent un jeu poétique perpétuel.

II. Analyse textuelle du *Conte d'Amours*

II.1 Réflexions préliminaires

Si l'investissement de la forme poétique dans le contexte courtois permet de produire un décalage par rapport à la tradition littéraire dans laquelle s'inscrit le *Conte d'Amours*, le poème préserve quelques traits de caractère explicites de son modèle hélinandien. L'analyse des différentes particularités (inter)textuelles du poème faisant l'objet de l'analyse qui suit, nous nous contenterons de signaler ici en guise de réflexions préliminaires deux traits du texte, témoignant de la préservation – consciente à notre sens – de la mémoire de la forme poétique³⁹ qui a servi de source d'inspiration à Philippe de Beaumanoir. Ces éléments formels et sémantiques s'apprêtent facilement à une étude comparative malgré l'état relativement « brouillé⁴⁰ » que le nombre abondant des imitations successives crée au sein des références intertextuelles.

II.1.1 La subjectivité du texte

Nous signalerons dans un premier temps un élément d'ordre sémantico-stylistique qui concerne le caractère fortement subjectif du texte. De fait, la narration à la première personne domine les passages narratifs du poème ; l'emploi récurrent des pronoms personnels met l'accent sur le « je » lyrique – narrateur, placé au cœur de son propre récit. Ce point de vue explicitement subjectif gagne une importance particulière si on l'investit dans la perspective de l'expérience personnelle que le poème vise à transmettre : le narrateur assume le rôle de « témoin » de son « aventure » (strophes 52 et 55), et ce en vue d'instruire ceux qui l'écoutent et qui, tout comme lui, souffrent des tourments d'Amour. Le raisonnement basé sur la première personne du singulier permet non seulement de justifier l'omniscience du narrateur, mais sert également à appuyer ses propos. Sa prise de position fournit à l'acte de l'énonciation une ambiance d'intimité : l'expérience vécue du « je » lyrique sera confiée au public choisi des « vrai amant » dans le cadre d'une narration touchante par la subjectivité de la peine vécue qu'elle traduit. Dans cet aspect, la tonalité du *Conte d'Amours* rejoint celle des poèmes hélinandiens, où la perte personnelle reçoit un accent particulier⁴¹ ; tout comme dans les imitations des *Vers de la Mort* où l'explicitation de la subjectivité constitue un instrument de la tonalité moralisante, le ton personnel se voit investi chez Beaumanoir dans la mise en

³⁹ Voir l'ouvrage très stimulant de Hüe, D., *Rémanences. Mémoire de la forme dans la littérature médiévale*, Paris, Honoré Champion, 2010.

⁴⁰ Seláf, L., *Chanter plus haut (...)*, *Op. cit.*, p. 84.

⁴¹ Seláf, L., *La strophe d'Héliand (...)*, *Art. cit.*, p. 80.

relief de la propre expérience et dans sa transmission au public en vue de leur instruction. La manière dont l'expérience amoureuse est vécue par le narrateur et les enseignements qui en sont tirés visent à préserver des erreurs similaires ceux qui l'écoutent. L'investissement de l'expérience personnelle dans le récit permet d'en déduire des conclusions polyvalentes, comme c'est explicité au long de la strophe 53 désormais citée, ou encore à la fin de la strophe 41 :

« S'ele m'apoint, si me manace,
Ja mais ne quich que mal me face ;
Car joie s'est en son lieu mise
Qui li a tolue sa place.
Bien doit cascuns siuir la trace.
D'amours qui ensi rent service. » (vv. 7 – 12)

II.1.2 L'apostrophe comme élément d'organisation textuelle

En complément de la forte subjectivité qui se déploie à travers les passages narratifs du poème, on observe une deuxième particularité reflétant de manière littérale l'imitation du modèle hélinandien. D'ordre plutôt structurel à son tour, elle se manifeste dans la partie dialoguée du texte, où elle se développe de manière particulièrement accentuée. Il s'agit de l'apostrophe « Dame » par laquelle débute toutes les strophes de la première partie du poème. Conséquemment reprise entre la strophe 4 à 14, cette adresse pour le reste invariable apparaît sous la forme d'« amie » (strophe 4) et sous une version épithétique complétée par « douce » (strophe 5). Elle peut être perçue comme un versant de la subjectivité de la première personne du « je » lyrique, tissant un lien personnel étroit entre le narrateur et la nouvelle narrataire de l'énonciation : la dame aimée.

Le caractère répétitif des apostrophes se distingue en tant qu'élément constructif des *Vers de la Mort* et de ses imitations. Si A. Jeanroy identifie ce phénomène par une allusion laconique dans son édition des *Vers d'Amours* d'Adam de la Halle⁴², L. Seláf va jusqu'à considérer que « les *incipit* identiques des strophes procurent une continuité absolue aux poèmes hélinandiens⁴³. » La force de ces invocations réside dans leur caractère répétitif : en s'ajoutant aux effets de style que font naître les schémas métrique et rimique de la strophe

⁴² « On remarquera que dans plusieurs des pièces écrites sur ce type, outre les nôtres, toutes les strophes ou le plus grand nombre commencent par une apostrophe, comme dans leur modèle commun : voy. par ex. les *Vers de la Mort* d'Adam, ceux de Robert le Clerc, le *Miserere*, les *Vers du Monde*, etc. » Jeanroy, A., *Art. cit.*, p. 49., note n°1.

⁴³ Seláf, L., *Chanter plus haut (...)*, *Op. cit.*, p. 87.

hélinandienne, elles contribuent à la création d'une tonalité de plus en plus exaltée du poème⁴⁴. Si par son rôle anaphorique l'invocation répétitive de la dame permet de maintenir l'unité de la composition et de contribuer ainsi à la cohésion textuelle, le rôle stylistique des apostrophes nous semble encore plus important : l'adresse directe devient moyen de l'amplification de la requête amoureuse au sein de laquelle la demande de merci se transforme en supplication de plus en plus désespérée. Au long de ce passage, la tonalité polyphonique est quasiment absente : le discours ressemble plutôt à un monologue désespéré, dans lequel chaque strophe rallonge l'attente douloureuse d'une réponse quelconque, et où l'apostrophe systématique donne l'impression d'en éloigner le narrateur à chaque reprise. Au bout de ce discours du « je » lyrique, la parole féminine finit par intervenir au moment où le poids de la souffrance devient insupportable à porter.

À travers les apostrophes répétitives, l'état d'âme de plus en plus sombre et désespéré du narrateur se traduit par un fort effet de gradation des images poétiques. Les images construits à l'instar de l'hierarchie des rapports féodaux sont associées à l'imaginaire de la guerre :

« Du tout sui en vostre baillie » (strophe 4)

« Pour vostre biauté m'assailli⁴⁵

Amours, en qui je mout me fie. » (strophe 4)

« Ains sui si mis en vo commant » (strophe 5)

« Mais dedans vi un fier serjant » (strophe 8)

Parallèlement à cela, les expressions imagées de la solitude et de l'abandon (strophes 8 et 10) mènent à une mise en perspective de la mort, voire du martyr qui attend le « je » lyrique en l'absence de la merci de la dame :

« Se volés, je perdrai la vie ;

Se volés, j'avrai joie aussi. » (strophe 4)

« Ains que m'en parch, perdrai la vie. » (strophe 6)

« Dame, ne samblés pas celi

⁴⁴ Comme cité au sujet des particularités formelles de la strophe d'Hélinand, P. Zumthor parle d'un « ton précipité en un tempo presque haletant que soulignent les rimes à la fois alternantes et redoublées ». Cf. Zumthor, P., *Essai de poésie médiévale*, Op. cit., p. 488.

⁴⁵ Nous signalons ici un parallélisme intéressant qui se dresse au niveau lexical entre le *Conte d'Amours* et les *Vers de la Mort* d'Hélinand : le moine cistercien a recours à plusieurs reprises à l'image de la mort qui « assaillit » l'homme : « Fol puis le charpentier clamer / Qui sa maison lest a fremer / De ci la que la morz l'assaut. » (str. 8, vv. 10 – 12) ; ou encore « Mais li fol dient : « Nos que chaille / De quel eure morz nos assaille ? » (str. 34, vv. 7 – 8).

Qui jadis ocist son ami

Par sa deffaute a grant martire ! » (strophe 7)

L'épisode construit autour de l'adresse directe à la dame sera discuté de manière approfondie sur les pages qui suivent ; nous nous contenterons d'en formuler ici quelques conclusions préliminaires. Dans les passages dialogués du *Conte d'Amours*, l'apostrophe intervient d'une part en tant qu'élément d'organisation textuelle et, d'autre part, comme moyen stylistique de l'amplification. Témoin de la tradition littéraire dans laquelle l'auteur puise, l'adresse ouverte, répétitive et invariable permet d'inscrire le texte dans la lignée des poèmes hélinandiens, au sein desquels elle constitue un trait récurrent. Le lien ainsi créé avec le corpus des imitations des premiers *Vers de la Mort* subit cependant une transformation considérable : de manière similaire à la profanisation des motifs et des personnages du *Salus d'Amour*, réalisé par rapport au registre religieux de ses modèles, la Mort se voit ici substituée par la Dame. C'est à elle que la plainte s'adresse, car c'est elle qui est à l'origine de la souffrance que le « je » lyrique doit affronter. La personnification de la figure transcendante de la Mort, figure centrale du poème d'Hélinand, se voit transposée sur une personne « réelle » qui, contrairement à la Mort, est capable de répondre à la demande de l'homme. Vêtue du même pouvoir omnipotent que son modèle initial, elle a le pouvoir de disposer de la vie ou de la mort de l'homme vivant sous son joug. L'apostrophe devient de cette manière porteur d'un décalage sémio-sémantique⁴⁶ : mode d'expression supplémentaire de la transposition du *Conte d'Amours* dans la thématique amoureuse de la littérature courtoise, l'adresse à la dame constitue un moyen du réinvestissement de l'« ancienne » forme dans la « nouvelle matière », et fait preuve du goût novateur du poète picard.

⁴⁶ D'autres pièces pieuses, parfois antérieures à l'œuvre poétiques de Philippe de Rémi, et rédigées en strophe hélinandienne se caractérisent par ailleurs également par des débuts de strophe anaphoriques. Elles contiennent des salutations de la Vierge, et permettent un jeu de va-et-vient subtil entre les registres profane et pieux par les adresses « Dame » (à ce sujet, cf. également le chapitre portant sur l'*Ave Maria* de Philippe de Beaumanoir). Malgré la popularité indéniable du poème d'Hélinand de Froidmont, il serait ainsi difficile à prouver que les apostrophes à la Dame dans le *Conte d'Amours* s'inspirent directement des *Vers de la Mort* ; nous suggérons de considérer que Philippe s'est inspiré plutôt de l'ensemble de la tradition initiée par la célèbre pièce du moine cistercien.

II.2 La structure du poème

L'histoire de la rencontre du narrateur et de son aimée est développée sur les 45 strophes conservés du *Conte d'Amours*. Encadré par un prologue et une conclusion entièrement narratifs, le dialogue des deux personnages constitue le cœur du poème. Les références textuelles de la strophe 41 permettent de supposer l'existence d'une suite de strophes allégoriques sur le feuillet disparu ; elles se présentaient probablement dans une structure dialoguée entre Pitié et le « je » lyrique.

II.2.1 Le prologue du *Conte d'Amours* – une *captatio benevolentiae* revisitée

Les trois premières strophes constituant le prologue du poème sont mises au service de la définition de la matière. Avec le passage conclusif (strophes 41 – 45), ce début et fin de poème ancrés dans la narrativité fonctionnent en tant qu'un cadre dans lequel se déploie l'histoire ; en d'autres termes, le prologue et l'épilogue ont pour rôle de formuler l'objectif de la narration et l'enseignement à en tirer. Une telle conception de l'œuvre favorise la forte présence du narrateur, traduite par l'emploi abondant de verbes à la première personne, ainsi que de pronoms personnels réfléchis et des pronoms possessifs : « me plaist » (str. 1, v. 1) ; « m'avint » (str. 1, v. 3), « me laist » (str. 2, v. 3), « ma rime » (str.2, v. 4), « pour moi » (str. 2, v. 6) ; « m'a fait » (str. 2, v. 7) ; « ma joie » (str. 2, v. 9) ; « mon contraire » (str. 2, v. 9) ; « me taille » (str. 2 ; v. 10) ; « m'apensai » (str. 3, v. 9). L'identification du narrateur au « je » lyrique de manière aussi accentuée et répétitive permet de mettre en valeur d'emblée et davantage l'expérience personnelle vécue, et de soutenir l'importance de la valeur instructive et éducative du poème.

Le texte s'ouvre sur une construction verbale permettant de fixer l'objectif de l'écriture : l'acte de l'énonciation (« conter me plaist », v. 1) d'une histoire à la fois merveilleuse et instructive, destinée à un public bien précis. La sensibilisation au sujet, ainsi que la communauté d'esprit avec le public visé dont le narrateur fait lui aussi partie apparaissent comme instruments de la *captatio benevolentiae* dès la première strophe. La reconnaissance à l'égard de celui qui investit le partage de son expérience intime au profit de ceux qui l'écoutent constitue un prérequis explicitement formulé :

« Voir, se cil qui bien set en veille
Et pour le conter se travaille
Amer l'en doivent toute gent ;
A tout le mains li vrai amant

Qui d'amours ont paine et torment
I metent volentiers l'oreille !
Car qui sont preu ot et entent,
S'il est sages, mien essiënt
En icel point pas ne soumeille. » (vv. 4 – 12)

Identifiés dans leur ensemble, les membres de l'audience se voient apostrophés de manière indirecte et plutôt générale : les pronoms « qui » et « il », ainsi que les désignations « toute gent » et « vrai amant » ne comportent que des adresses circonstancielles, par lesquels le narrateur ne définit pas encore ses narrataires de manière personnelle. Cette impersonnalité se verra rompue au sein de la troisième strophe.

La technique poétique consistant à désigner son public par des valeurs ou traits de caractère qui fonctionnent comme dénominateurs communs constitue par ailleurs un élément important dans des œuvres édifiantes de Philippe : elle apparaît aussi bien dans les prologues et conclusions de ses deux romans que dans ceux du *Conte de fole larguesce*⁴⁷. Le public ainsi impliqué dans l'acte d'énonciation se voit désigné au début de *La Manekine*⁴⁸ par la même technique :

« Phelippes de Remi ditier
Veut un roumans u delitier
Se porront tuit cil qui l'orront ;
Et bien sacent qu'il i porront
Assés de bien oïr et prendre
Së il a chou voelent entendre. (vv. 1 – 6)

L'adresse personnalisée de la première strophe du *Conte* donne lieu à une entrée en matière plus concrète à partir de la deuxième strophe. Par la définition de la « matière » de l'œuvre, le poète assume de façon explicite l'ouverture de la forme vers le nouveau rhème. Le sujet précis de la narration est identifié par un pronom de complément d'objet indirect en position anaphorique, qui renvoie à Amour :

« Or pri Amours que la metere
Que j'ai chi commencié a faire
Me laist faire que je n'i faille.
Car de li voel ma rime faire ;

⁴⁷ Nous signalerons les correspondances intertextuelles de cette œuvre au sein du chapitre qui lui est consacré.

⁴⁸ Castellani, M.-M. (éd.), *Philippe de Rémi, La Manekine*, Paris, Honoré Champion, 2012.

Que n'en poroie a nul chief traire
S'ele pour moi ne se travaille. » (vv.

Un double rôle est assigné à la figure d'Amour personnifié : elle devient à la fois la *matière* du récit, et le gage de la *manière* dont l'acte d'énonciation de la narration se produit. Ces vers créent un lien de dépendance préliminaire entre la finalité de l'œuvre et la figure allégorique personnifiée : l'objectif de l'écriture ne pourra s'accomplir que sous l'égide de l'aide bienveillante d'Amour, d'où la nécessité d'une tonalité évoquant celle de l'*invocatio* des poèmes épiques hérités de l'Antiquité. L'omnipotence d'Amour réside dans sa capacité de dominer entièrement le « je » lyrique, comme le précisent les vers qui suivent :

« Des griés qu'ele m'a fait, sans faille
Vaurrai conter, comment qu'il aille,
De ma joie et de mon contraire.
Car a son gré Amours me taille,
Or en fri et ore en baaille.
Pour chou ai ge empris cest affaire. » (vv.

Le pouvoir de disposer sur des états physiques et psychologiques très polarisés appartient à l'arsenal classique de la figure d'Amour. Le sentiment de chaleur brûlante, aussi bien que l'évocation de la mélancolie traduite par le verbe « baaille », sont également présents dans d'autres pièces de Beaumanoir :

« Il ne me chaut
Combien j'en aue froit ni caut
Ne duel ne ire,
Mais que j'en puisse en la fin rire
Et avoir joie. » (*Lai d'Amours*, vv. 128 – 130)

Ou encore :

« A ce cop le malbaillirai,
Car par froit süera de chaut,
Tantost après de chaut en caut
Retramblera par grant caline.
Ce ne li sera pas mecine
De tost venir a garison,
Ains li sera grant marison :

e le fera taindre et palir

Et de grant grieté tressalir. » (*Salus d'Amours*, vv. 580 – 588)

Par rapport à cette deuxième strophe précisant l'objet du texte, la troisième et dernière unité textuelle du prologue s'ouvre sur un marqueur très explicite de la présence du narrateur :

« Des or mais vous commencerai. » (str. 3, v. 1)

En renvoyant à l'adresse générale au public incluse dans la première strophe, nous constatons que l'importance de ce vers réside dans le fait qu'il soit le premier à comporter une apostrophe directe sous forme du pronom « vous » de la deuxième personne du pluriel.

Alors que la narration s'ouvre sur l'expression « il avint » (str.3, v. 2), inscrivant le texte dans l'univers du conte (« il était une fois »), les adverbes temporels « des or mais » (str.3, v. 1), « tousjours » (str.3, v. 3) et « lonc tans » (str.3, v. 7) permettent de placer l'amour dans l'intemporalité. Les trois plans temporels sont confondus en vue de désigner la valeur éternelle de l'amour que le narrateur éprouve pour sa dame :

« Il avint, par amours amai,

Et aim et amerai tousjours » (str.3, vv. 2 – 3)

La beauté émerveillante de la dame est immédiatement associée à la souffrance perpétuelle :

« Celi ou tant biauté trouvai

Que, quant de premiers l'esgarday,

Mout en euch paines et dolours. » (str.3, v. 4 – 6)

L'évocation de la souffrance s'inscrit dans une double perspective : si elle apparaît comme preuve et gage de la sincérité des sentiments, et est ainsi réinvestie dans le registre courtois, elle constitue aussi un élément de discourtoisie auquel renvoient les mots « chetis » et « dolerous », poussant l'amant au malheur de faire son aveu d'amour :

« Lonc tans souffri mon cuer en plors

Comme fins et vrais amoureux,

Mais toutes voies m'apensai

Comme chetis et dolerous,

Que je diroie mes dolours

Celui ou je peu conquestai. » (str.3, vv. 7 – 12)

II.2.2 Monophonie dans la polyphonie, ou la solitude du « je » lyrique

Le début du dialogue entre le « je » lyrique et la dame mérite à notre sens un traitement à part, et ce en raison de la structure circulaire dont ce passage dispose. De fait, la suite de strophes de plainte-complainte succède directement à l'introduction narrative du poème, et repose sur la structure répétitive de l'apostrophe à la dame, assurant la continuité d'une strophe à l'autre. Cet effet stylistique permet de procéder à l'amplification progressive de la requête.

C'est la quatrième strophe qui marque la frontière entre le prologue et le véritable cœur du récit : elle s'ouvre sur le discours du « je » lyrique adressé à la dame. À partir d'ici, le cercle des narrataires est élargi : alors que le prologue opérait avec le « je » lyrique comme narrateur et le « vous » général du public, la présence du narrateur s'estompe dans cette séquence dialoguée en faveur de la conversation entre le « je » lyrique et la dame. Cette suite de onze strophes (4 – 15), rythmée par les apostrophes en chaque début de douzaine de vers constitue la première étape de la complainte amoureuse. La demande de merci se définit comme le but principal de la requête :

« Pour Dieu je vous requier et prie
Que vous aiiés de moi merchi. » (str.4, vv. 2 – 3)

La légitimité de la demande est soutenue par des métaphores fortement imagées qui reflètent l'abandon et l'ultime solitude. Elles s'accompagnent d'un vocabulaire qui traduit des états d'âme extrêmes – la joie, le bonheur d'une part, la souffrance et le désespoir de l'autre. Privé de la pitié de sa dame, l'existence même du narrateur se dessine progressivement en tant qu'une difficulté insurmontable ; le malheur et la souffrance polarisent jusqu'à l'extrême l'expression langagière, et ne laissent pas d'autre issue aux tourments que la mort.

La soumission inconditionnelle à la volonté féminine apparaît comme topos dès le début de la quatrième strophe. Elle se traduit par un vocabulaire reflétant les rapports hiérarchiques féodaux :

« Du tout sui en vostre baillie :
Se volés, je perdrai la vie ;
Se volés, j'avrai joie aussi. » (str.4, vv.4 – 6)

Alors que le pouvoir de disposer de la vie ou de la mort de son amoureux est assigné à la dame, c'est à la figure personnifiée d'Amour que revient la responsabilité de la souffrance du « je » lyrique. À la vue de la beauté de sa bien aimée, le narrateur est tout de suite attaqué par le personnage allégorique, et ce dans un contexte guerrier :

« Tres le premier jour que vous vi,
Pour vostre biauté m'assailli
Amours, en qui je mout me fie. » (str.4, vv. 7 – 9)

Ce passage mérite une réflexion complémentaire sur la complexité de la figure personnifiée d'Amour. Il serait de fait difficile de déterminer si elle apparaît ici comme un personnage externe et indépendant, ou comme l'incarnation du sentiment et par conséquent indétachable de la personne du narrateur. L'une des moyens de l'allégorie réside justement dans le fait qu'elle fait figurer des personnifications de qualités intérieures – telles que Pitié, Espérance, Jalousie dans les principales œuvres allégoriques médiévales. Comme remarqué par rapport au *Salus d'Amours* de Beaumanoir, le fait de considérer ces personnages non pas uniquement par leur appartenance aux catégories objectives du bien ou du mal, mais du point de vue de leur impact sur l'action du récit, pourrait nous rapprocher à une analyse d'ensemble plus nuancée du plan narratif de ces textes. De ce point de vue, le personnage d'Amour est dans le *Conte*, de manière similaire à sa réalisation dans le *Salut d'Amour* et dans ses intertextes, une figure plus polarisée et complexe que ce qu'elle ne pourrait paraître. Alors que le prologue fait apparaître une personnification de l'amour cruelle et sans pitié (« m'avint cruellement », str.1, v. 3 ; « des griés qu'ele m'a fait », str.2, v. 7 ; « a son gre Amours me taille », str.2, v. 10), la déclaration du narrateur « Amours, en qui je mout me fie. » (str.4, v.9) semble nuancer cette attitude entièrement hostile.

Dans ce premier temps du monologue, la rhétorique du narrateur mise essentiellement sur la perte que sa disparition pourrait causer à la dame. Il vise ainsi de la convaincre en lui rappelant la force et la valeur tout à fait exceptionnelles de son amour :

« Bele, tenés moi a ami !
Certes, se pour vous muir ainsi,
Ja mais tel n'avrés en vo vie. » (str.4, vv. 10 – 12)

En donnant l'impression d'être conscient de sa propre insuffisance, cette rhétorique initiale évolue à travers les strophes qui y succèdent : l'accent est progressivement déplacé sur l'évocation de la souffrance, ainsi que sur l'accentuation de l'omnipotence de la dame. La fidélité de l'amour du « je » lyrique constitue un topos tout au long de son monologue : il revient de manière perpétuelle comme élément de base sur lequel sont construits les différents aspects de l'argumentation. La progression thématique opère ainsi selon la dynamique d' « un pas en avant, un en arrière », produisant un enchaînement circulaire entre les strophes. Au-

delà de paraphraser partiellement la strophe qui la précède, chaque unité textuelle rajoute un nouvel argument à la requête amoureuse.

C'est dans cette perspective que la cinquième strophe évoque la bonté de la dame :

« Douce dame, en qui j'ai fiance,
Par vo bonté aiiés voellance
De moi alegier le torment (...) » (str.5, vv. 1 – 3)

Les vers qui suivent cachent un léger paradoxe : alors que, d'une part, le « je » lyrique demande à la dame de le libérer des tourments qu'il traverse pour elle, il s'engage d'autre part non seulement de subir la peine et la douleur, mais aussi d'aimer la souffrance que cet amour lui inflige :

« Par vo bonté aiiés voellance
De moi alegier le torment
Que pour vous suefire en atendance
Et ferai tousjors sans faillance,
Tant me plaist li max que je sent
Dont amors pour vous si me prent
Que je n'en voel avoir garant
Par la force d'oultrequidance, » (str.5, vv. 2 – 8)

Cette argumentation sert à introduire les vers conclusives de la strophe, paraphrasant la soumission inconditionnelle précédemment exprimée:

« Ains sui si mis en vo commant
Qu'en moi poés mettre briement
Deduit, douleur, joie u pesance. » (str.5, vv. 10 – 12)

La strophe suivante rebondit sur cette fidélité du cœur, pilier des rapports vassaliques :

« Dame, se cuers qui ne ment mie
Puet pour voir dire avoir amie,
Li miens n'i devra pas faillir. » (str.6, vv. 1 – 3)

Mais le plaisir de la souffrance y semble progressivement s'atténuer, pour donner sa place à la gradation de la peine. La douleur prend des proportions de plus en plus amples, dans lesquelles la mort volontaire apparaît comme une solution que le « je » lyrique préfère à la possibilité de ne pas être entendu :

« Et certes j'aimme mix morir
 Ou atendre vostre plaisir
 Que j'en face ja departie.
 Et se il m'en estuet partir,
 Que vous ne me voelliés oïr,
 Ains que m'en parch, perdrai la vie. » (str.6, vv. 7 – 12)

Une telle mise en perspective de la mort peut paraître quelque peu étonnante. De fait, ces derniers vers vont à l'encontre de l'omnipotence féminine que les strophes précédentes explicitent : ayant le droit de disposer de la vie ou de la mort de son amant selon son gré, elle se voit maintenant contournée par la stratégie du « je » lyrique, qui préférerait échapper à l'éventuel désintérêt de sa dame en choisissant volontairement la mort. Ce choix ne s'inscrit pas dans la logique hiérarchique de l'amour courtois et de sa vision sur la soumission inconditionnelle. Certes, le détachement des valeurs courtois de la servitude n'est que partiel, car l'amant affirme d'être prêt d'« atendre vostre plaisir » (str.6, v. 8), mais la mort apparaît ici comme une véritable alternative adoptée par le « je » lyrique, préférant perdre sa vie au lieu de subir les conséquences d'un éventuel refus.

La mise en perspective de la mort ouvre la narration vers le futur ; par rapport à cette linéarité temporelle, la strophe 7 effectue un retour au champ du passé :

« Dame, ne samblés pas celi
 Qui jadis ocist son ami
 Par sa deffaute a grant martire ! » (str.7, vv. 1 – 3)

L'emploi de l'adverbe « jadis » inscrit de nouveau la narration dans l'univers merveilleux du conte : il permet d'évoquer une histoire éloignée dans le temps et dans l'espace, dont le « je » lyrique se sert pour appuyer son argumentation. Ainsi, un parallèle se dresse entre son histoire et l'univers mystique évoqué dont les protagonistes, une dame et son amant, ont connu un sort similaire à celui des narrataires du poème. Bien que ni l'identité de cette dame, ni celle de « son ami » ne nous soit pas connue (elle se voit désignée par le simple pronom démonstratif « celi »), une référence laconique à leur histoire suffit pour mobiliser un imaginaire commun dans lequel ils sont ancrés. Bien au-delà du simple effet stylistique que permet l'aspect du « conte dans le conte », ce procédé dispose d'un rôle charnière dans le récit. Propre au mode de fonctionnement du conte et de la fable, il permet de tisser des liens entre différentes histoires, et d'inscrire l'œuvre dans un contexte précis au sein duquel la continuité de ces récits est assurée grâce aux systèmes interrélémentaires qui les unissent. Témoignant de la

connaissance approfondie du corpus, cette technique fonctionne comme une stratégie d'authentification, dont le narrateur se sert pour affirmer sa légitimité. La question essentielle qui se pose ne porte plus sur le caractère fictif ou réel de la dame et de l'amant évoqués, mais sur l'universalité et l'intemporalité des histoires qu'ils incarnent : leur mise en relief est investie au profit de la valeur édifiante du *Conte*, où ils incarnent l'exemple négatif à éviter. Le « martire » que le personnage subit par l'absence de son aimée sert ainsi le double objectif de soutenir la légitimité des propos de la fin de la strophe précédente, et de statuer un exemple de cruauté à éviter par la dame.

Le topos de la persévérance de l'amour du « je » lyrique ne peut pas manquer de cette strophe non plus :

« Trestout certainement vous di :
Puis que vrais cuers s'alie ainsi,
N'est pas legiers a desconfire. » (str.7, vv. 4 – 6)

En revanche, par rapport à ses apparitions précédentes, il sert ici d'élément de transition à des propos inattendument discourtois :

« Se vous estiés del mont la pire,
A ce qu'il ne puet mix eslire,
Si aime il mix languir ensi
Que d'une autre juër et rire. » (str.7, vv. 7 – 10)

Le conditionnel de cette phrase exprime une rhétorique inverse : l'argumentation ne fonctionne plus à travers la louange des valeurs positives de la dame, mais par l'affirmation de la fidélité infaillible de l'amant même dans l'hypothèse d'avoir fait le pire choix en matière de l'objet de son amour. Le caractère téméraire de tels propos va de pair avec une brusque impersonnalisation du « je » lyrique : les pronoms personnels d'autodésignation se voient remplacés par une narration à la troisième personne, traduite par le démonstratif « ce » et « il ». On observe une prise de distance du narrateur par rapport à ses propres propos, comme s'il en sentait le caractère discourtois. Par ailleurs, la mise en perspective d'une « autre » avec qui il pourrait « jouer et rire » misent légèrement sur l'éveil de la jalousie, dont la possibilité reste pourtant écartée par la préférence de languir. La strophe s'achève sur un retour à la souffrance, dont l'évocation entre en forte opposition avec celle du bonheur du vers précédent. La délivrance de la peine incurable est de nouveau placée dans les mains de la dame :

« J'ai grief plaie, et si n'au nul mire
Fors vous, a qui je prie merci. » (str.7, vv. 11 – 12)

II.3 La solitude réinvestie, ou l'allégorie en jeu

Les cinq premières strophes du monologue plaintif du « je » lyrique forment une structure de miroir avec des strophes de nombre identique qui leur succèdent : sur cette deuxième séquence de cinq douzains se déploie l'allégorie amoureuse qui permet d'inscrire la requête du narrateur dans un registre poétique fortement imagé. Le motif central à partir duquel l'allégorie se développe est celui de la mer. Avant de présenter la manière dont le motif marin est investi dans la narration proprement dite du *Conte d'Amours*, quelques réflexions préliminaires permettant d'éclairer le fonctionnement sémantique du topos central nous semblent indispensables.

Ancré dans l'imaginaire médiéval, le monde marin constitue un élément structurel puissant de la diégèse, qui fonctionne en tant que topos descriptif et narratif dans la littérature du Moyen Âge. Incarnation par excellence de la multiplication et du nivellement sémantiques, la mer s'apprête aisément à constituer le noyau du procédé allégorique grâce à son caractère fortement ambigu. Elle fonctionne en tant que véritable réservoir de symboles à connotations à la fois positives et négatives : élément essentiel de la vie, l'eau et ses diverses représentations apparaissent soit comme espace béni, magique et miraculeux, soit comme terrain de danger et de mort. Ses « ondes à la fois menaçantes et porteuses d'espoir⁴⁹ » lui permettent de déployer sa riche symbolique, dont l'exploitation littéraire repose notamment sur des comparaisons et des paraboles.

Le topos de la mer s'associe particulièrement bien à l'univers du merveilleux : espace à part entière, il apparaît dans le récit médiéval souvent en tant que représentation d'un lieu d'entre-deux, situé à la lisière du monde raisonné et de l'inconnu de l'autre monde. Son aspect mixte et complexe permet au motif marin de s'insérer de manière cohérente dans l'univers de nombreuses œuvres, dont notamment des lais de Marie de France, des récits tristaniens, ou encore *Cligès*, *Main ou Beafloer*, *Aucassin et Nicolette*, *La Manekine* ou *Jehan et Blonde*.

Alors que la représentation médiévale de la mer se nourrit de plusieurs traditions différentes, la littérature courtoise a approfondi les possibilités d'investissement du topos en accentuant et polarisant la signification morale des trajets maritimes⁵⁰. Cette amplification

⁴⁹ Corbellari, A., 'La mer, espace structurant du roman courtois', in : Connochie-Bourgne, C. (éd.), *Mondes marins du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université, 2006, pp. 105 – 113, ici p. 105.

⁵⁰ Pour A. Corbellari, l'écriture romanesque médiévale de la mer se situe au confluent de quatre traditions qui présentaient l'élément liquide selon des valorisations différentes : la tradition celtique, grecque, romaine et

permet de se focaliser sur les événements qui se déroulent dans cet espace de fuite ou de retrouvailles : ceux-ci sont vêtis d'une valeur exemplaire, car ils comportent d'emblée l'idée du surnaturel par leur lieu de réalisation imprégné de symbolisme. Par ce fait, l'allégorie arrive à faire opérer de manière particulièrement réussie le topos de la mer : elle nécessite et rend possible à la fois une double lecture, en assumant pleinement sa fonction d'« autre langage ».

L'allégorie déployée dans le *Conte d'Amours* s'inscrit dans cette double interprétation de l'espace marin. Métaphore de l'amour, la mer apparaît dans une riche polysémie en tant que l'incarnation à la fois d'un lieu de tourments et de bonheur :

« Dame, en la mer sans rive prendre
Ai tant noë que tuit li membre
Me duelent del douch noëment. » (str.8, vv. 1 – 3)

La proximité formelle des verbes *noer* et *noier* en ancien français permettent non seulement d'exprimer l'inlassabilité de nager, mais aussi de miser sur l'évocation de la crainte de se noyer. On assiste ici à une véritable gradation du mal d'amour : dépassant son aspect psychologique, la souffrance se voit transposée sur le plan corporel. Les efforts abstraits que l'amour requiert se traduisent par l'effort physique réel de se tenir au-dessus de l'eau. Ils finissent par épuiser jusqu'au bout de souffle le « je » lyrique, qui n'a aucun point de repère dans l'espace infini de la mer. Faute d'indice d'espoir, il n'arrive plus à surmonter sa peine :

« La mers, si com jequit entendre,
M'a tant pené que plus atendre
Ne ouis, se je n'en ai garant. » (str.8, vv. 4 – 6)

L'évocation de la mer périlleuse n'est pas l'unique élément par lequel l'allégorie amoureuse du *Conte d'Amours* s'inscrit dans la lignée des récits focalisés sur le topos marin. Au milieu de cette mer de souffrances, le « je » lyrique se retrouve confronté à un navire sur lequel se concentre son attention: élément indispensable et largement revisité de l'espace miraculeux de l'eau, le bateau incarne le moyen de transport permettant la traversée du monde d'entre-deux. Représenté souvent sans marin ni rames, le navire peut apparaître comme la métaphore d'une île sécurisée à bord de laquelle le voyageur prend le large pour entreprendre un trajet solitaire lors duquel il sera soumis à de nombreuses épreuves. Le désir

bibliques ont ainsi chacune une empreinte importante sur la perception littéraire de l'espace marin au Moyen Âge. Pour l'explicitation de cette idée, cf. *Ibid.*, pp. 105 – 106.

de monter dans le navire est évidente, mais la tentative échoue en raison d'un obstacle inattendu :

« En ce point m'alai regardant,
Si ai veü une nef grant ;
Au bort m'alai maintenant prendre,
Mais dedans vi un fier serjant,
Qui m'esbahi si duremant
Que de peür m'i laissai pendre. » (str.8, vv. 7 – 12)

De symbole de sécurité, le navire se transforme dans le *Conte d'Amours* dans l'incarnation du danger et de la peur. Cette interprétation comporte une problématique complexe : non seulement que le « fier serjant » conduisant le navire empêche la montée à bord du narrateur abandonné, mais aussi les circonstances de cette situation restent obscures. La manière dont le marin s'oppose au sauvetage du narrateur n'est qu'à peine explicitée, le seul indice éclairant les événements se traduit par le verbe « esbahir ». Cet homme se voit ainsi attribuer un pouvoir non seulement sur le navire dont il est à bord, mais aussi sur le sort du « je » lyrique : effrayé avec une telle véhémence, celui-ci est contraint de rester « pendre » au milieu de la mer.

En nous interrogeant sur les motifs du comportement du « serjant », on arrive à un deuxième aspect du problème que soulève l'apparition d'un tel personnage. Il est relatif au rôle que cette figure négative occupe du point de vue de la progression thématique. Quoique sa fonction de *serviteur* se voie explicitée, le rapport hiérarchique (féodal) dans lequel une telle position s'inscrit reste entièrement voilée. Cet aspect de la problématique se révèle d'autant plus intéressant que les seules relations de dépendance jusque-là pertinentes n'impliquaient que la dame et le « je » lyrique. La question se pose ainsi de savoir si le serviteur du navire s'inscrit dans le même univers hiérarchique, soumis lui aussi à la dame, ou bien si sa présence signale l'existence d'une autre constellation hiérarchique dont les limites vont au-delà de celle dont font partie la dame et son amant. Si tel est le cas, quelle est la force opposée à laquelle le « fier serjant » serait soumis ?

Afin de pouvoir répondre à cette question, il nous semble pertinent d'adopter une approche plus abstraite qui repose sur la prise en compte du fonctionnement de l'allégorie en général. Tout comme dans le cas de l'épisode allégorique du *Salus d'Amours*, nous nous

référerons ici aux observations d'A. Strubel⁵¹, pour rappeler que de manière générale, les personnages des récits allégoriques des XII^e – XIII^e siècles se définissent en fonction du rôle qu'ils remplissent dans l'axe dynamique de la quête. Selon cette approche, l'action occupe une place de premier plan dans la narration allégorique, et c'est en fonction de ce qui fait avancer ou ralentir le récit que sont définis les camps de personnages. Ils s'organisent selon un schéma bipolaire en groupes d'opposants et d'adjuvants : antithèses les uns des autres, ils assurent la dynamique du cœur du récit selon des schémas d'action typisés. La pertinence de cette interprétation n'exclut pas pour autant la légitimité d'une autre approche largement répandue, focalisée quant à elle sur la question de savoir en quelle mesure les personnages allégoriques représentent-ils des qualités ou des défauts intérieurs perçus objectivement comme tels. Trahison, Vilenie ou Jalousie seraient ainsi des incarnations de la faillibilité de l'homme, alors que Loyauté, Espérance ou encore Pitié représenteraient des traits de la noblesse spirituelle.

À notre sens, il faut voir un rapport de complémentarité entre les deux approches, en sorte que la première se superpose en quelque sorte à la deuxième : si les personnifications sont souvent désignées par des noms explicitant des qualités ou des défauts de manière objective, la valeur ou anti-/contrevaleur qu'ils incarnent doit être investie dans le champ d'interprétation plus large de la dynamique du récit. Ainsi, alors que la figure de Dangier du *Roman de la Rose* incarne à la fois le gardien – obstacle extérieur, donc objectif –, et la timidité – intérieure, donc subjective –, empêchant le narrateur d'accéder à la rose, l'analyse du personnage ne saurait s'accomplir qu'en fonction du rôle qu'il assume du point de vue de l'action, et par conséquent en étant situé dans le contexte de la progression thématique.

Cette approche complexe est indispensable pour l'analyse complète du personnage du « serjant », qui repousse le « je » lyrique du *Conte d'Amours* dans le désespoir de sa solitude. Où se situe ici la lisière entre le monde extérieur de la « merveille » que le narrateur raconte, et l'univers interne déployé par l'allégorie ? Si l'allégorie déploie les tourments amoureux à travers d'un registre symbolique, quel rôle incarne ce personnage négatif, dont l'anonymité nous prive d'un point de repère important ?

⁵¹ Strubel, A., *La Rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Slatkine, Genève, 1989, pp. 72 – 150.

II.4 Le métalangage de l'allégorie

La solution aux problèmes ci-dessus soulevés est apportée par une technique narrative très particulière dans le cadre des strophes qui suivent. De fait, à partir de la strophe 9, le narrateur s'engage à expliciter lui-même le langage figuré de son allégorie : son discours déployé sur les quatre douzains suivants se présente sous forme d'un métalangage des images allégoriques précédemment dessinées. Il permet de comprendre l'entremêlement de l'univers interne et externe au sein du langage poétique, dans lequel l'obstacle intérieur est incarné par l'image d'un ennemi externe, pour ainsi représenter le facteur qui met en danger l'aboutissement de la requête amoureuse.

II.4.1 La mer

Avec l'intention d'interpréter ses propres paroles, le narrateur s'adresse directement à la dame. Amour y est désigné comme étant à l'origine du discours prononcé :

« Dame, la clause que j'ai dite
Fu es secrés d'amors escrite.
Les mox vous ferai entendant. » (str.9, vv. 1 – 3)

Cette évocation remplit le rôle d'une stratégie d'authentification, s'étendant sur la totalité du poème : la désignation d'Amour comme ordonnateur de l'écriture exclue toute remise en question de la véracité des propos. Une fois la légitimité du discours poétique affirmée, l'attention se transpose sur le déchiffrement du premier élément constitutif du discours allégorique :

« La mers qui ainsi me labite,
Saciés, ele n'est pas petite,
Ainchois est si douce et si grant
Que, quant je plus i vois pensant,
Et je mains en sai que devant :
C'est vos biautés. » (str.9, vv. 4 – 9)

Le décodage fourni par le narrateur a un objectif très concret, et c'est sur son explicitation que s'achève la strophe :

« Or vous ai dite
La douce mer u vois noant.
Par la maistre onde irai noiant

Se je n'ai de mes max merite. » (str.9, vv. 9 – 12)

La mer comme premier élément principal de l'allégorie gagne ainsi sa clé d'interprétation. Infinie et douce, elle symbolise la beauté de la dame qui est à l'origine des « maux » du « je » lyrique, auxquels elle seule saurait apporter le « merite ». La comparaison repose sur l'abstraction des caractéristiques physiques de la mer, et leur mise en parallèle avec l'infinitude de la beauté de la dame.

La présence de ce métalangage en plein milieu de l'allégorie amoureuse peut surprendre par son essence-même, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il est important de constater que de manière générale, le double sens que l'allégorie met en œuvre repose sur une déduction allant de la surface à la profondeur des couches sémantiques superposées. Or, bien que ce travail de décomposition de la *semblance* et de la *senefiance* puisse s'effectuer à la fois de manière explicite qu'implicite⁵², la plupart des textes allégoriques du XIII^e siècle ne comportent pas de séparation nette entre les deux sens⁵³. La présence d'une grille de lecture aussi détaillée que celle du *Conte d'Amours* se fait plutôt rare dans le corpus des récits allégoriques contemporains.

La deuxième particularité de ce passage métalangagier réside dans l'embarras que le narrateur verbalise par rapport à son propre activité de déchiffrage :

« (...) quant je plus i vois pensant,

Et je mains en sai que devant : » (str.7, vv. 7 – 8)

Au sens primaire, ces propos traduisent la complexité du sentiment amoureux, qui par son insaisissabilité crée une confusion croissante dans le cœur du « je » lyrique. Cependant, au sens figuré, cette idée traduit de manière abstraite la difficulté éprouvée à l'égard de sa propre fonction poétique : le plus il est dans l'obligation d'explicitement l'allégorie imposée par Amour, le moins le déchiffrage lui paraît satisfaisant, et le plus le sens figuré risque de s'évaporer.

Troisièmement, le métalangage est mis au profit d'une forte volonté valorisatrice du narrateur : c'est grâce à sa présence active et à travers ses propos explicatifs que

⁵² Cf. 'Variétés de la relation entre la lettre et le sens', in *Ibid.*, pp. 20 – 26.

⁵³ Parmi les exceptions, on peut citer à titre d'exemple le *Dit de la Panthere* de Nicole de Margival, où les analogies entre la dame et la panthère sont dressées explicitement. Cf. Ribémont, B. (éd.), Nicole de Margival, *Le dit de la panthère*, Paris, Champion, 2000.

« Car aussi com une panthere
A en li de chascune beste
La colour, sans faire moleste,
ta dame en tel manière tient
Les graces, quant ton corps retient
Sans que nul damage face
Aus autres... » (vv. 482 – 488)

l'auditeur/lecteur peut avoir accès aux clés d'interprétation des symboles poétiques. Cet aspect du travail de décodage effectué par le narrateur est essentiel, dans la mesure où il rejoint la fonction édifiante très explicite du poème. Allégorie et caractère instructif se voient ainsi liés par la fonction que le narrateur assume tout au long du passage métalangagier.

II.4.2 Le navire

La séquence de strophes interprétatives se poursuit par l'explicitation du deuxième élément principal de l'allégorie qu'est le navire. La strophe 10 en propose le déchiffrement suivant :

« Dame, la nef ou je me pris
Quant je me senti entrepris
Pour avoir respit de la mort,
C'est bons espoirs ou me sui mis. » (str. 10, vv. 1 – 3)

Le navire dans lequel le narrateur se réfugie pour fuir la mort est incarnée par Bon Espoir, première figure allégorique du récit. Il est intéressant de remarquer la circularité de la définition allégorique : la personnification se voit elle-même définie à travers une image métaphorique. L'espoir apparaît ainsi sous l'image d'un bateau à bord duquel le « je » lyrique se met à l'abri des vagues de souffrance subies par la beauté de la dame. Le rôle de Bon Espoir est défini avec précision :

« Honeur et joie m'a pramis ;
Ne sai, se il a droit ou tort ;
Pour chou me pris devers le bort,
Car autre pensee me mort.
Nepourquant esté m'a amis
Et mout m'a donné de confort. » (str. 10, vv. 5 – 10)

Bon Espoir fournit ainsi les moyens indispensables pour tenir bon au long de l'épreuve maritime : l'honneur et la joie, comme valeurs courtois par excellence, ainsi que le réconfort pour les difficultés à affronter. Son rôle s'apparente avec celui d'Espérance du *Roman de la Rose* :

« Esperance confort li livre (...)
ceste esperance le conforte (...)
Esperance li fet souffrir
les maus, dont nus ne set le conte,
por la joie qui .c. tanz monte. » (vv. 2601 – 2612)

Ou encore celui d'Espérance dans le *Salus d'Amours* :

« Et en dedens, pour lui deduire,
Voel que ma cousine Esperance
Le confort de sa mesestance.
Mout est s'aïde douce et fort ;
Bien li savra donner confort.
Pour son bien avoec lui se tiegne
Et en boin espoir le maintiegne ;
Mout est s'aïde aventureuse
Et vers mains amans eüreusse. » (vv. 844 – 853)

On retrouve un parallèle supplémentaire de Bon Espoir dans la figure d'Espoir, gardienne de la prison de la pensée dans le premier *Salut* (v. 453) ; cette analogie se révèle d'autant plus pertinente que la strophe 12 du *Conte* déploie la même image d'emprisonnement que le *Salut* et le *Roman de la Rose* (cf. ci-dessous).

Malgré le pouvoir réconfortant de Bon Espoir, une hiérarchie très claire subsiste entre lui et l'omnipotence de la dame : sans indice concret de la part de son aimée, le « je » lyrique demeure dans l'incertitude :

« Ne sai, se il a droit ou tort ;
Pour chou me pris devers le bort,
Car autre pensee me mort. » (str.10, vv. 6 – 8)

La tentative de sauvetage que représente la montée à bord du navire n'est ainsi qu'une solution provisoire, dans l'attente d'un appui venant de la part de la dame :

« Mais se de vous ne vient deport,
Le sien affaire relenquis. » (str.10, vv. 11 – 12)

II.4.3 Le « fier serjent »

Le troisième élément de la séquence allégorique du *Conte d'Amours* est le personnage présent sur le navire, empêchant la première tentative de montée à bord du « je » lyrique. Alors que sa figure entre en antagonisme avec l'aspect réconfortant et sécurisé du navire, sa présence en tant qu'incarnation de la péripétie est loin d'être méconnue dans les récits allégoriques

représentant un épisode maritime⁵⁴. Le « fier serjent » œuvre en sorte que l'À traversée ne se déroule pas sans complication. Dans cette perspective, la strophe 11 révèle son véritable identité :

« Dame, saciés que li serjans,
Qui ert si fiers que tout dedans
Espoir ne me laissa entrer,
Chou est Doutance la puans
Qui me dist que par mon fol sens
Vous entrepris jou a amer. » (str.11, vv. 1 – 6)

Dans cette disposition antithétique, deux forces opposées – Bon Espoir et Doutance – concourent pour la domination du cœur du « je » lyrique. Si par la montée à bord du navire il se soit livré à la première, les propos déstabilisants de la deuxième installent l'hésitation et le doute dans son cœur. Quoique laconique, l'argument du « serjant » est puissant. Évoqué par un bout de discours indirect, il qualifie le narrateur comme insensé, en remettant ainsi en question la légitimité de son amour. On retrouve la même rhétorique dans le discours direct – et ainsi plus explicité – de Trahison dans le *Salus d'Amours* :

« A droit te pues caitif clamer,
Que ja ton desirier n'avras :
Pour lui con fox tant te navras ! » (vv. 606 – 608)

En vue de démentir l'argument de Doutance, le narrateur avance sa propre perception de l'amour qu'il présente à la dame. Son argumentation s'ouvre sur une interjection particulièrement puissante :

« Mais ele ment, par saint Omer ! » (str.7, v. 7)

L'évocation de ce saint en particulier peut renvoyer à son culte dans le milieu géographique auquel il est attaché : saint Omer, ou Audomar de Thérouanne, fut évêque dans le Pas-de-Calais actuel dans la première moitié du VII^e siècle, et est devenu le patron des souffrants de troubles de vue. L'évocation d'un saint qui remédie aux problèmes de vue pourrait ainsi se référer à la volonté de démontrer la vérité, à la supplication de la dame de ne pas céder aux arguments mensongers de Doutance.

⁵⁴ À ce sujet, C. Roussel va jusqu'au parler de « l'effroi inspiré par le voyage maritime » : pour lui, celui-ci est « souvent redoublé par les conditions dans lesquelles s'effectue la traversée ». Cf. Roussel, C., *Contes de geste au XIV^e siècle. Inspiration folklorique et écriture épique dans la Belle Hélène de Constantinople*, Genève, Droz, 1998, ici pp. 202 – 203.

L'interjection constitue l'élément de transition entre l'argument de Doutance et la réponse que le narrateur y porte. Le débat ne s'instaure pas tant entre le « je » lyrique et le personnage allégorique, mais s'élève plutôt à un niveau général, en vue de persuader la dame de la légitimité et de la pureté du sentiment amoureux :

« Ce n'est pas folie d'amer,
Ains est honeurs et joie grans
Quant cele s'i veult veult acorder
Qui ot priere sans fausser. » (str.7, vv. 7 – 10)

L'argumentation repose sur les deux mots-clés « honeurs » et « joie » : ils font écho aux deux attributs principaux de Bon Espoir, promettant « honneur » et « joie » au narrateur. La sincérité de la prière, et, par abstraction, celle du poème entier constitue le gage de l'obtention de la réponse favorable.

II.4.5 La prison d'amour comme versant de l'allégorie

L'allégorie déployée sur les quatre dernières strophes arrive à son sommet à la strophe 12, qui offre une variante à la fois synthétisée et revisitée de l'expression imagée. L'univers marin s'y voit remplacé par celui de la prison, où l'infinitude cède sa place à l'enfermement. Le point commun entre les deux métaphores réside dans l'isolement et la souffrance :

« Dame, je sui en une mue
Dont mes cuers pour vostre amour mue,
Dont il est en paine et en plour. » (str.12, vv. 1 – 3)

La rime riche de la fin des deux premiers vers repose sur l'analogie formelle du mot « mue » correspondant à la fois au lieu de l'enfermement et à la troisième personne du verbe « mouvoir ». Elle permet d'accentuer le champ sémantique déployé, et de mettre en valeur l'effet de circularité et de repli sur soi. L'impression de l'enfermement s'amplifie au fil de la strophe : alors que la montée à bord du navire offrait une possibilité de sauvetage, l'impossibilité de sortir de la prison qu'incarne cette nouvelle métaphore constitue la caractéristique principale de la souffrance transfigurée :

« En la mue n'a nule issue
Fors une qui m'est desfendue.
[N'en puis issir ne nuit ne jour,
Et s'i morrai a grant dolour
Se ne m'en trait vostre douchour]

Et vostre biauté qui m'argue. » (str.12, vv. 4 – 9)

Ces vers représentent la figure féminine comme porteuse d'un antagonisme fondamental : tandis que sa beauté est désignée comme la raison principale de la souffrance qui pousse le « je » lyrique dans le désespoir mortel, elle est bien en mesure d'empêcher la mort de son amant par sa douceur qui la fera lui accorder la merci. La dame devient ainsi à la fois source de malheur et de rédemption, entièrement omnipotente en matière du sort du narrateur. L'image qui se déploie sur les vers qui suivent maximise l'explicitation de l'idée de la dépendance :

« Vous avés la clef de la tour
Et la mecine de l'ardour
Dont mes cuers art, frit et tressue. » (strophe 12, vv.10 – 12)

Le concept de l'emprisonnement est nuancé par l'image de la tour, topos récurrent dans la littérature médiévale, qui incarne le lieu de punition par excellence. Après avoir laissé l'amant accéder au premier baiser, Bel Accueil du *Roman de la Rose* se voit lui aussi enfermé dans la tour du château fort que Jalousie a construit :

« Jalousie, que Diex confonde !
a garnie la to reonde,
et si sachiez qu'ele i a mis
des plus privez de ses amis
tant qu'il i ot grant garnison.
Et Bel Acueil est em prison
amont en la tor enserrez,
dont li huis est si bien barez
qu'il n'a pooir que il en isse. » (vv. 3893 – 3901)

La clé de la tour du *Conte* est confiée à la dame ; quoique ni l'allégorie de la tour⁵⁵, ni celle de la prison ne soient pas représentées avec le même souci de précision que celle de la mer ou du navire, le parallélisme entre les différents niveaux imagés est évidente : l'enfermement constitue la notion-clé centrale des trois métaphores. En fonction des approches et des points

⁵⁵ Au sujet de la symbolique de la prison dans la production poétique médiévale, et notamment sur les différents champs sémantiques du substantif « müe » et du verbe « (se) müer » qui reviennent également dans le *Conte d'Amours*, cf. l'ouvrage très instructif de Fritz, J.-M. – Menegaldo, S. (éds.), *Réalités, images et écritures de la prison au Moyen Âge*, Dijon, éd. Universitaires de Dijon, 2012 ; ainsi que Dragonetti, R., *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Genève-Paris-Gex, Slatkine reprints, 1979, pp. 107 – 110 (réimpr. de l'éd. de Bruges, 1960).

de vue différents, la beauté de la dame est désignée par son infinité comme celle de la mer ; ensuite, le concept marin est repensé pour se concrétiser dans l'image de la prison. Par un rétrécissement supplémentaire, on arrive finalement à l'image de la tour. Parallèlement à ce procédé qui définit une caractéristique externe de la dame en tant que responsable de la souffrance du « je » lyrique, un trait de personnalité interne apparaît comme source possible de la rédemption : la bonté et la douceur se voient métaphorisées comme le navire de Bon Espoir, ou encore la clé de la tour, et finalement le remède capable de guérir la maladie d'amour du narrateur. C'est par ailleurs le dernier attribut de la dame dans cette séquence allégorique. L'image du cœur brûlant de l'ardeur de l'amour s'ajoute à la transposition sur le plan physique de la souffrance amoureuse.

II.5 L'explicitation de la plainte amoureuse et la conclusion du monologue

Les strophes 13 et 14 constituent les deux dernières unités de la séquence allégorique. Après avoir fourni l'interprétation aux images métaphoriques, le texte s'ouvre sur une explicitation de la requête amoureuse, où les deux douzains proposent un récapitulatif de l'objet de la plainte. Le passage se construit autour d'une logique d'antagonismes, se polarisant autour des deux centres de gravité de la vie et de la mort. Le passage est rythmé par des oppositions entre « mors » et « la plus grant joie » (str. 13, vv. 4 et 5), « douleur » et « esjoïr » (str. 14, v. 5), « joie » et « torment » (str. 14, v. 6), et finalement « de joie avoir » ou « de mort sentir » (str. 14, v. 12), qui traduisent bien la dynamique de l'état d'âme tourmenté du narrateur. L'omnipotence de la dame, ainsi que la fidélité à l'engagement de soumission à sa volonté y sont explicitées à plusieurs reprises :

« Parti vous ai, si prenderés !
Se il vous plaist, mors m'iert privee,
Ou la plus grant joie doublee
Qui onques fut, c'est verités.
Le quel que volés me donnés,
Et je le prendrai en bons gres. » (str. 13, vv. 3 – 8)

Ou encore :

« Del tout sui vostres ligement.
C'est en vostre commandement,
De joie avoir, de mort sentir. » (str. 14, vv. 10 – 12)

Malgré le caractère conclusif de ces strophes, un ultime argument s'insère au sein de ce passage de synthèse, pour y apporter un élément supplémentaire au plaidoyer des strophes précédentes. Les quelques derniers vers de la strophe 13 visent à soutenir la légitimité de la requête amoureuse, en la plaçant dans un contexte plus large et la faisant apparaître dans son objectivité :

« Mais, voir, se la mors m'est donnee
Pour vers vous faire loiautés,
Après moi sera fox clamés
Par qui amie iert tant amee. » (str. 13, vv. 9 - 12)

Au-delà du parallélisme avec le *Lai d'Amours* au niveau de l'expression « la mors m'est donnee⁵⁶ », l'évocation de la folie d'avoir trop aimé constitue une tournure récurrente dans d'autres poèmes de l'auteur. Elle est en général soulevée par les personnages allégoriques : par Doutance dans la strophe 11 du *Conte*⁵⁷, ou par Trahison dans le *Salus d'Amours*⁵⁸.

Tout en permettant au « je » lyrique une valorisation de soi en tant qu'amant sincère et loyal, l'ultime argument du narrateur offre à la dame une dernière possibilité de réévaluation de la requête qui lui est présentée. Mais l'inquiétude du narrateur au sujet de l'insuffisance de ses propres arguments semble prendre le dessus sur l'assurance de soi, et la strophe 14 tourne à une véritable gradation de la souffrance subie. Dramatisée à l'extrême, elle fait apparaître le martyr d'amour comme l'unique alternative face au refus de la dame. L'accent est mis sur la longueur de l'attente :

« Dame, dites vostre plaisir.
C'est martires de trop languir ;
Assés vaut miex morir briement. » (str. 14, vv.1 – 3)

Pour éviter d'emblée l'incertitude pénible d'une longue attente, le « je » lyrique se déclare « apparilliés d'oïr » (str.14, v. 4) le jugement décisif. Ce n'est que sur ce point, dans la deuxième partie de la strophe 14, que l'on arrive à la verbalisation ouverte et explicite de la requête amoureuse :

« Respondés moi vostre talent :

⁵⁶ « Ele m'a la mort donnee / S'ele ne m'aime. », distique 9.

⁵⁷ « Chou est Doutance la puans
Qui me dist que par mon fol sens
Vous entrepris jou a amer. » (vv. 4 – 6)

⁵⁸ « A droit te pues caitif clamer,
Que ja ton desirier n'avras :
Pour lui con fox tant te navras ! » (vv. 606 – 608)

Se vostres cuers a mo s'assent
Ou se del tout me veut guerpir. » (vv. 7 – 9)

Les onze strophes de la complainte du « je » lyrique s'achèvent sur une dernière douzaine de vers fonctionnant comme strophe conclusive de la requête amoureuse. Par son retour à la narrativité, cette strophe rejoint la structure de la trame du récit. La structure rythmée par l'apostrophe se poursuit dans la strophe 15 ; en revanche, ne s'adressant plus à la dame, elle inscrit le poème dans le registre de la prière :

« Seigneur, ce est ci la priere
Que je fis a m'amie chiere. » (str.15, vv. 1 – 2)

La construction pronominale de mise en relief « ce est ci ... que » marque une frontière entre les strophes précédentes et le reste du poème : elle délimite nettement le monologue du « je » lyrique de sa prise de parole en tant que narrateur. La strophe propose une synthèse de la « priere » adressée à la dame, mais celle-ci se présente ici de manière plus abstraite que dans ses formulations originales. L'*incipit* « Seigneur » place la requête sous le patronage divin, en confiant la réponse à la sagesse de Dieu ; elle permet de généraliser la demande de prise de position en élargissant le cercle des narrataires, en vue de la recherche d'une vérité universelle :

« Or esgardés se par nul droit
Devoit avoir tele manière
Que ele se feïst plus fiere
Pour moi metre en grignour destroit. » (str. 15, vv. 3 – 6)

Quoique la tonalité hypothétique de ces vers tienne compte de la possibilité d'un éventuel refus, celui-ci est immédiatement disqualifié par l'avis personnel du narrateur. Le conditionnel (« devrait ») de cette éventuelle réponse négative entre en opposition avec la certitude des vers suivants (« certes », « je croi ») :

« Et certes, cil qui chou diroit,
Je croi que trop grant tort avroit ;
Il diroit ce devant derriere. » (str. 15, vv. 7 – 9)

Enfin, les quelques derniers vers traduisent la confiance dans la justesse du jugement d'Amour, qui en principe ne devrait pas laisser se produire une telle injustice :

« Qui pour bien fait max me donroit,

Amors bien fausser le devoit,
A qui la querele est entiere. » (str. 15, vv. 10 – 12)

II.6 La prise de parole féminine

Suite à la strophe conclusive de la requête amoureuse, le monologue du « je » lyrique cède sa place à la polyphonie à partir de la strophe 16. La prise de parole féminine qui domine ce douzain se transforme progressivement en dialogue-débat dynamique entre le narrateur et la narratrice. La dialogicité domine la quasi-totalité du reste du poème ; l'élargissement de l'univers allégorique sur le folio disparu permet de supposer la présence de certains narrataires supplémentaires comme Pitié (strophe 32). Alors que le dialogue entre le « je » lyrique et la dame s'inscrit de manière générale dans la rhétorique courtoise, la violence de certaines paroles féminines emprunte une tonalité de répartie relévant du registre de la discourtoisie.

Le narrateur assume le rôle introductif de la réponse de la dame :

« Sa réponse vous conterai :
Dedens le cuer escrite l'ai,
Je ne la poroie oublier. » (str. 16, vv. 1 – 3)

Il explique l'importance qu'il y accorde par une construction proverbiale :

« Quant d'aucune part vient esmai,
Oubliër ne le puet, bien sai,
Qui del contraire a desirier. » (str. 16, vv. 4 – 6)

Comme ces derniers vers le laissent supposer, la réponse ainsi introduite de la dame n'est d'aucune manière favorable à la requête amoureuse. Le premier refus ne se fait pas attendre : la dame rejette la demande telle quelle, sans attention particulière aux différents arguments prononcés par le « je » lyrique. Sans expliciter ses motivations, la dame se contente de désigner en tant que raison principale de sa décision l'état actuel de son cœur :

« Ele me dist : « Traiés arrier
Si ne me venés plus priier !
Car au cuer que maintenant ai
Vous n'i porriés gaagnier. » (str. 16, vv. 7 – 10)

La réponse négative ne concerne par ailleurs pas uniquement la requête concrète du narrateur, mais aussi l'amour comme sentiment de manière générale :

En autre liu alés brillier !

D'amours chierir que faire n'ai. » (str. 16, vv. 11 – 12)

Par rapport à la fermeté de ce refus, la strophe 17 donne l'impression d'un souci de précision : en vue de clarifier ses intentions, la dame renvoie à la souffrance du « je » lyrique :

« Vous dites, ensi l'entendi,
Que pour moi avés max senti ? »

Et plus tard :

« Ains de tex max parler n'oï. » (str. 17, vv. 1 – 4)

Cette demande de confirmation n'est pourtant qu'une illusion : instrument mis au profit de la progression thématique, la demande de précision anaphorique ne sert en effet qu'à introduire une rhétorique minutieuse du refus, démentant systématiquement les différents arguments du « je » lyrique. La réponse du narrateur a ainsi beau vouloir cerner la souffrance amoureuse dans son ambiguïté :

« Certes dame, c'est verités.
Douch et amer sont, tout ainsi
Ont vers vous tornés mes pensés. » (str. 17, vv. 3 – 5)

La réponse de la dame décline toute responsabilité pour la souffrance qu'elle aurait provoquée. Elle fait écho aux propos du narrateur, qualifiant dans la strophe 15 de « grant tort » l'éventuel refus qui pourrait l'attendre ; l'accusation d'avoir tort lui est renvoyée :

« Or sai ge bien grant tort avés,
Fist ele, qui si vous clamés
De moi, si ne l'ai desservi. » (str. 17, vv. 7 – 9)

La référence temporelle qu'elle fait au vers 10 de la même strophe inscrit la souffrance du « je » lyrique dans le registre de l'infini :

« Ainques, puis que vous fustes nes,
Ne fu tele ma volentés
Que vous eüssiés mal par mi. » (vv. 10 – 12)

Ces derniers vers marquent une certaine libération de la voix féminine : à partir d'ici, elle se fait autorité et gagne de terrain, pour se déployer sur les trois strophes qui suivent. Son argumentation de la dame devient de plus en plus ferme et décidée : elle s'éloigne

progressivement de la requête concrète, pour constituer un refus de l'amour en général. Dans cet esprit, la strophe 18 s'organise autour d'une logique très particulière : elle vise à retourner l'argumentation du « je » lyrique pour démontrer l'impossibilité de sa prière. La dame déclare qu'elle préférerait être – malgré elle – à l'origine des maux du narrateur, quoiqu'elle en ressente la profonde l'absurdité :

« Mal ! Et ainsi me doinst Dix joie
Que je mout a envis vaurroie
Que vous eüssiés mal par moi. » (str. 18, vv. 1 – 3)

Cette formulation vise à confirmer implicitement la bienveillance de la dame, et ainsi écarter toute possibilité postérieure d'accusation de cruauté. De fait, la logique utilisée émet l'hypothèse d'une réponse favorable : si c'était vraiment par sa volonté à elle que le « je » lyrique souffrait, cela pourrait donner lieu à l'obtention de la merci. Or, la dame n'accepte point d'être à l'origine de l'amour au sujet duquel elle décline toute responsabilité : non seulement qu'il ne vient pas d'elle ni par son accord, mais elle va jusqu'à le désigner à l'origine de soi-même, comme relevant de la seule responsabilité du cœur du « je » lyrique qui a décidé tout seul de se mettre dans le désarroi :

« Mais se vostre cuers se desroie
Et il vous met en male voie,
De ce n'afiert noient a moi,
Ne je n'en preng noient sur moi. » (str. 18, vv. 4 – 7)

L'autre particularité de ce passage réside dans la répétition systématique des pronoms personnels de la première personne : les « moi » constituant la rime finale à plusieurs reprises permettent de procéder à une accentuation répétitive de sa propre personne, ainsi que de sa délimitation de tout ce qui ne relève pas d'elle – et qui est incarné par la volonté du « je » lyrique. L'idée que le cœur de l'amant suit par décision une « male voie » comporte l'idée d'un choix conscient de la part du « je » lyrique, en écartant implicitement l'idée de la fatalité du dévouement amoureux. L'explicitation de l'adverbe « noient » au vers 6 traduit la fermeté avec lequel la responsabilité personnelle est écartée.

Rythmée par des pronoms de la première personne, la deuxième partie de la strophe 18 s'incrit dans ce même mode d'expression. La rhétorique centrée sur soi et l'affirmation de l'identité de la dame face à celle du « je » lyrique arrive à son point culminant au moment où la dame déclare qu'elle préfère que ça soit le narrateur, et non pas elle qui est tourmenté :

« J'aim mix que soiiés en effroi
Que je ; pour coi en mentiroie ?
Mal gre me savriès, je croi,
Se vous disoie en male foi :
Je vous aim ! et puis en mentoie. » (str. 18, vv. 8 – 12)

L'importance accordée à la volonté et à la liberté du choix d'aimer ou non constitue le cœur de la rhétorique des strophes qui suivent. L'autonomie de décision du cœur constitue le pilier de la strophe 19 :

« Puis que mes cuers ne s'i assent,
De l'otroier n'ai nul talent,
Si ne m'en devroit nus blasmer, » (vv. 1 – 3)

La certitude que traduit l'adverbe « certainement », ainsi que la phrase injonctive imprègnent la tonalité de la parole féminine :

« Ains vous lo : tost alés vous ent !
Car je vous di certainement :
Vous n'i poës riens conquerer. » (str. 19, vv. 4 – 6)

La fermeté de la décision de la dame, ainsi que l'impossibilité de la réalisation de la requête du « je » lyrique se voient illustrées par une construction comparative, dont l'absurdité permet de traduire la non-inclinabilité de la décision féminine. Une métaphore saisissante se déploie ici, faisant référence à l'allégorie de l'univers marin de la première partie du poème :

« Aussi tost avriès la mer
Espuisie sans iauwe hoster
Com vous me donriès talent
d'Amours servir ne honerer. » (str. 19, vv. 7 – 10)

Le contre-sens sémantique évident de cette comparaison permet également d'inscrire le refus de la dame dans la temporalité : de même que puiser la mer sans en épuiser l'eau serait une tentative vouée à l'échec, la plainte du « je » lyrique n'aboutira non plus jamais à une réponse favorable. Dans cette rhétorique, la figure féminine d'Amour apparaît en tant que personnification menaçante dont il est préférable de se garder :

« De li me cuich mout bien garder,
Je ne la douch ne tant ne quant. » (str. 19, vv. 11 – 12)

Le refus catégorique de se livrer à Amour constitue la lignée dans laquelle s'inscrit la strophe 20. Construite autour de l'explicitation des raisons motivant une telle décision, la dame déploie un discours argumentatif. Elle cherche à y convaincre par des expressions proverbiales qui représentent Amour en tant qu'un mauvais seigneur, voire une autorité dont on ne peut espérer que de malheurs :

« Fax est qui mauvais mestre sert.
Bon fait laissier le signorage
Ou on ne conquiert fors damage.
Qui plus i met, et plus i pert. » (str. 20, vv. 9 – 12)

La soumission à Amour y est représentée comme le désert où l'on perd à la fois son cœur et son corps :

« Se je laissoie mon usage
Et je me metoie el desert
Dont on le cuer et le cors pert,
Je ne seroie mie sage. » (str. 20, vv. 3 – 6)

Dans cette hiérarchie féodale, l'amant est représenté comme s'étant volontairement mis au service du mauvais « mestre » : sa souffrance devient par conséquent un mal mérité que la dame préfère quant à elle éviter :

« Se vous avés el cuer tel rage,
Ne voel pas partir al malage. » (str. 20, vv. 7 – 8)

Toute cette argumentation trouve sa justification dans la référence extra-textuelle des deux premiers vers de la strophe : ils renvoient à la sagesse d'une expression proverbiale à valeur universelle :

« On dist piech'a tout en apert :
Mal doit avoir qui le dessert. » (str. 20, vv. 1 – 2)

On retrouve la même insistance sur les risques encourus par le service d'Amour, mauvais et dangereux seigneur, dans la réticence de la dame du *Lai d'Amours* :

« Je n'ai nis un talent d'amer
vous ne autrui.
Ja ne serai n'onques ne fui
en son dangier ;

Car trop i a grevex mestier,
ce m'a on dit.
Si avrés de moi l'escondit,
bien le sachoï ! » (dist. 75 – 78)

II.7 La mise en place de la polyphonie et la dynamique du dialogue

La strophe 21 marque le commencement d'un débat particulièrement intense entre le « je » lyrique et la dame. Après une première réponse imprégnée de désespoir de l'amant, on observe une accélération dans la progression thématique : la répartition de la parole ne suit plus le découpage strophique du texte, et les échanges dynamiques traduisent de manière réussie la tonalité de repartie du débat amoureux.

Au lieu de proposer une véritable réaction aux objections de la dame, la première réponse du « je » lyrique prend plutôt la forme d'un plaidoyer construit autour des mots-clés traduisant sa souffrance : « las, caitis, dolerex, plains d'ire » (str. 21, v. 7), « anui » (v. 8). L'argument principal par lequel il cherche à convaincre est l'injustesse de la mort qui l'attend :

« Mais n'ai pas desservie mort,
Et si morrai sans nul ressort
Puis que me volés escondire. (...)
De mon anui, de mon martire
Cuidai en vous trouver confort. » (str. 21, vv. 4 – 9)

La plainte arrive à son apogée aux derniers vers de la strophe. À travers l'insistance sur l'inutilité de son martyre, le narrateur met la responsabilité de manière implicite sur la dame, qui n'a pas voulu accueillir son cœur :

Quant vous plaira moi escondire,
Ne sai que faire ne ke dire
Fors tant que je morrai a tort. » (vv. 10 – 12)

Cette dernière phrase déclenche chez la dame une réaction très vive. La double interrogation au sein d'un seul vers au début de la strophe 22 traduit à la fois son étonnement et sa révolte :

« Morrés ? Et vous pour coi morrés ? » (v. 1)

L'argumentation déployée sur les vers qui suivent se construit autour de la même logique que celle de la dame du *Lai d'Amours* : non seulement qu'elle ne se considère nullement

responsable pour la souffrance du « je » lyrique, mais elle lui donne « congié », en l’invitant à retirer son amour et à le placer chez quelqu’un qui voudrait bien le garder :

« Se vostre dis est verités
Que vostre cuers soit en moi mis,
Congié vous doing que l’en rostés
Et en autre lieu le metés,
La ou il soit miex recuellis.
Ains serés de mort garis. » (str. 22, vv. 2 – 7)

L’équivalent sémantique de ce passage dans le *Lai* s’articule ainsi :

« Et se je vostre cuer eüsse en mon pooir,
Tantost le vous rendisse, voir,
sans detenir ;
Car je ne voel riens retenir
del vostre a tort. » (dist. 93 – 95)

Cette réponse féminine déclenche une réaction vive chez l’amant, dont la réponse exclamative traduit son bouleversement et son état d’âme désespéré. De même que dans la strophe 21, mais aussi dans ses prises de parole postérieures, son discours débute par une apostrophe explicite à la dame, ayant un rôle à la fois structurel et sémantico-stylistique. Elle contribue d’une part au maintien de la cohésion textuelle avec le début de texte fortement rythmé par les adresses répétitives, et s’inscrit d’autre part dans le contexte des éléments distinctifs du corpus hélinandien. De plus, l’invocation personnalisée constitue une manifestation à la fois du respect de la dame et de la vivacité du discours : la répétition invariable de la même apostrophe renforce le caractère plaintif de la requête, en lui fournissant un aspect de supplication désespérée. Le caractère véhément des propos du « je » lyrique se traduit par une nouvelle interjection :

« Douce dame, par saint Denis ! » (str. 22, v. 8)

Si l’argumentation du « je » lyrique dans le *Lai d’Amours* au sujet de l’impossibilité de retirer son cœur pose certains problèmes d’interprétation⁵⁹, la réponse de l’amant dans ce passage homologue du *Conte* se constitue autour d’une logique plus clairement explicitée. Le raisonnement est déduit d’une expression proverbiale :

⁵⁹ Cf. les distiques 96 – 100 et 102 – 104, ainsi que supra.

« Amours sans faindre n'est pas stes.

Qui bien aime, il het a envis : » (str. 22, vv. 9 – 10)

De la formulation de cette vérité universelle, le discours procède à son application au cas concret. L'amant affirme qu'il lui serait impossible de haïr celle en qui il a désormais placé son cœur :

« Pour chou n'iert ja mes cuers eschis

De vous a qui il s'est donnés. » (str. 22, vv. 11 – 12)

L'explicitation de cette déclaration se poursuit au sein de la strophe suivante, avec un certain décalage dans son mode d'expression. À la transparence logique et au caractère déductif s'ajoute une tonalité téméraire, faisant évoluer le registre plaintif vers une attitude critiquant ouvertement les failles du raisonnement du discours féminin :

« Ne samble pas drois ne raison,

Puis que j'ai fait de mon cuer don,

Que je le doie recuellir. » (str. 22, vv. 1 – 3)

Pour soutenir ses propos, le « je » lyrique met par la suite en évidence les motivations de son amour. Plusieurs sens se voient ainsi sollicités : la vue et l'ouïe sont accompagnées de la valeur courtoise par excellence qu'est la bonté. Tout en mettant sur un pied d'égalité les valeurs extérieures et intérieures, l'explicitation de ces qualités vise à présenter la figure féminine dans son intégrité :

« Je voi en vous si mon plaisir

De biauté, de bonté, d'oïr,

Que n'i puis se gaaignier non. » (str. 22, vv. 7 – 9)

Si ces qualités contribuent toutes à faire naître le désir, la description du processus même de la naissance de l'amour témoigne d'une perception particulière :

« Je l'ai mis en vostre prison,

Et si vous dirai l'occosion

Pour coi je le vaus consentir. (...)

Se mi oel ne me font mentir,

Qui pour vous vinrent assaillir

Mon cuer et mis l'ont en prison. » (str. 22, vv. 4 – 9)

Ce passage a la particularité de traiter la raison, le cœur et les yeux d'une manière cloisonnée : on leur délègue une autonomie de décision et d'action. Tandis que la volonté du cœur est placée sous la tutelle du « je » à qui revient de délibérer par raisonnement (« je l'ai *mis* en votre prison » ; « je le vaus consentir »), les yeux, quant à eux, sont dissociés du reste du corps et jouissent d'une indépendance poussée à l'extrême. Disposant d'un rôle prépondérant, ils vont jusqu'à empoisonner et captiver le cœur. On constate que ce ne sont plus les flèches de dieu Amour, ni les personnages allégoriques qui décident de faire le siège du cœur et de l'emprisonner, mais les propres yeux du « je » lyrique qui œuvrent à l'encontre du corps entier auquel ils appartiennent. Un clivage se crée ainsi à l'intérieur même du corps : les yeux ne sont pas représentés comme innocents et attaqués par une force extérieure, ni comme une porte ouvrant le chemin vers le cœur, mais apparaissent comme une partie quasiment détachée du corps qui se retournent contre lui. Cette perception se réinvestit dans l'amplification des tourments amoureux : ce n'est pas uniquement en raison des épreuves émotionnels que la souffrance devient difficile à surmonter, mais aussi parce que le clivage intérieur et corporel au sein du « je » lyrique déclenche une perturbation généralisée du fonctionnement du corps, et, par transposition, de ses états d'âme. Le terrain du conflit devient ainsi l'objet du décalage : la lutte extérieure entre la dame et le « je » lyrique s'intériorise, pour se transformer en une bataille entre les yeux et le cœur. Dans cette situation insolvable, ce n'est que la réponse favorable de la dame qui permettrait de réunifier le corps, et d'apporter au niveau abstrait une consolation entre le cœur du « je » lyrique et celui de la dame.

La tension créée entre les yeux et le cœur est thématifiée dans le cadre des strophes suivantes, et devient l'élément charnière du débat qui se développe entre le « je » lyrique et la dame. La vivacité de la confrontation se traduit par une distribution de la parole très dynamique au sein de la strophe 24 : sur douze vers, on assiste à quatre changements d'interlocuteur, avec des interruptions brusques et une tonalité exclamative des phrases. La première objection de la dame insiste sur l'impossibilité d'un tel conflit entre les yeux et le reste du corps. Sa réponse met en valeur une vision hiérarchique entre les parties du corps et l'intégralité de la personne : cette relation est représentée à l'instar de la conception vassalique de la société féodale qui caractérise également le lien entre la dame et l'amant. Selon elle, un rapport de soumission devrait subsister entre le « je » lyrique et ses propres yeux :

« Vostre oel sont en vostre baillie,
Si dites que dure assaillie

Ont vostre cuer pour moi livree. » (str. 24, vv. 4 – 6)

Cette logique fait écho aux premiers éléments du discours féminin : puisque le cœur de l'amant lui appartient, il est libre de le reprendre. De même, puisque ses yeux sont en son service, il pourrait et devrait être capable d'en disposer selon sa volonté. Étant donné que cette perception imprègne de fond en comble la conception courtoise de l'amour, le discours de l'amant qui ne s'adapte pas à cette rhétorique se voit immédiatement traité de mensonger. La disqualification s'applique non seulement à ses propos, mais elle met également en question la véracité de son amour :

« Or avés dit trop grant folie.

Ains mais tele ne fu oïe

Ne si grant bourde controuree. » (str. 24, vv. 1 – 3)

Face à cette contestation violente, la protestation du « je » lyrique n'a à peine de possibilités pour se déployer : il interrompt le discours féminin une première fois au juste milieu de la strophe 24, tentant d'appuyer ses propos par l'apostrophe explicite et une exclamation évoquant l'acte de jurer :

« Dame, c'est verites prouree,

Par foi ! » (str.24, vv.7 – 8)

Cet acte d'opposition ne fait qu'alimenter l'indignation de la dame : elle reprend la parole, et confirme sa position par une reprise littérale de ses propos :

« Ains est bourde trouree ;

Que par moi, voir, ne fu ce mie ! » (str. 24, vv. 8 – 9)

La réponse de l'amant s'inscrit dans la lignée de ses propos à tonalité téméraire, dont il a désormais fait preuve dans la strophe 7. Il critique de manière ouverte la réaction de la dame, non seulement parce qu'elle va à l'encontre de la vérité, mais aussi et surtout parce qu'elle fait preuve du manque d'écoute et de compréhension :

« Dame, ma parole escutee

N'avés pas bien, ne recordere

Bien croi que par vous ne fu mie.

Mais pour vous fu. » (str. 24 – 25, vv. 10 – 13)

Le discours que le « je » lyrique tient au sein de la strophe 25 jette une nouvelle lumière sur la relation conflictuelle qui subsiste entre les yeux et le cœur, ainsi que sur leur

(in)dépendance de la volonté du « je » lyrique. La problématique continue à préoccuper le discours féminin, qui explicite avec insistance la faille logique de l'argumentation de l'amant :

« Sont dont vostre oel si dessous moi
Que pour moi ont le cuer navré ? » (str. 25, vv. 1 – 2)

Si le débat autour de cette problématique constitue le thème de la strophe, la progression thématique s'y voit assurée par l'introduction d'un rhème portant sur la définition du rôle des yeux :

« Mi oel sont consillier privé
A mon cuer. Or ont regardé
Vostre gent cors plain de biauté,
Dont il l'ont mis en tel effroi
Que, se par deboinairété
Ne me restorés me santé,
Je morrai par ma bone foi. » (str. 25, vv. 7 – 13)

Une telle description des yeux constitue un décalage par rapport à leur représentation initiale : alors que la strophe 23 les fait apparaître en tant qu'assaillants captivant et empoisonnant le cœur, les vers 7 – 8 de la strophe 25 les définissent en tant que « conseillers privés du cœur », ce qui reflète plutôt une relation de confiance entre eux. Du rôle d'opposition, on arrive par une rhétorique adoucie au rôle contributif : les yeux ont mis en « effroi » le cœur, certes, mais ils l'ont fait malgré eux, car ils n'ont pas pu résister à la beauté de la dame. C'est dans cette déduction que trouve son explication la demande avec laquelle l'amant s'adresse à la dame : étant donné que c'est elle qui est à l'origine de cette souffrance, ce n'est qu'elle qui pourrait « restorer » l'intégrité du « je » lyrique. Une nouvelle mise en perspective de la mort s'ajoute à l'argumentation pour appuyer l'importance de la requête.

Conformément à la technique d'enchaînement qui caractérise la majorité des strophes polyphoniques, la nouvelle prise de parole féminine débute par un rebondissement sur les derniers mots prononcés par le « je » lyrique. Tout comme dans le cas de la strophe 22, le début de la strophe 26 contient une reprise littérale du dernier vers du douzain précédent, mais évoqué sous une tonalité différente. Les brèves phrases interrogatives constituent un moyen efficace non seulement pour traduire la vivacité de la repartie, mais jouent également un rôle structurel important. Elles assurent une progression thématique plus facile, en s'inscrivant

dans une forme de composition évoquant celle des *coblas capfinidas*⁶⁰. Cette structure est reproduite à la fois au début et à l'intérieur de la strophe 26 (vv. 1 et 4). La réponse de la dame se focalise ainsi dans un premier temps sur l'expression « par ma bone foi », recontextualisée au sein d'une interrogation :

« Par vostre bonne foi ? Comment ? » (v. 1)

Une nouvelle fois, les propos de l'amant donnent l'impression de n'être que fragmentaires et entrecoupés par la tension qui domine le dialogue. La dynamique de plus en plus accélérée de l'échange, ainsi que l'alternance des phrases interrogatives et exclamatives traduisent la fermeté du discours féminin et la tension du dialogue en général :

« Dame, je vous dirai birement

Pour coi j'ai en vous mon cuer mis. »

« Vostre cuer ? Non avés noient ! » (str. 26, vv. 2 – 4)

La suite de l'échange s'articule autour du concept de la loyauté, constituant l'ultime argument du plaidoyer du « je » lyrique. L'accent mis sur l'amour est ici transposé sur son réinvestissement dans la logique courtoise du service de la dame. La soumission fidèle et inconditionnelle constitue la véritable valeur de la requête amoureuse, et sa réintégration dans la structure hiérarchique apparaît comme le gage par excellence de la légitimité de la demande. La réponse favorable que la requête mériterait s'explique par son identification au cœur au sein d'une métonymie explicite : si désir et cœur sont identiques, la loyauté incontestable du cœur devrait suffire pour convaincre de la justesse de la demande. L'interchangeabilité des deux notions, cœur et « volenté » se cristallise au vers 8 : c'est le « voloir » qui est évoqué comme étant soumis à la décision de la dame :

« Dame, ma volentés autant

Vaut com mes cuers, ce m'est avis ;

Mes cuers est mes voloirs tousdis. (...)

Et quant j'ai tout mon voloir pris

Et mis l'ai en vostre devis,

Ce m'est vis, loialtés est grant. » (str. 26, vv. 5 – 10)

Si l'évocation de la loyauté crée la cohérence au niveau de l'inscription du discours dans la rhétorique courtoise, elle ne suffit pourtant pas à adoucir la tonalité du discours

⁶⁰ Les différents moyens phraséologiques permettant la mise en relief des débuts et des fins de strophes constituent par ailleurs un trait formel et stylistique récurrent des poèmes hélinandiens. Je remercie M. Levente Seláf pour cette remarque précieuse.

féminin. Alors que le refus ferme continue à caractériser l'attitude de la dame, une nouvelle couche de lassitude s'ajoute à la tonalité de ses répliques, qui dominera toute la strophe 27. La volonté de se déresponsabiliser du sort du « je » lyrique surgit de manière évidente lorsqu'elle lui relègue le pouvoir de décision sur son propre emprisonnement :

« Se vous estes en ma prison,
Si i soiiés longue saison,
Tant comme vous estre i voldrés.
Quant assés esté i avrés,
S'il ne vous siet, vous en irés. » (str. 27, vv. 4 – 8)

L'allusion temporelle du vers 5 trouvera son écho quelques strophes plus tard, après l'épisode du rêve allégorique, au moment des retrouvailles réconciliatrices entre le narrateur et la dame. Ce sont les seules indices permettant de situer la narration dans la temporalité : à l'infinitude de la perspective de rester emprisonné pendant « longue saison » s'opposera l'indication du mois de mai de la strophe 32 (« Tant que vint l'issue de may », v. 9), et toute la sémantique de l'amour naissant qu'elle comporte.

Par rapport à cette tonalité d'accablement, les phrases exclamatives de la strophe 28 marquent un retour net au style de commandement. Le douzain débute et s'achève sur la même incitation :

« Alés vous ent ! » (str. 28, v.1)
« Mais alés vous ent sans demour. » (v. 11)

Face à la violence du refus, le discours du « je » lyrique est marqué par un retour à la culpabilisation de la dame. Elle apparaît désormais non pas comme salvatrice, mais comme le poison provoquant la mort de l'amant :

« Dame, dont m'estes vous la goute
Ou fisique n'a mestier toute.
De la mort n'a mais nul retour.
Ore morrai ge a grant dolour ! » (str. 28, vv. 4 – 7)

L'importance de ces vers est double. Ils introduisent d'une part une nouvelle face de la perception de la dame, mettant en valeur sur le plan concret son rôle dans la mort du « je » lyrique. Cette vision entre en opposition avec la fonction curative qu'elle s'est vue attribuer

dans la strophe 12⁶¹. D'autre part, ces vers servent de levain à une réponse féminine qui se démarque aussi bien par son hostilité que par l'étendu de son caractère disqualifiant :

« Certes, chou iert grant deshonor
A vous ! » (str. 28, vv. 8 – 9)

Ces propos constituent la première prise de position de la dame à l'égard du martyr envisagé par le « je » lyrique : ils traduisent à la fois l'inutilité du geste aux yeux de la bien aimée, et son mépris vis-à-vis de ce choix. En raison de l'inscription du dialogue dans la rhétorique courtoise, une telle disqualification de déshonneur prend une ampleur profonde : elle discrédite non seulement la mort subie en vain, mais aussi l'essence même de l'amour. Par les derniers vers de la strophe, la dame met ouvertement en évidence les failles de la rhétorique du « je » lyrique ; elle refuse non seulement la responsabilité de la mort envisagée par l'amant, mais écarte aussi l'argument par lequel celui-ci tâche de se rendre soucieux de la renommée de la dame :

« Onques n'en aiiés doute
De ma honte ne de m'onour,
Mais alés vous ent sans demour.
D'oïr sui anuïe toute. » (str. 28, vv. 9 – 12)

L'empressement que ces derniers vers reflètent résulte dans une tonalité impérative au début de la strophe 29, annonçant, « que che sera maintenant ! » (v. 3), que le débat arrive à sa fin. À partir de ce point, la tonalité du discours du « je » lyrique est imprégnée de l'anéantissement que le refus de sa requête a provoqué chez lui : ses propos sont dominés par l'égarement et la déception que sa loyauté reste sans récompense. L'égarement se voit par ailleurs mis en valeur par l'enchaînement rimique de la fin du vers 9 et du début du vers 10. Cette répétition produite non pas à la fin de strophe mais à l'intérieur même de la strophe permet une mise en valeur stylistique et sémantique du mot, et d'accentuer la confusion désespérée de celui qui a perdu le seul chemin envisageable :

« Anchois, dame, a Dieu vous commant.
De vous me part mout esgarés.
Esgarés m'en vois voirement ;
Mes cuers cache, et noient ne prent

⁶¹ « Vous avés la clef de la tour,
Et la mecine de l'ardour
Dont mes cuers art, frit et tressue. » (vv. 10 – 12)

Fos que douleurs pour loialtés. » (str. 29, vv. 8 – 12)

Le fragment conservé de la strophe 30 met en valeur la douleur que le départ fait éprouver. Si ce ne sont que les trois premiers vers sur douze qui ont été conservés, ils suffisent à découvrir que cette première unité du schéma rimique joue trois fois de suite sur des formes du verbe « partir » :

« A tant de ma dame perti.

A peu li cuers ne me parti.

Quant de li me couvint partir. » (str. 30, vv. 1 – 3)

Conclusions préliminaires

La rupture matérielle provoquée par la dégradation du manuscrit et la disparition du folio va de pair avec une démarcation sémio-sémantique divisant le poème en deux grandes unités : celle qui précède au songe allégorique, comprenant le monologue du « je » lyrique et le dialogue-débat, et celle qui suit le réveil. L'épisode du rêve qui nous est oté constitue ainsi une frontière à plusieurs égards : il agit dans un premier temps d'un élément structurel incontournable, s'insérant dans le cadre de l'univers merveilleux préexistant du récit, et procédant à une amplification basée sur l'allégorie qu'il déploie. Parallèlement à cela, il permet de se démarquer de la réalité de la thématique développée, pour accéder à des couches de *senefiance* inexploitées. Enfin, les interprétations qu'il en propose seront réinvesties dans le champ d'action du récit qui suit le réveil, et c'est grâce à l'enseignement dont le narrateur a fait l'expérience pendant son sommeil qu'il pourra accéder à l'accomplissement de sa requête.

Compte tenu du rôle que l'épisode onirique remplit dans la charpente du récit, et aussi de la rupture qu'il engendre entre les première et deuxième unités du poème, il nous semble important de revenir sur les traits principaux du débat entre l'amant et la dame : ils nous permettront d'obtenir une vue d'ensemble sur sa progression thématique et sa rhétorique en général. Le débat se déploie sur une quinzaine de strophes dans lesquelles le discours féminin prend le dessus sur celui du « je » lyrique. Cette domination se mesure tout d'abord par des moyens quantitatifs : nous observons une distribution des paroles très inéquitable, avec un temps de parole presque double de la dame (100 vers féminins face au 65 de l'amant). Dans un deuxième temps, la puissance du discours féminin se traduit par des moyens stylistiques : l'alternance régulière des phrases à tonalité interrogative et impérative permet de mettre en valeur la véhémence de ses propos. Les mots-phrases et les phrases simples, ainsi que le changement régulier des interlocuteurs au sein des strophes traduisent la vivacité de la repartie et une dynamique accélérée du débat. En vue de maintenir l'effet d'un dialogue vif, certaines marques de l'oralité se manifestent au sein du dialogue (interjections et éléments de liaison, notamment « fist ele » à la strophe 17).

Si les mots-clés autour desquels le débat s'organise sont empruntés à la rhétorique courtoise (conception hiérarchisée de l'amour, service de la dame, évocation des valeurs courtoises par excellence comme la loyauté ou la fidélité), l'attitude féminine s'en démarque à plusieurs reprises par sa dynamique discourtoise. Le refus ferme de la requête de l'amant repose sur une décomposition systématique de ses arguments : on assiste à une remise en question perpétuelle de chaque élément structurel de son discours. A l'échelle globale et plus

abstraite, l'incompréhension constante à laquelle le « je » lyrique se heurte donne l'impression que les passerelles habituelles vers l'obtention de la merci ne soient plus suffisantes en soi. Le discours de la dame qui disqualifie les arguments issus de la traditionnelle rhétorique courtoise reflètent une certaine abîme des concepts-piliers des propos de l'amant. Les raccourcis traditionnels (« je vous ai donné mon cœur, je mérite par conséquent votre amour »), perdent leur fonctionnalité. Même le sacrifice ultime – la mort sur l'autel de l'amour – est tourné en dérision : étant disqualifié de déshonneur, il apparaît comme honteux dans un monde dont le système de valeurs s'articule autour des notions de l'honneur et de la loyauté.

Alors que le discours féminin dépasse les cadres traditionnels de la rhétorique courtoise, l'attitude de la dame ne vise pourtant pas une transgression définitive de la conception de l'amour courtois. En s'inscrivant dans la dynamique plus globale non pas du seul dialogue mais du poème entier, elle contribue à induire un changement dans l'attitude du « je » lyrique, qui se verra mis en valeur après l'épisode du rêve allégorique. Le décalage ainsi produit au sein de la rhétorique de l'amant se déploiera au sein de la deuxième partie du poème. Son étude fera l'objet des pages qui suivent, et les conclusions se verront traitées à l'échelle globale du texte entier.

II.8 Au-delà du songe allégorique – la deuxième grande unité du poème

Comme évoqué dans le cadre de la conclusion préliminaire, l'épisode onirique disparu du manuscrit marque une frontière nette entre les deux grandes unités du texte. À premier égard, cette deuxième unité textuelle se distingue par sa distribution des paroles : la dialogicité de la première partie du texte cède sa place à une présence beaucoup plus active du narrateur, qui se voit attribuer un rôle important dans la progression thématique. Outre des strophes 32 et 33 purement narratives, il se manifeste à travers le discours indirect des strophes 36 – 39, ainsi que par les douzains édifiantes de la conclusion. Sa fonction consiste à fournir au texte une fluidité qui se réalise à la fois grâce à ses commentaires interprétatifs que par sa manière de compléter par des éléments circonstanciels les propos des narrataires.

De l'allégorie du songe sur laquelle s'ouvre la seconde partie du poème, seul le dernier vers nous est accessible :

« Ja couars n'ara bele amie. » (str. 31, v. 12)

Les marqueurs anaphoriques du douzain suivant permettent tout de même de contextualiser ce fragment de discours : on apprend qu'il s'agit de la dernière phrase prononcée par la personnification allégorique Pitié, venant au secours du narrateur :

« Après ces mos je m'esvillai.

A mervelle me mervillai

De ce que je Pitié oï. » (str. 32, vv. 1 – 3)

L'absence de ce passage n'entraîne pas pour autant des difficultés d'interprétation des mots prononcés par Pitié : le « couars » ou la lâcheté à laquelle elle fait référence trouve son écho dans l'accusation de déshonneur par laquelle la dame traite l'amant pour le martyr qu'il envisage (strophe 28). Ainsi, la tonalité plaintive et désespérée du discours du « je » lyrique s'inscrit dans une nouvelle perspective : dans l'optique des mots de Pitié, la mort apparaît comme un choix effectué par manque de courage et de persévérance, ce qui rend l'amant indigne à l'obtention de l'amour de la dame. Bien que sa critique soit sévère, le personnage allégorique joue pourtant un rôle d'adjuvant dans le récit : situé à l'intermédiaire de la dame et de l'amant, il vise à encourager le « je » lyrique en lui fournissant la grille de lecture nécessaire pour comprendre le jugement négatif formulé par la dame. Ce rôle d'intermédiaire de Pitié se traduit sur un niveau plus abstrait par son positionnement physique : éloigné du véritable champ d'action, il n'apparaît que dans le rêve de l'amant, appartenant ainsi au monde allégorique d'entre-deux du songe. Situé ainsi à la fois dans le réel et dans le

transcendant, Pitié est la dépositaire d'un savoir plus abstrait qui permettra au narrateur d'accéder à l'accomplissement de sa requête.

Après l'immersion dans l'univers allégorique du rêve, la deuxième grande unité du poème se caractérise par un retour à la réalité. Ce nouveau début commence par une reprise de conscience de soi, basée sur les propos entendus lors du rêve :

« En mon cuer ses dis avisai
Et mon voloir acertenai
Au conseil qu'ele m'eut basti. » (str. 32, vv. 4 – 6)

Ce retour à l'action a la double particularité d'être inscrit à la fois dans le temps et dans l'espace : se voient ainsi précisés l'endroit où le narrateur se trouve, ainsi que le mois où la nouvelle rencontre avec la dame aura lieu :

« A tant del bois me departi
Et d'espoir mon cuer garandi,
tant que vint l'issue de may. » (str. 32, vv. 7 – 9)

La superposition des différents éléments circonstanciels que ce passage contient permet de situer les préparatifs du passage à l'action dans un contexte particulier. L'univers allégorique du rêve se crée à l'intérieur d'une forêt : endroit riche en connotations au merveilleux, elle apparaît comme un lieu d'isolement où l'amant se réfugie après le refus de la dame. Le séjour dans la forêt se situe sur un second plan de la narration, où le « je » lyrique planifie d'accomplir son martyre comme conséquence de sa souffrance précédemment mise en perspective. En revanche, l'espace enchanté des bois s'impose non pas comme un terrain de châtement et de souffrance, mais en tant qu'un univers transcendant au sein duquel le double-sens allégorique peut se déployer. La forêt fournit ainsi le cadre circonstanciel qui contribue de manière indirecte à la naissance de l'allégorie. Si elle constitue le premier degré d'éloignement du monde réel, le rêve à son tour en incarne le deuxième : l'allégorie éducatrice ne peut en effet se développer qu'après une double distanciation effectuée dans l'espace, premièrement physique, et deuxièmement imaginaire. Par rapport à la réalité du dialogue-débat, nous assistons ainsi à une prise de distance à la fois concrète et abstraite, externe et interne, qui permet au « je » lyrique d'accéder aux niveaux voilés de la *senefiance* à travers le discours édifiant du personnage allégorique qu'il rencontre. Le rêve et les enseignements qui en résultent mènent jusqu'à l'évolution personnelle de l'amant : fort de l'espoir que Pitié lui suggère, il s'imprègne d'une attitude courtoise par excellence, et finit par obtenir l'amour de la dame. Le voyage extérieur qu'incarne l'arrivée à la forêt est donc

essentielle : il permet la réalisation du déplacement intérieur qu'est le rêve, et peut par abstraction être perçu comme un pèlerinage où le chemin physiquement parcouru assure les cadres d'une élévation spirituelle.

Une fois réveillé, le narrateur quitte la forêt, et avec elle l'univers du merveilleux. Si le retour au monde réel se démarque de cette façon de l'univers allégorique, l'enseignement enregistré lors de l'épisode onirique dépasse son contexte pour être mis au profit de l'action dans le monde réel. Le « je » lyrique se *merveille à merveille* du message de Pitié, tout comme dans le *Lai d'Amours* à la vue de sa dame⁶². Face à l'intemporalité de l'univers allégorique, ce contexte de la réalité comporte une indication temporelle évocatrice : elle permet de situer le déroulement de l'histoire au mois de mai, qui par métonymie symbolise le printemps. Le narrateur affirme avoir attendu l'« issue » du mois pour retrouver la dame ; le temps de la reprise de l'espoir a donc précisément eu lieu en mai. Métaphore du renouveau, de la (re)naissance, de l'amour, le printemps constitue un topos largement revisité du déploiement des sentiments amoureux se déploient.

L'évocation du printemps se trouve quelque peu contrebalancée par une image poétique très particulière par laquelle la strophe 33 représente la dame. Décidé de se manifester une deuxième fois devant elle, le « je » lyrique la retrouve dans un état d'isolement hermétique :

« Je la trouvai en une place
Qui ert clore comme une glace
De la grant biauté que ele a.
Avoec li n'ot qui noise face. » (str. 33, vv. 1 – 3)

La solitude ainsi représentée frappe par son caractère apparemment involontaire : alors que l'amant se soit réfugié dans la forêt de son gré, la dame devient, par sa propre beauté, l'origine même de sa distanciation. Le mot « glace » en position tonique crée une forte connotation hivernale, qui s'oppose de manière saisissante à l'univers printanier de la strophe précédente. À cette image s'ajoute celle de l'entier isolement sonore : on se représente le silence d'un paysage glacial sublime et scintillant. La dame se situe ainsi sous une aura intransgressible, dans laquelle il est à peine possible de pénétrer. L'embarras que le « je » lyrique éprouve à l'égard de cette beauté transcendante se traduit par une incapacité de prendre de parole :

« Ains com mes cuers m'ensigna

⁶² « Je me merveil a mervelles / de son col » (distique 16)

Qui grant piece servie l'a,
M'ajenoillai devant sa face.
Mais ma bouce mot ne sonna.
Bien sai pour coi : ele n'osa,
Trop redoute sa male grasce. » (strophe 33, vv. 7 – 12)

Cette impossibilité de communication s'oppose de manière saisissante à l'insistance dont l'amant a fait preuve dans la première partie du poème. L'écart clair entre les deux attitudes est motivé non seulement par la crainte d'un éventuel refus, mais aussi par le développement intérieur que l'épisode allégorique a entraîné chez le « je » lyrique. Qui plus est, l'attitude féminine fait elle aussi objet d'une transformation profonde : l'embarras que le silence traduit s'impose comme attitude partagée par les deux personnages, et se voit décrit d'une manière très explicite :

« Ains grant piece fumes coi.
Ma dame si regarda moi
Et je li peureusement.
Muiaus ressemblions andoi,
Tant c'avis me fu que je doi
Dite que quier premierement. » (strophe 34, vv. 1 - 6)

II.9 L'élévation du dialogue – entre profanité et transcendance

Le silence est finalement rompu par la prise de parole du « je » lyrique, qui s'inscrit dans une rhétorique de plainte reposant sur deux piliers. Parfaitement courtoise, la requête clame dans un premier temps sa fidélité et son asservissement inconditionnels à l'égard de la dame :

« Dame, cuers qui ne ment,
Qui a vostre commandement
Est et sera en bonne foi, » (str. 34, vv. 7 – 9)

« Car en vous gist, n'aillours ne voi. » (str. 34, v. 12)

« Mes cuers est si tout en vous mis
Que ja mais jour n'en iert eschis. » (str. 35, vv. 7 – 8)

Le discours se base dans un second temps sur l'évocation des divers aspects de la souffrance qu'a entraînée le refus de la dame (strophe 35). La requête emprunte une tonalité presque pieuse, qui se traduit par l'emploi d'un vocabulaire religieux : l'amant commente son discours

comme « merci priant » (str. 34, v. 10), puis il le désigne comme « priere » (str. 35, v. 3), pour ensuite inclure le nom de Dieu dans sa demande (str. 35, v. 4). Au-delà de la tonalité humble et désespérée, les apostrophes répétitives de la dame au sein de la strophe 35 inscrivent elles aussi le discours dans le registre de la prière. Le caractère de (com)plainte s'épanouit au vers 9, permettant de rapprocher la requête aux *incipit* des saluts d'amour :

« Tout adières vous sieut et salue. »

Certains topos bien connus viennent appuyer la requête : l'incapacité d'éprouver de la joie quelconque (str. 35, v. 1) ; ne pas avoir de repos ni jour ni nuit (v. 10). Parmi eux, un en particulier si distingue : celui du cœur visé par une flèche contre laquelle il n'existe aucun remède :

« El cors m'avés le tison mis

Qui si m'estendeille et remue. » (str. 35, vv. 11 – 12)

Alors qu'elle constitue en général l'attribut par excellence de dieu Amour (*Roman de la Rose*) ou d'un de ses serviteurs (*Salus d'Amours*), la flèche appartient ici à la dame, qui a attaqué en personne le cœur de l'amant. Cette image s'ajoute aux métaphores guerrières de poème, en complément de celle que le « je » lyrique dresse par rapport à la relation entre les différentes parties de son corps au sein de la strophe 23. Le cœur s'y voit livré aux yeux qui l'assaillent et l'emprisonnent, mais leur acte ne s'explique que par leur soumission à la dame. Si dans la strophe 23 l'amant affirme que ses yeux « Qui pour vous vinrent assaillir / Mon cuer et mis l'ont en prison » (vv. 11 – 12), l'interprétation de cette finalité que marque le « pour vous » s'accomplit au sein de la strophe 35, où l'on apprend que la flèche visant le cœur vient de la dame. Le topos se déploie ici à travers une métonymie : la flèche est substituée par le tison, morceau de bois en partie brûlé. Cet aspect permet de rattacher à l'image de l'arme celle de la plaie brûlante qu'elle provoque, et de l'associer par transposition à l'ardeur de la flamme amoureuse que la vue de la dame éveille chez l'amant.

Le discours direct par lequel le « je » lyrique relance le dialogue cède sa place à des propos rapportés au sein de la strophe 36. Le raccourci narratif ainsi produit permet de résumer les souffrances vécues par l'amant : la mise en abîme du « martyr », expression encadrant le douzain (vv. 2 et 12), permet non seulement d'insister sur la dureté de l'épreuve, mais aussi de maintenir le rapport avec le registre religieux, voire transcendant de la requête. Les éléments de la souffrance auxquels le discours indirect du narrateur se réfère se situent majoritairement dans le laps de temps constitué par l'épisode allégorique ; ni le caractère synthétique du résumé que la strophe 36 en propose, ni l'intemporalité généralisée du

merveilleux allégorique ne permettent de définir la durée de cette période de châtements. Aux aspects psychiques précédemment évoqués de la douleur s'ajoutent à travers ces vers des références d'ordre physique :

« En racontant mes cuers souspire,
Mi oeil n'eurent talent de rire,
De larmes furent tout covert. » (str. 36, vv. 4 – 6)

Alors que ce milieu de strophe propose un aperçu concret de l'épreuve endurée, le résumé s'achève sur une distanciation par rapport aux conséquences physiques de l'état perturbé. Elle s'inscrit dans la série d'antagonismes qui traduisent l'ambiguïté du sentiment amoureux :

« Je li dis trestout en apert
Comment la soie amours me sert,
Que or m'i boute, or m'i retire. » (str. 36, vv. 7 – 9)

Avec l'apostrophe « Dame » et le pronom personnel de la deuxième personne, les trois derniers vers de la strophe constituent un retour au discours direct. À travers l'anaphore « ainsi » par laquelle débute le vers 10, ils proposent une sorte de conclusion aux propos synthétisants du narrateur. Outre leur caractère discursif qui évoque le registre de l'oralité, ces vers ont la particularité d'associer la souffrance subie par le « je » lyrique à une gestion de temps qui se situe de certaine manière au-delà du schéma temporel conventionnel :

« Ainsi ai trouvé tans dyvert,
Dame, a moi comme a vous couvert,
Avés fait souffrir maint martire. » (str. 36, vv. 10 – 12)

Ces vers, véhiculant une perception à la fois objective et subjective du temps, peuvent faire objet d'une double interprétation. D'une part, l'image hivernale évoquée peut se situer dans le temps concret de la narration : il précéderait ainsi au mois de « mai » et au printemps de la strophe 32, auxquels il s'oppose par son caractère désert et dévasté. D'autre part, ces allusions temporelles rejoignent un plan abstrait qui entre en relation étroite avec le paysage intérieur du « je » lyrique : l'hiver dans lequel il se retrouve devient le terrain du martyre. Par sa richesse métaphorique, la chronologie objective devient ainsi un reflet de l'état d'âme. À ce dédoublement de la perspective temporelle s'ajoute une double prise de distance : la souffrance éloigne l'amant non seulement de la dame, mais aussi de son propre lui-même. Le désert externe et interne que l'image hivernale représente se caractérise ainsi non seulement par une distance de celle qu'il aime, mais aussi de sa propre personnalité. La souffrance

poussée à l'extrême, et, de manière abstraite, l'ambiguïté du sentiment amoureux ne lui permettent plus de se reconnaître. De manière abstraite, le martyr devient ainsi une réalisation extrêmement concrète, dans laquelle le « je » lyrique n'est non seulement condamné à vivre sans l'amour de sa dame, mais aussi de subir une division de sa propre personnalité.

Le décalage qu'incarne le discours du « je » lyrique par rapport à la première unité discursive du poème s'inscrit dans la lignée d'une évolution rhétorique qui caractérise aussi bien les paroles de l'amant que celles de la dame. Conformément à son rôle de commentateur, le narrateur joue un rôle primordial dans l'interprétation de ce processus. Les cinq premiers vers de la strophe 37 en fournissent un exemple particulièrement élaboré : le commentaire ainsi introduisant la prise de parole féminine s'appuie sur une richesse d'adverbes et d'adjectifs qualificatifs qui permettent de percevoir le revirement dans l'attitude de la dame :

« Ma dame a moi tout *bonement*
Ne fist *pas si cruël samblant*
Com je li vi autre fois faire,
Anchois, quant j'euch dit mon talent,
Respondi *amiablement* : » (str. 37, vv. 1 – 5)

La réponse de la dame

L'appréciation subjective que le narrateur formule par rapport à la tonalité du discours féminin trouve sa confirmation dans la manière dont elle qualifie sa propre attitude. L'apostrophe par laquelle elle s'adresse à l'amant fait apparaître cette évolution de manière condensée. Son attitude s'oppose de façon marquée au manque absolu d'adresses au « je » lyrique de la première partie du texte :

« *Dous amis*, je ne sai que faire.
Tans pour vous ai veü de max traire
Pour moi que je *plus debonnaire*
Serai vers vous d'ore en avant. » (str. 37, vv. 6 – 9)

L'attitude de la dame suit une courbe d'évolution positive qui remonte à une origine précise : c'est grâce à l'intercession de Pitié, personnage-clé de l'allégorie onirique, qu'elle consent accorder sa merci au « je » lyrique.

« Pitié m'a moustré vostre affaire. » (str. 37, v. 10)

La figure personnifiée accomplit ainsi son rôle d'adjuvant, exercé directement auprès de la dame : aucune autorité telle que dieu Amour ne s'insère ainsi dans le réseau hiérarchique dans lequel la dame incarne la seigneure suprême et omnipotente. Conformément à la tradition courtoise, la loyauté apparaît comme valeur principale autour de laquelle se construit ce système de dépendance. La mise en valeur de la notion du « vrai » et fidèle amour se réalise aussi bien par sa répétition à la fin de la strophe 37 et au début de la strophe 38, que par sa position tonique au vers XX de ce même douzain :

« A mee m'avés loialment.

A mee m'avés, bien le sai (...)

Puis que vous l'amés de cuer vrai. » (str. 37 – 38, vv. 12, 2, 9)

Si l'origine du changement d'attitude est d'une importance primordiale dans le discours féminin, son inscription dans un plan temporel bien précis est au moins aussi crucial. Dans cette perspective, la dame souligne que le changement survenu dans ses sentiments date du « début de ce mois », indication par laquelle elle fait écho à celles de « la fin du mois de mai » et du « début du mois suivant » où l'amant réintègre le champ d'action (strophe 32). Ces correspondances s'articulent ainsi :

« Tant que vint l'issue de may.

Quant passé fu, plus n'atendi :

Douteus de faute de lerci

Vers ma dame l'en retornay. » (str. 32, vv. 9 – 12)

De l'autre côté, les propos de la dame :

« N'onques mais jor ne vous amai

Fors puis que cis mois fu entrés. » (str. 38, vv. 2 – 3)

Par la suite se voient déployées les modalités de réalisation concrètes du décalage dans l'attitude féminine. On y assiste à un véritable renversement des rôles : d'exigence formulée à l'égard de l'amant, la soumission inconditionnelle devient la caractéristique principale de l'attitude féminine. Elle va jusqu'à accorder au « je » lyrique le droit de disposer d'elle dans la mesure et de la manière dont il le désire :

« Des grans tourmens que fais vous ai

Vous bail amende, prenés lai

Tele com vous deviserés. (...)

Nepourquant vostre bon ferés,

Car de moi estes si amés

Que tout vostre plaisir ferai. » (str. 38, vv. 4 – 9)

Ces vers introduisent la description de l'accomplissement de la requête amoureuse : une nouvelle prise de parole du narrateur lui permet d'explicitier l'apogée de sa joie à travers la tonalité exclamative de la strophe 39 :

« Si liés fui, nus nel doit cuidier.

Liés ! si m'aït li Dix de tous,

Je fui si liés que nus courous

Ne me peüst mie aprochier. » (vv. 3 – 6)

Si la répétition au début des trois vers consécutifs permet une mise en valeur du bonheur similaire à celui exprimé dans le *Salus à refrains*⁶³, cette structure répétitive se voit exploitée une deuxième fois au sein de la strophe 40 par un jeu autour de l'adjectif « joians » :

« Dont sui ge liés, dont sui joians ;

Joians ! » (vv. 10 – 12)

L'évocation de Dieu dans le passage narratif de la strophe 39 en tant qu'aide perpétuel en toute circonstance s'ajoute à l'inscription de la requête dans le registre transcendant de la prière, référenciée dans les strophes 34 et 35. Elle fait écho à l'interjection de la strophe 40, ajoutant au vocabulaire religieux le « paradis » et relevant du registre de l'oralité :

« Si me soit Dix aidans,

Ne volsisse estre en paradis ! » (vv. 11 – 12)

Le dialogue amoureux arrive à son apogée au moment de l'obtention du droit au contact physique entre l'amant et sa dame. L'objectif de la requête (« un baiser », str. 39, v. 10) est largement surpassé par l'idée de l'illimité que comporte la réponse de la dame (« Ne cist ne des autres cinc cens ! », str. 40, v. 3). De promesse abstraite, l'accomplissement de l'amour devient réalisation concrète, dans laquelle l'accent est mis sur la réciprocité. La suite des énumérations déployées en pair réconcilie la série d'antagonismes physiques que la souffrance a provoqué (ne dormir ni jour ni nuit, être à la fois retenu et poussé, avoir chaud et froid) :

« Adont entre mes bras le pris

Et ele entre les siens m'a mis. (...)

⁶³ « Joli suis ! Joli ! » (str. 7, refrain)

Ge vi ses biaux iex rians
Qui si pres des miens sont joignans
Et bouce a bouce et vis-à-vis. » (str. 40, vv. 4 – 8)

La joie transcendante résultant de cette réciprocité se traduit par une dynamique particulièrement intense de la strophe, assurée par l’alternance de la tonalité des phrases. L’interrogation sur laquelle s’ouvre au début de la strophe le discours féminin s’inscrit dans la lignée des questions par lesquelles la dame s’adresse au « je » lyrique au sein du premier dialogue du texte. Cependant, elle ne traduit plus l’ironie ni l’indignation à l’égard des propos entendus, mais témoigne de la générosité de sa promesse à venir.

II.10 La conclusion de poème et l’achèvement de la trame

L’accomplissement de l’amour et la description du bonheur comblé correspondent à la frontière entre le récit proprement dit et les strophes conclusives du poème. En miroir aux trois premières strophes, elles complètent la trame du texte. La strophe 41 assure la transition entre le récit dans lequel le narrateur est impliqué en tant que « je » lyrique, et sa prise de distance progressive par rapport à son histoire. D’une part, il y met en valeur la joie qu’il éprouve grâce à la réciprocité de l’amour ; substitut terrestre du paradis céleste, elle devient le mot-clé autour duquel la strophe s’organise :

« Et je pour coi estre i volsisse,
Puis que à la fin me partessise
Da la grant joie qui me lace. » (str. 41, vv. 1 – 3)

D’autre part, la strophe 41 introduit la recontextualisation du message que véhicule l’histoire : les quatre dernières strophes de la trame procèdent à l’élargissement de l’horizon d’interprétation du récit, et permettent d’y déployer l’enseignement instructif que le poème propose. Cette trame conclusive favorise la valorisation du narrateur en tant que figure-clé du récit : la monophonie des vers 41 – 45 lui permettent de reprendre entièrement en main ses fonctions métacommunicatives, et d’assumer à travers elles le rôle omniscient qu’il remplit dans les œuvres de Philippe de Beaumanoir de manière générale.

Dans la conclusion du *Conte d’Amours*, ce rôle se déploie sur plusieurs fils : le narrateur commente dans un premier temps sa propre activité de narration (« Si ferai ge, je m’i acort / Fors tant que, pour doner confort », str. 44, vv. 5 – 6 ; « Des or voel finer m’aventure », str. 45, v. 1). Dans un second temps et à un niveau plus élevé, il profite des strophes conclusives pour y expliciter l’enseignement de l’histoire : les strophes 42 et 43 en

incarnent la réalisation la plus développée. Le témoignage personnel y occupe une place essentielle, car il devient le gage à la fois de la véracité de l'histoire, et celui de l'aboutissement du message édifiant. En faisant écho au caractère expressément personnel de la première strophe (« Conter e plaist une merveille / Qui d'amours m'avint cruëment », vv. 1 – 3), l'insistance sur la propre expérience vécue relève ainsi du répertoire des stratégies d'authentification :

« J'ose bien tiemoignier pour droit » (str. 42, v. 1)

Cet engagement sur la fiabilité de son propre récit introduit une réflexion métaphorique sur les tourments du sentiment amoureux, dont la complexité relève de l'ambivalence d'Amour : personification à caractère imprévisible, elle conduit les uns au bonheur, les autres à la souffrance :

« Amours pas ingalment ne part :

L'un donne joie, l'autre hart,

Un flate et les autres dechoit. » (str. 42, vv. 10 – 12)

Ou encore, de manière plus élaborée, dans la strophe 43 :

« Qui les max en sent, bien doit vroire :

Amors n'est mie miex a boire,

Anchois est fix et amertume.

Car aussi comme jou espoire (...)

Les uns taint, palist et alume. » (str. 43, vv. 1 – 6)

L'amertume des épreuves infligées par Amour entrent en opposition avec la douceur d'Espoir. À première vue opposées, les deux figures sont, comme le récit en témoigne, plutôt complémentaires dans l'univers amoureux :

« Se ne fust la grant souatume

D'espoir, nus n'en eüst victoire. » (str. 43, vv. 11 – 12)

La série d'antagonismes construits en guise de démonstration de l'ambiguïté de l'amour s'inscrivent dans la lignée des oppositions que la souffrance fait subir à l'amant. La strophe 43 en propose l'interprétation : ils s'expliquent par la variété de la « coutume » qu'Amour applique dans le cas des différentes personnes :

« Mout par a dyverse coustume :

A l'un est largue, a l'autre enfrume,

Les autres fait menchoigne acroire

Et les autres de leur cuers plume. » (str. 43, vv. 7 – 10)

Mis à part ce raisonnement explicitant les différents aspects et conséquences de l'amour, les strophes conclusives développent une réflexion portant sur la puissance par laquelle Amour exerce une influence sur l'homme de manière générale. Si par défaut la nature humaine n'arrive pas à lui résister, le chemin indiqué par Amour se révèle le plus juste à suivre. La richesse sentimentale de l'épanouissement amoureux prend ainsi le dessus sur toute richesse matérielle, même si celle-là ne peut être obtenue qu'à l'issue de nombreuses souffrances :

« Bien doit cascuns siuir la trace

D'amours qui ensi rent service. (...)

Qui tout l'or del monde avroit,

Si le meist a une part,

D'autre part un baisier verroit,

De cele qui il ameroit

Tant com fas cele que Dix gart,

Ja a l'or ne prendroit regart,

Anchois courroit de cele part

U Amours li ensegneroit. » (str. 41 – 42, vv. 11 – 9)

II.11 La finalité transcendante de l'œuvre

Une fois les réflexions universelles sur la nature de l'amour achevées, on arrive au cœur du message édifiant de tout le poème. Il permet de réinvestir la totalité du récit dans un niveau d'interprétation plus élevé, et d'inscrire le poème dans l'univers des valeurs courtoises par excellence. La strophe 44 miroite dans cette perspective la strophe 2 : si la partie introductive de la trame précise le sujet de l'œuvre (« Car de li [Amours] voel ma rime faire », str. 2, v. 4), l'unité conclusive en explicite la finalité :

« De mes max me doi mais bien taire.

Si ferai ge, je m'i acort,

Fors tant que, pour doner confort

A ciaus qui les max ont a tort, » (str. 44, vv. 44 – 47)

En se référant à son attitude de la première partie du récit par l'allusion à tous ceux qui « ont tort », le narrateur articule son discours autour de l'enseignement que propose son histoire. Celui-ci se voit enveloppé dans un conseil bien précis :

« Je lo tant facent qu'il i paire
Par loialté et par aport.
De suer ainsi atent confort
Qui en veut a bonne fin traire. » (str. 44, vv. 9 – 12)

L'objectif du narrateur rejoint ainsi la rhétorique édifiante de toute la pièce : par son aspect parabolique, le *Conte* vise à statuer un exemple et à en proposer l'enseignement, en vue de donner conseil à ceux n'ayant pas encore retrouvé la voie pour surmonter les souffrances que provoque l'amour. Le discours du narrateur procède à une mise en valeur de la loyauté, de l'effort fourni et de la patience, valeurs courtoises par excellence ; leur éloge s'achève par une expression proverbiale, soutenant par sa valeur universelle la véracité des propos.

Une fois les conseils et le message instructif formulés, une dernière tâche reste à la charge du narrateur : celle d'honorer une ultime fois sa dame à travers un éloge de sa beauté « sans mesure » (str. 45, v. 9). Par sa première phrase, la dernière et quarant-cinquième strophe du poème fait écho à la toute première : l'indication de « Conter me plaist une merveille » trouve son miroir en « Des or voel finer m'aventure. », pour ensuite donner lieu à une sorte d'envoi. Y apparaît la véritable finalité du poème : il est rédigé pour la dame, que le poète-narrateur recommande à Dieu :

« Li rois de toute creature
Gart celi pour qui je l'ai faite,
Si que nostre amour lonc tans dure.
Garder la doit bien par droiture ;
Car, quant il l'eut a ses mains faite
Et de si grant biauté pourtraite,
En grant bonté l'a si parfaite
Que tous biens i est sns mesure. » (str. 45, vv. 2 – 9)

Nous pouvons percevoir cette recommandation en tant qu'une version évoluée de l'*invocatio* de la deuxième strophe : alors que celle-là se construit à l'instar des moyens de la mythologie pour obtenir la bienveillance d'Amour⁶⁴, la strophe conclusive crée une forme développée de

⁶⁴ « Or pri amours que la matere

la requête, dont l'objet n'est plus constitué par le poème même, mais par la dame. Confiée au « roi de toute créature », elle et l'amour qui l'unit au poète-narrateur se superposent à la demande de l'univers narratif. Le récit et la démonstration édifiante qu'il permet de réaliser sont ainsi mis au profit d'une requête transcendante. On assiste à un procédé poétique inverse que celui qui se déploie dans le *Salus d'Amours* : contrairement à la profanisation du registre religieux qu'il effectue, (substitution de la Vierge par la Dame, du diable par Trahison, de Dieu d'Amour par une personnification allégorique), la progression thématique du *Conte d'Amours* s'inscrit dans une lignée de transcendance : son point de départ profane se transforme progressivement vers un vocabulaire religieux. La transformation ainsi dessinée va de pair avec une véritable élévation des qualités intérieures des personnages. L'amour courtois, et en particulier la loyauté comme valeur *sine qua non* y jouent un rôle prépondérant, car c'est eux qui fournissent au « je » lyrique les moyens pour effectuer le travail de réinvestissement de ses sentiments.

Alors que la recommandation à Dieu fait écho à la prise de congé qui suit le refus de la dame dans la première unité du poème (« Anchois, dame, a Dieu vous commant. », str. 29, v. 8), cette dernière strophe permet un retour de la distanciation que les quelques douzains précédents ont effectuée : de message abstrait sur la nature de l'amour, on assiste à une réconcrétisation de la matière. Du registre profane de l'allégorie amoureuse, la requête s'inscrit définitivement dans un discours transcendant ; l'envoi à la dame évoque celui des saluts d'amour (« Tout adieus vous sieut et salue. », str. 35), alors que son rattachement au sein de la même strophe à la recommandation à Dieu permet d'associer toute la requête à l'univers religieux. La recommandation de l'amour vécue à Dieu (« Si que nostre amour lonc tans dure », str. 45, v. 4) font ainsi l'éloge non seulement de l'amour réciproque et, au sens abstrait, de l'amour courtois, mais permettent aussi au poète de confier toute la pièce dont cet amour fait l'objet à l'intercession divine.

Que j'ai chi commencié a faire
Me laist faire que je n'i faille.
Car de li voel ma rime faire ;
Que n'en poroie a nul chief traire
S'ele pour moi ne se travaille. » (str. 2, vv. 1 – 6)

Conclusion

Le *Conte d'Amours*, deuxième poème le plus long de Philippe de Beaumanoir, surprend par les différentes manifestations du goût novateur de son auteur. Rédigée en strophe hélinandienne, cette pièce du Paris, BnF, ms. fr. 1588 est parmi les toutes premières à transposer l'emploi de cette forme métrique dans l'univers profane de la littérature courtoise. S'il conserve partiellement la tonalité plaintive et le fond moralisateur de son modèle cistercien, le *Conte d'Amours* célèbre aussi le triomphe de l'amour courtois dans sa conception classique, dont la loyauté, la fidélité et le service infaillible de la dame aimée constituent les valeurs par excellence.

La clarté de la structure circulaire du poème permet un écho perpétuel aussi bien entre les deux parties de la trame qu'entre les deux grandes unités sémantiques du récit. La présence accentuée du narrateur dans les parties monophoniques du texte cède sa place à la polyphonie du dialogue-débat entre l'amant et la dame. Vouée à l'échec, la requête du « je » lyrique est soumise à une transformation profonde dans le cadre de l'épisode allégorique du rêve, disparu en raison de l'endommagement du support. Suite à l'éloignement à la fois concret et abstrait dans le temps et dans l'espace que ce passage symbolise, la requête renouvelée finit par aboutir dans le cadre des retrouvailles entre l'amant – imprégné des enseignements tirés de son songe – et la dame lui accordant sa merci et son amour.

L'évolution de la rhétorique des dialogues entre le « je » lyrique et son aimée comporte un enseignement fondamental. Dans un premier temps, le discours de l'amant au sein de la première partie du poème s'est basé sur plusieurs arguments, mis sans exception au profit d'une rhétorique selon laquelle aimer loyalement suffirait en soi pour s'en revendiquer les mérites. En prétendant être amant loyal, le narrateur a tenté d'obtenir l'amour non seulement en suscitant de la pitié pour son martyr, mais aussi à travers la culpabilisation de la dame sur qui était mise la responsabilité de la souffrance. Par rapport à cette attitude, le discours des retrouvailles constitue un témoignage du repentir : l'essence de la requête demeure constante, mais elle se présente sous une forme renouvelée, traduisant le changement de point de vue dans la perception de la relation amoureuse. Le vocabulaire guerrier du début du poème cède sa place au silence dans lequel l'amant et la dame se retrouvent ; dans ce contexte, le « je » lyrique ne vise plus à convaincre par insistance, mais en ouvrant son cœur de manière humble et sincère à celle qu'il aime. Le récit s'élève ainsi sur un niveau d'interprétation supérieur, et rejoint le caractère instructif et éducatif du genre du conte. L'*exemplum*, explicité par les trois douzains du prologue et les quelques dernières strophes de

la conclusion, démontre que la requête amoureuse peut aboutir uniquement si elle se présente au bout des épreuves traversées sur un ton de sincérité et de loyauté. La dame n'apparaît ainsi pas comme une idole ou un simple objet du désir, mais en tant qu'un instrument mis au profit du développement personnel du « je » lyrique. Par la constance de son refus initial et la fermeté de sa conviction, elle invite et incite l'amant à revenir sur l'essence-même de son attachement amoureux, et de retrouver la seule forme d'expression pertinente de son désir.

Dans son enseignement, le *Conte d'Amours* dépasse celui de son modèle dont il hérite la structure : il déplace la tradition hélinandienne non seulement par le réinvestissement de la forme poétique dans la thématique de l'amour courtois, mais aussi par l'enseignement moralisant que formule le récit. L'accomplissement du bonheur et l'épanouissement amoureux prennent le dessus sur la tonalité plaintive et désespérée, propres aux attestations textuelles classiques de la strophe d'Hélinand. Face à l'amertume de la perspective de la mort, le *Conte d'Amours* fait l'éloge d'un amour courtois évolué aussi bien dans son cadre d'expression poétique, que dans sa manière d'entraîner l'élévation morale et spirituelle de son narrateur. Le poème propose une combinaison réussie du registre transcendant et du vocabulaire laïque : si l'allégorie amoureuse se caractérise par un mode d'expression profane, la tonalité de prière de la requête amoureuse et l'élévation spirituelle à laquelle mène l'obtention de la merci créent un univers pieux au sein duquel l'enseignement moralisant formulé par le narrateur gagne une signification supplémentaire.

Conte de folle largesse

I. Problèmes génériques

Dans son introduction à l'étude des fabliaux¹, Joseph Bédier cite Philippe de Beaumanoir comme le contre-exemple de ce qu'il appelle « poètes [de fabliaux] de profession » : il y explicite que le « dit de *Folle largesse* est un gracieux fabliau, un peu fade, dans la manière courtoise et sentimentale² » des deux romans d'aventures de l'auteur. Ce qui ne devrait pas *a priori* étonner, puisque « nous n'avons affaire ici qu'à des rimeurs occasionnels de fabliaux, à des amateurs. » La provenance seigneuriale et la formation de juriste de notre « aimable poète » en est à la fois la raison et l'excuse : pour soutenir l'idée que l'esprit des fabliaux pouvait « infecter les genres les plus aristocratiques³ », J. Bédier voit dans le récit de la folle largesse un témoignage de l'adaptation de la matière et surtout de la manière d'expression poétique au public probablement plus raffiné à qui les œuvres de Philippe étaient destinées.

Si la critique a considérablement revu son jugement porté sur l'œuvre poétique de Beaumanoir depuis la publication de la thèse de J. Bédier, il est cependant vrai que le *Conte de folle largesse* soulève certains problèmes de classification générique encore non résolus. La première difficulté apparaît à propos du titre : l'expression « folle largesse » crée un oxymore par la juxtaposition au sein d'un même syntagme nominal de la générosité, valeur courtoise par excellence, et d'un épithète dévalorisant qui la disqualifie. La conception de la *folle largesse* est amplifiée par la différenciation à laquelle le narrateur procède au sein du prologue du récit : les quelques quarante vers consacrés à l'explicitation de l'opposition entre la folle et la « sage » générosité invitent à s'interroger sur la pertinence des catégories de valeurs préétablies de la littérature courtoise, alors que la démonstration de leurs penchants potentiellement négatifs et surtout leur mise en exergue témoignent d'une prise de distance et d'une dynamique de décalage nettement marquées par rapport à l'idéologie courtoise. La remise en question d'une valeur jusqu'alors incontestable signale d'emblée l'ouverture vers le bouleversement, l'ironie, voire le burlesque, propres au genre du fabliau.

¹ Bédier, J., *Les fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1964. Pour les citations qui suivent, cf. pp. 386 – 389.

² Une qualification similaire, quoique beaucoup moins bienveillante, est formulée au sujet de cette pièce par son premier éditeur, H.-L. Bordier, qui y porte le même regard critique que celui qu'il applique à certaines autres œuvres du poète picard : « Le *Dit de Folle largesse* est une historiette bourgeoise dont rien ne rachète la trivialité. Le versificateur prêche contre les prodigues. » Bordier, H.-L., *Philippe de Rémi, sire de Beaumanoir, jurisconsulte et poète national de Beauvaisis, 1246-1296*, Paris, Techner, 1869 – 73, p. 300.

³ « Ainsi, les castes du moyen âge, si tranchées dans la vie sociale, se mêlent, dès qu'il s'agit de littérature : une étrange promiscuité confond les publics et les genres, chevaliers et marchands, romans de la Table Ronde et fabliaux. » Bédier, J., *Op. cit.*, p. 386.

Le deuxième problème méthodologique que le récit soulève concerne son inscription dans le corpus des fabliaux. Intitulé *Dit* par H.-L. Bordier, désigné de *Conte* dans l'édition de H. Suchier⁴, le récit occupant les fols. 103vb – 107ra du Paris, BnF, ms. fr. 1588 fait la transition entre le *Conte d'Amours* et les *Fatrasies*. Sa position matérielle intermédiaire reflète bien l'entre-deux sémio-sémantique de la pièce, située à la lisière d'un poème fortement imprégné de l'écriture courtoise et les premières poésies du non-sens : si les désignations internes de l'œuvre l'attachent au *Conte* qui le précède, il porte cependant les marques incontestables d'un goût littéraire en pleine transformation, au sein duquel la valorisation du travail ou l'enrichissement matériel deviennent des références de première importance. Cette complexité générique est à l'origine de l'hésitation qui caractérise l'attitude de la critique à l'égard de ce récit : répertorié dans le *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles d'A.* de Montaiglon et G. Raynaud⁵, et considéré en tant que tel par plusieurs chercheurs et éditeurs successifs⁶, il a été éliminé du corpus renouvelé établi par W. Noomen et N. van den Boogaard dans le *Nouveau recueil complet des fabliaux*⁷ qui fait désormais référence. Ce geste critique des éditeurs est d'autant plus inhabituel qu'il ne s'accompagne d'aucune justification ni dans les passages introductifs de l'ouvrage, ni au sein de l'argumentaire détaillé du vaste projet entrepris qui en a précédé la parution, contrairement aux autres récits exclus du corpus qui à leur tour sont en revanche tous désignés avec précision⁸. S'agirait-il ici d'omission involontaire, ou plutôt de choix intentionné ? Ou bien le

⁴ Suchier, H., *Œuvres poétiques de Philippe de Remi, sire de Beaumanoir*, Société des anciens textes français, Paris, Didot, 1884 – 85, 2 vols, ici t. I, pp. 258 – 270.

L'oscillation entre les différents titres attribués au poème révèle une problématique plus générale que nous aborderons par la suite. De fait, le flottement de la terminologie littéraire de la désignation du genre s'explique autant par des questions de critique interne qu'externe du corpus. D'une part, le mot « fabliau » est utilisé par les auteurs pour qualifier des pièces que la critique tend aujourd'hui à attribuer à d'autres genres (fable animale, dit, nouvelle, etc.). D'autre part, ce que l'on désigne comme *fabliau* peut être désigné dans la littérature médiévale aussi bien par le terme de *fable* que par ceux de *conte*, *dit* ou *exemple*, et il n'est pas rare que plusieurs dénominations apparaissent au sein d'une seule et même pièce. À ce sujet, cf. Rychner, J., 'Les fabliaux : genre, style, publics', in : *La littérature narrative d'imagination*, Paris, PUF, 1961, pp. 41 – 52. Cf. aussi infra, au sujet de l'appartenance du *Conte de Fole larguesce* au corpus des fabliaux.

⁵ de Montaiglon, A. – Raynaud, G. (éds.), *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles imprimés ou inédits*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1872-1890, 6 vols, ici t. VI, pp. 53 – 67. et 161 – 162.

⁶ Nous citons, sans souci d'exhaustivité, la thèse de J. Bédier (*Op. cit.*) ; l'étude tout à fait incontournable de Nykrog, P., *Les fabliaux : Étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale* (Nouvelle édition), Genève, Droz, 1973 (voir infra), ici p. 325 ; Scott, N. (éd.), *Contes pour rire. Fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, Union générale d'éditions, 1977, pp. 77 – 84.

⁷ Noomen, W. – Boogaard, N. v. d. (éds.), *Nouveau recueil complet des fabliaux (NRCF)*, Assen, Van Gorcum, 1983-1998, 10 vols.

⁸ v.d. Boogaard, N., 'Le Nouveau recueil complet des fabliaux (NRCF)', in : *Neophilologus* 61 (1977), pp. 333 – 346. L'auteur, tout en situant les recueils à venir dans la lignée du répertoire de Montaiglon – Raynaud, justifie les modifications apportées au corpus de la manière suivante (ici, pp. 334 – 335) : « Mais au cours des cent années qui se sont écoulées depuis la parution des premiers volumes, des besoins se sont fait sentir que les éditeurs n'avaient pu prévoir : l'histoire littéraire, la technique de l'édition de textes anciens, la connaissance de l'ancien français et la science de la littérature avaient fait des progrès. La définition du fabliau avait gagné en

manque d'argumentaire de l'élimination traduirait-il une gêne due aux difficultés de classification de ce texte ?

Afin de pouvoir répondre à ces questions, il nous semble nécessaire de revenir sur la définition des principaux éléments du genre, et de dresser une mise au point de l'état de la critique au sujet de la définition du fabliau. À base des éléments apportés, nous tenterons de réhabiliter le *Conte de fole larguesce* dans son statut de fabliau, et de trancher le débat autour de son appartenance au corpus, dont il se démarque à quelques égards par certains traits particulièrement caractéristiques de son auteur.

I.1 Pour une définition du genre

Les fabliaux, récits brefs composés en octosyllabes à rimes plates, ont suscité l'intérêt de la réflexion critique pour la première fois grâce à la thèse de Joseph Bédier⁹ parue en 1893, qui marque un tournant dans l'histoire de leur réception, et déclenche une vague d'intérêt sans précédent. Désigné par Alain Corbellari de « moment allemand¹⁰ », elle consiste en une dizaine d'études témoignant de l'attention portée aux fabliaux par la philologie germanophone ; pour ce qui est de la recherche francophone, ce n'est que dans la seconde moitié des années 1950, grâce à la thèse de Per Nykrog¹¹ publiée en 1957 que naît un véritable intérêt critique visant l'analyse du corpus. La réflexion ainsi relancée est définie par les études fondamentales de Jean Rychner¹², Omer Jodogne¹³, Marie-Thérèse Lorcin¹⁴,

précision, de sorte que certains textes admis pas Mointaiglon et Raynaud ne sont plus à considérer comme des fabliaux. À cela s'ajoute la découverte d'un certain nombre de nouveaux textes et de nouvelles copies de fabliaux connus. »

Une note accompagnant ce passage renvoie aux récits du *Recueil général* de Mointaiglon – Raynaud concernés par l'élimination, mais le *Conte de fole larguesce* de Philippe de Beaumanoir ne figure pas dans la liste malgré son exclusion.

⁹ *Op. cit.*

¹⁰ Corbellari, A., *Des fabliaux et des hommes. Narration brève et matérialisme au Moyen Âge*, Genève, Droz, 2015, ici p. 10. Nous évoquons ici les références bibliographiques emblématiques illustrant l'intérêt que la recherche allemande a porté au fabliau : Pfeffer, P., *Beiträge zur Kenntnis des altfranzösischen Volkslebens, meist auf Grund des Fabliaux*, Karlsruhe, Malsch&Vogel, 1898 – 1901, 3 vol. ; Herrmann, F., *Schilderung und Beurteilung des gesellschaftlichen Verhältnisse Frankreichs in der Fabliaudichtung*, Leipzig, Rossteutscher, 1900 ; Blankenburg, W., *Der Vilain in der Schilderung der altfranzösischen Fabliaux*, Greifswald, J. Abel, 1902 ; Barth, B., *Liebe und Ehe im altfranzösischen Fabel und in der mittelhochdeutschen Novelle*, Berlin, Palaestra, 1910. Cette première vague d'intérêt philologique allemande est suivie par une deuxième qui se déploie dans les années '70 : Beyer, J., *Schwank und Moral : Untersuchungen zum altfranzösischen. Fabliau und verwandten Formen*, Heidelberg, Winter, 1969 ; Merl, H.-D., *Untersuchungen zur Struktur, Stilistik und Syntax in den fabliaux Rutebeufs, Gautier le Leus und Jean de Condés*, Bern, Lang, 1976 ; Kiesow, R., *Die Fabliaux. Zur Genese und Typologie einer Gattung der altfranzösischen, Kurzerzählungen*, Berlin, Schönböck Verlag, 1976.

¹¹ Nykrog, P., *Les Fabliaux (...)*, *Op. cit.*

¹² Rychner, J., *Contribution à l'étude des Fabliaux. Variantes, remaniements, dégradations*, Neuchâtel, Faculté des Lettres – Genève, Droz, 1960, 2 vols.

¹³ Jodogne, O., 'Le Fabliau', in : Jodogne, O. – Payen, J.-C. (éds.), *Le fabliau et le lai narratif. Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, 13 (1975), pp. 5 – 29.

¹⁴ Lorcin, M.-T., *Façons de sentir et de penser : les fabliaux français*, Paris, Champion, 1979.

Philippe Ménard¹⁵ et Dominique Boutet¹⁶, accompagnées d'une série d'études anglophones¹⁷. La recherche est actuellement marquée par le vaste projet dirigé par Olivier Collet, Francis Gingras et Richard Trachsler¹⁸, dont les premiers résultats désormais accessibles¹⁹ visent à proposer une étude exhaustive et re-contextualisée des fabliaux.

Si au niveau de leur structure logique les fabliaux remontent à des origines très lointaines dans le temps et dans l'espace²⁰, il est tout à fait justifié de les considérer comme un phénomène propre à la culture littéraire française de la période allant du début à la fin du XIII^e siècle²¹ : ils constituent un événement culturel distinct dont l'apparition coïncide et résulte directement de la croissance d'une société bourgeoise urbanisée et mercantile²². Dans l'histoire littéraire visant à définir d'une part l'arrière-plan social et, d'autre part, leur vocation en relation étroite avec le public auquel ils pouvaient être destinés, deux thèses contradictoires ont émergé²³ : celle de la perception du fabliau d'une part comme un genre bourgeois (en raison de l'ancrage sociologique de leur contexte de naissance et les conséquences qu'il a

¹⁵ Ménard, P., *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983.

¹⁶ Boutet, D., *Les Fabliaux*, Paris, PUF, 1985.

¹⁷ Parmi celles évoquées par A. Corbellari, nous insistons sur quelques-unes en particulier en raison de la profondeur de leur analyse et l'étendue de leur champ d'investigation : Muscatine, C., *The Old French Fabliaux*, New Haven-London, Yale University Press, 1986 ; Stearns Schenk, M. J., *The Fabliaux : Tales of Wit and Deception*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1987 ; Lévy, B. J., *The Comic Text : Patterns and Images in the Old French Fabliaux*, Amsterdam, Rodopi, 2000 ; Burrows, L. D., *The Stereotype of the Priest in the Old French Fabliaux. Anticlerical Satire and Lay Identity*, Bern, Lang, 2005 ; Percy, R. J., *Logic and Humour in the Fabliaux. An Essay in Applied Narratology*, Cambridge, Brewer, 2007. Nous attirons également l'attention sur la bibliographie analytique exhaustive d'A. Cobby, *The Old French Fabliaux : an analytical Bibliography*, Woodbridge, Tamesis, 2009.

¹⁸ *Lire en contexte à l'époque prémoderne. Enquête sur les recueils manuscrits de fabliaux*. Le projet se propose de compléter le *NRCF* par un volume supplémentaire, « fournissant des notices codicologiques des recueils où ils apparaissent ainsi que des chapitres de synthèse sur les enseignements les plus importants qu'ils permettent de tirer. » Cf. Collet, O. – Maillat, F. – Trachsler, R. (éds.), *L'Étude des fabliaux après le Nouveau recueil complet des fabliaux*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 9.

¹⁹ Cf. *Ibid.*, ainsi que 'Lire en contexte : enquête sur les manuscrits de fabliaux', in : *Études françaises* 48/3 (2012).

²⁰ Des histoires où l'humour dépend de la manipulation de principes logiques pour produire des renversements de fortune et une reconnaissance de vérités auparavant insoupçonnées apparaissent dès l'anthologie sanskrite connue sous le nom de *Pancatantra*. Ils reviennent souvent dans la littérature latine de la fin du Moyen Âge et dans la prose vernaculaire française et italienne, ainsi que dans les nouvelles anglaises à la Renaissance, sans parler du versant folklorique des intrigues des récits qui donnent la base narrative des fabliaux. Si un certain nombre de fabliaux de l'ancien français remontent à des sources sanscrites ou latines de la plus haute antiquité, plusieurs servent de matière à des remaniements ultérieurs en prose. Dans sa thèse doctorale, J. Bédier consacre une attention particulière à la question des origines : il examine de manière exhaustive tous les cas prétendus de dérivation de fabliau de sources orientales ou classiques dans le cadre de sa stratégie visant à discréditer la « théorie orientaliste » qu'il attribue à ses prédécesseurs immédiats. Dans ce sens, les fabliaux français font partie d'un *continuum* ancien et continu de la littérature mondiale. Cf. Bédier, J., *Op. cit.*, pp. 45 – 250.

²¹ Pour *infra*, cf. Percy, R. J., *Op. cit.*, pp. 9 – 10.

²² J. Bédier arrive à la même conclusion que R. J. Percy au sujet du caractère unique du fabliau en tant que phénomène d'une époque et d'un contexte géographique et culturel en particulier : « Une époque est responsable des récits dont elle s'est amusée, même si elle ne les a pas inventés ». *Op. cit.*, p. 290.

²³ Pour un résumé pertinent et efficace des différentes approches que la critique a adopté au sujet de la réception des fabliaux depuis J. Bédier, cf. Hutton, G., 'La Stratégie dans les fabliaux', in : *Reinardus* 4 (1991), pp. 111 – 119.

exercé sur les principaux traits stylistiques et sémantiques du genre), et celle d'autre part comme un genre aristocratique. Le mérite de démontrer que ces deux thèses ne sont pas incompatibles, et qui plus est, sont tout à fait complémentaires, revient à Jean Rychner²⁴ : il arrive non seulement à la conclusion qu'un même fabliau pouvait être investi selon les besoins et les milieux de représentation aussi bien pour un public raffiné et noble que pour un auditoire plus modeste, mais appuie également son approche par des exemples concrets de fabliaux dont les manuscrits ont conservé plusieurs versions différentes, employées probablement en fonction du public et mettant ainsi en avant certains traits de caractère, des tournures langagières ou encore des ajouts ou omissions sur le plan événementiel des récits.

Au-delà de cette dichotomie liée à la vocation des fabliaux, il est important de proposer une voie d'approche qui permet de percevoir les fabliaux comme production typique de leur époque, mais également de mettre en évidence la concomitance de leur production avec la naissance des universités. Cette approche, formulée de la manière la plus précise par Jessie Crossland, insiste sur l'idée que la période durant laquelle les fabliaux ont prospéré a vu également la fondation et la montée en puissance de centres universitaires dans des villes telles que Paris, Provins, Amiens, Orléans, où les fabliaux ont prospéré²⁵. Certains chercheurs proposent de dépasser davantage la distinction entre public aristocratique et public bourgeois, en insistant sur l'importance de la campagne de manière générale dans l'univers des fabliaux. Il serait pour eux erroné de voir dans la mise en exergue du vilain, élément récurrent dans de nombreuses pièces du corpus, le reflet d'un mépris généralisé à l'égard du milieu rural : les grandes villes du Nord de la France étaient exposées à une continuelle immigration, leurs banlieues conservaient le caractère rural, l'interpénétration des structures institutionnelles, familiales et économiques ne faisant désormais plus de doute²⁶, et l'ironie si caractéristique

²⁴ *Contribution (...) Op. cit.*

²⁵ « Of the literature now under discussion, the authors are largely indigent, semi-literate, witty ex-students, unfrocked monks and wandering scholars, a products of the university towns who had their headquarters at Paris. » Cf. Crossland, J., *Medieval French Literature*, Oxford, 1956, ici p. 146.

Il est néanmoins important d'adopter une certaine prudence à l'égard de telles constatations au sujet de l'identité des auteurs – souvent inconnus – des fabliaux. Il existe certes de multiples points de contact manifestes entre les fabliaux et les traités de logique qui leur sont contemporains, mais il serait faux de supposer que, dans la majorité des cas, la relation entre les fabliaux et les sophistes médiévaux s'approchait de ce degré d'intimité. Car si l'intérêt pour la logique, et pour un segment spécial de la sophistique, était dans l'air au XIII^e siècle, et cela a certainement influencé le développement du récit humoristique à cette époque, il n'y a certainement pas de relation aussi évidente et directe entre les paralogismes des voies logiques et les échanges logiques dans les fabliaux. Évidemment, le sens du contexte historique oblige à explorer et démontrer, dans la mesure du possible et dans le cas des fabliaux qui s'y prêtent, les liens entre les fabliaux et les traités de logique médiévaux. À ce sujet, cf. Percy, R. J., *Op. cit.*, pp. 34 – 35.

²⁶ Nicholas, D., *Town and Countryside : Social, Economic and Political Tensions in Fourteenth-Century Flanders*, Rijksuniversiteit te Gent, Brugge, 1971. Cf. également notre chapitre portant sur le contexte socio-culturel de la région arrageoise au XIII^e siècle, et les références bibliographiques que nous y citons au sujet des interactions entre Arras et son agglomération.

des fabliaux s'exerce effectivement sans préférence particulière à la classe sociale à laquelle les personnages appartiennent.

Bien que profondément contestée par P. Nykrog et J. Rychner, l'opposition bédieriste d'une littérature à vocation « courtoise » et d'une littérature « bourgeoise » continue cependant à marquer d'une certaine manière la critique²⁷ : si elle ne s'applique plus ou peu aux réflexions sur leur public, elle s'applique à l'univers diégétique des récits, dont l'intrigue s'éloigne des *topoi* traditionnels de la littérature courtoise, pour refléter de manière dominante le milieu urbain et la vision du monde de la bourgeoisie naissante. Désigné de manière générale par la critique littéraire par souci de « réalisme²⁸ », ce trait de caractère récurrent des

Dans un article consacré à l'oralité des fabliaux, W. Noomen évoque à ce sujet que « si G. Bianciotto a raison d'évoquer la ville comme « génératrice de fonctions narratives » ('Le fabliau et la ville', in : Goossens, J.-Sodmann, T. (éds.), *Third international Beast Epic, Fable and Fabliau Colloquium*, Münster, 1979, pp. 43 – 65, ici p. 45), il faut se garder d'en voir comme corollaire la « dévalorisation de la campagne et la satire des rustres » (*Ibid.*, p. 65). La distance [entre la ville et le milieu rural], pour ne pas parler d'opposition, était loin d'être aussi flagrante qu'à des époques ultérieures : sur le plan des mentalités, l'image du vilain difforme, stupide, sans générosité est un stéréotype de la critique moderne, et a besoin d'être révisée (Jonin, P., 'La révision d'un topos, ou la noblesse du vilain', in : *Mélanges Jean Larmat. Regards sur le moyen âge et la renaissance (histoire, langue et littérature)*. *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice* 39, Nice, 1982, pp. 177 – 194.) De même, une distinction généraliste comme celle entre public cultivé et public grossier fausse la perspective : le goût du divertissement obscène ou scatologique est indépendant du niveau social ou même intellectuel ; tout dépend des circonstances et de l'humeur du moment. » In : Noomen, W., 'Performance et mouvance : à propos de l'oralité des fabliaux', in : *Reinardus* 3 (1990), pp. 127 – 143., ici, p. 128.

²⁷ A. Corbellari passe en revue les principales références francophones depuis la thèse de J. Bédier, et les examine du point de vue de la position qu'elles adoptent par rapport à cette différenciation du public concerné. *Op. cit.*, pp. 11 – 17.

²⁸ Dans le cadre d'une réflexion stimulante, A. Corbellari conteste la légitimité de l'adjectif « réaliste » au sujet des fabliaux : pour remplacer ce terme à son sens anachronique, dont le champ sémantique couvrirait au Moyen Âge, conformément à la doctrine de Platon, justement le contraire de ce que l'on entend par lui aujourd'hui, il suggère l'introduction de l'adjectif « matérialiste » pour mieux cerner les techniques de représentation des récits analysés. Le « matérialisme » s'entendrait ainsi surtout dans son caractère de palpable, concret, et sera par là opposé au monde des « idées », synonyme de « réel » dans la philosophie platonicienne. L'auteur met ainsi en relief l'opposition entre ce que l'on souhaite souligner en caractérisant les fabliaux de « réalistes », et ce que ce terme signifiait précisément à l'époque médiévale. *Ibid.*

Malgré l'intérêt incontestable que présente un tel changement du point de vue, le terme « matérialisme » nous semble s'exposer au même reproche d'anachronisme qui s'applique à l'adjectif « réaliste ». Notion inexistante au Moyen Âge, il ne se répand effectivement, comme le rappelle par ailleurs l'auteur lui-même, qu'avec Voltaire dans la première moitié du XVIII^e siècle (*Ibid.*, p. 18.) Il nous semble que l'auteur écarte la légitimité de cette objection de manière un peu vague. Or, malgré le fait que le Moyen Âge ne disposait pas de désignation abstraite du concept du « réalisme », on parvenait pourtant à pratiquer des techniques d'écriture qui correspondent parfaitement aux catégories construites par la critique littéraire beaucoup plus tard : « Je n'ignore pas ce que l'usage d'un vocabulaire inconnu de la scolastique peut avoir ici de contre-intuitif pour ceux qui, comme Lucien Febvre, croient qu'il faut avoir le lexique adéquat pour professer certaines idées, voire pour ressentir certains sentiments. (...) Je ne vois pourtant aucune raison décisive de croire que la difficulté de conceptualiser nombre de notions philosophiques et d'attitudes mentales avant une date récente ait pu empêcher les hommes des temps antérieurs au classicisme de les adopter instinctivement. De fait, on touche ici à l'un des caractères les plus originaux de la littérature médiévale : dans l'impossibilité de mettre un nom sur des phénomènes que la psychologie, la philosophie ou la linguistique modernes ont classifié avec la maniaquerie que l'on sait, elle met en scène des fictions qui, par le biais du paradoxe, de l'aporie ou de ce que l'on pourrait considérer aujourd'hui comme des incohérences (...), cernent des problèmes dont on n'a parfois redécouvert la complexité qu'à une époque très récente ; (...) » (*Ibid.*, pp. 18 – 19)

Cette réflexion a bien évidemment le mérite de renvoyer au caractère arbitraire de la désignation *a posteriori* par laquelle la critique qualifie le mode d'écriture médiéval notamment des fabliaux, en y appliquant

fabliaux se traduit par la représentation d'un espace soigneusement circonscrit, et des personnages-types simplifiés dont les actions s'inscrivent dans des schémas comportementaux motivés par la dynamique de la ruse. De quoi résulte l'un des traits distinctifs le plus important des fabliaux : l'effet comique que les renversements de rôles, de statuts (sociaux) et des manipulations perpétuels produisent. Pour J. Bédier, c'est à cela que tient l'essence-même de ces récits : « contes à rire en vers », ils constituent des histoires dans lesquelles « l'intention morale n'est jamais qu'accessoire. Le principal, c'est rire.²⁹ » Cette définition peut être maintenue à condition de ne plus y voir la dominante qui doit nécessairement revenir dans tout fabliau, mais plutôt une clé pratique qui permet d'avoir un accès facile au système narratif de ces récits, dans lequel interviennent également d'autres caractéristiques telles que la présence du mot fabliau³⁰, la dynamique moralisatrice, le décor terre-à-terre et la représentation de personnages-types et non pas de modèles³¹.

Ainsi, le contexte de naissance des fabliaux se distingue par la quantité de compositions originales d'auteurs qui étaient non seulement capables, comme des remanieurs, d'adapter des contes du Proche-Orient ou de l'antiquité classique, mais aussi de créer des textes originaux fondés sur des schémas narratifs dérivés de la perception du fabliau en tant que genre en soi, dans son ensemble. Tandis que des histoires individuelles avec des traits de fabliau apparaissent pendant une longue période dans une variété de langues et de cultures différentes, ce n'est que dans la région francophone de la fin du Moyen Âge que les fabliaux se sont inscrits dans la conscience des artistes littéraires en tant que genre distinct, dont les caractéristiques définitives pourraient être comprises et appliquées à la composition de nouvelles œuvres³².

« Au lieu que le remanieur dépende d'un seul fabliau comme source, le *fablëor* pouvait s'engager dans une composition originale conformément aux principes dérivés de la connaissance de ce qui a été reconnu comme un corpus apparenté de matériaux, un genre littéraire à part entière ; le plus important de ces principes était un récit

un épithète parfois éloigné de son champ sémantique contemporain. Du point de vue de la réception, l'une des questions les plus intéressantes serait sans doute de savoir à quel point l'univers de ce décor « réaliste » ou « matérialiste » des fabliaux correspondait aux exigences de leur public, voire à quel point reflétait-il un univers qui leur était propre et bien connu. A. Corbellari estime qu'« il n'y a aucune raison de penser que le décor terre-à-terre qu'ils affectionnent ait paru plus *crédible* (nous dirons justement, aujourd'hui, plus *réaliste*) aux lecteurs médiévaux que celui des romans courtois. » *Ibid.*

²⁹ *Op. cit.*, p. 311.

³⁰ Au sujet de ce critère et des fabliaux « certifiés », cf. infra.

³¹ Cf. Boogard, N. v. d., 'La définition du fabliau dans les grands recueils', in : *Cahiers d'études médiévales* 2-3 (1981). *Epopée animale, fable, fabliau*, pp. 657 – 669. ; Dufournet, J. (éd.), *Fabliaux du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1998, *Introduction*.

³² Percy, R.J., *Op. cit.*, p. 36.

organisé sur la manipulation des échanges logiques, s'inscrivant dans la plupart des cas dans la dynamique de la ruse, entre les protagonistes.³³ ».

I.2 Le Conte de Fole largesce est-il un fabliau ?

Avant d'examiner la question d'appartenance de la pièce au corpus des fabliaux, nous en résumons pour rappel brièvement l'histoire : un saunier décide de se marier, et épouse une femme extraordinairement dépensière et oisive. Alors que son mari travaille toute la journée dans des conditions physiques particulièrement éprouvantes, elle ne fait que s'amuser à la maison. Ses voisines décident de la malmener par la ruse, en lui demandant de leur offrir sans contrepartie du sel que le saunier espère vendre à un prix avantageux. Habitée par le défaut de la folle largesse, l'épouse satisfait régulièrement les demandes de chacune de ses voisines, en incitant parallèlement son mari à travailler davantage. Un jour, le saunier surprend sur son seuil l'une des voisines, qui essaie de s'échapper avec une quantité importante de sel ; indigné, il décide de punir sa femme. Par la ruse, il la convainc de l'accompagner le lendemain au sel, et lui fait transporter sur le chemin de retour une charge importante du sel récolté. La femme a du mal à faire le trajet sous le poids qu'elle porte : plus sa souffrance physique l'encombre, plus elle s'interroge sur le défaut de comportement de la largesse excessive et insensée. Le lendemain matin, le saunier, n'étant pas sûr de l'aboutissement de son projet instructif, demande de nouveau à sa femme de l'accompagner au sel. Pour éviter l'épreuve physique, la femme fait preuve d'honnêteté et explique à son mari avoir appris la leçon : plus jamais elle ne se laissera induire en erreur, et respectera dorénavant les efforts et le travail de son époux. Le jour même, elle change d'attitude à l'égard de ses voisines, qu'elle renvoie en leur tenant un discours moralisant. Les effets positifs de l'abandon du vice de la folle largesse se font sentir dès ce moment, et de manière durable : on assistera non seulement à la restauration de l'harmonie entre les époux, mais également à un enrichissement matériel considérable qui entraînera le développement d'une activité commerciale florissante du saunier. Le récit s'achève sur un épilogue moralisant, qui explicite l'enseignement de l'histoire, et inscrivant toute la pièce dans la dynamique pieuse de la prière.

Si le *NRFC* ne précise pas les raisons de l'exclusion de la pièce du corpus, nous pouvons nous baser sur certains critères de l'appartenance générique formulés par la critique de manière générale. Le premier à remettre en question les choix éditoriaux de J. Bédier et de P. Nykrog, et à inviter à revenir sur l'inclusion de certains récits dans le corpus est J. Rychner : en soulevant le problème de l'impertinence de rattacher *a posteriori* un récit à un

³³ *Ibid.*

genre duquel l'auteur du texte semble se démarquer, il insiste sur l'inflexibilité du fabliau en tant que genre. Pour J. Rychner, un récit ne peut prétendre appartenir à cette catégorie sans dénomination du genre dans le texte. De même, toute autre dénomination du récit vaut exclusion automatique du corpus³⁴ : c'est cette perception de 'fabliau certifié', sur lequel W. Noomen insistera dans sa grille de critères (cf. infra), qui pose le premier problème en termes de classification du *Conte de Fole larguesce*. Effectivement, le narrateur désigne lui-même son récit d'« essample » (v. 40), mais aussi et surtout de « conte » (vv. 41, 46, 403, 426) ; cependant, on ne peut pas ne pas perdre de vue la multiplicité des désignations dans le cas de certains genres médiévaux, qui sont loin d'être exclusives, et qui produisent souvent un chevauchement entre plusieurs catégories par lesquels les auteurs désignent des œuvres faisant partie d'un seul et même genre. Par ailleurs, N. van den Boogard, l'un des éditeurs du *NRCF*, remarque également que « la substitution de mots comme *fable*, *exemple* ou *fabliau*, et la réunion de tous ces genres montre que c'était une notion en évolution.³⁵ » S'il est donc vrai que Philippe ne désigne pas son récit de fabliau, l'absence de cet indice d'appartenance ne suffirait pas en soi pour éliminer le texte du corpus. Par ailleurs, certaines autres pièces pourtant incluses dans le corpus ne se désignent non plus de cette manière³⁶.

Afin de pouvoir trancher la question de l'appartenance générique du *Conte de fole larguesce* au corpus des fabliaux, nous avons ainsi besoin d'un système de critères plus étendu que la simple désignation que l'auteur attribue à son récit. Nous nous appuyons sur

³⁴ Cette hésitation se nourrit principalement des difficultés de la délimitation du corpus signalées dans le cadre de la note n°4. En même temps, elle s'inscrit dans la tendance plus générale de la critique littéraire à établir des classifications parfois trop rigoureuses, construites à base de critères trop exclusifs, qui ne tiennent pas forcément compte de la flexibilité et de la souplesse en termes de traitement de limites pouvant caractériser les genres littéraires médiévaux. Au sujet de la *Fole larguesce* en particulier, nous renvoyons à J. Rychner : en s'interrogeant sur la légitimité d'une délimitation *a posteriori* du corpus des fabliaux qui pour lui se fonde sur « un consensus et un inventaire devenant traditionnel », l'auteur dénonce la démarche d'inclure le conte de Beaumanoir dans le corpus des fabliaux : « Aux frontières du conte moral, par exemple, M. Nykrog bannit la *Pleine bourse de sens*, qui est pourtant qualifiée par son auteur de fabliau, mais conserve la *Fole largesse*, qui ne l'est pas et qui fait partie du genre en vertu de je ne sais trop quelle habitude, parce qu'elle a 'une teinte d'ironie et de comique' et qu'il est entendu depuis Bédier qu'un fabliau est un conte à rire. M. Nykrog se donne donc l'air de savoir mieux ce qu'est un fabliau que l'auteur de la *Pleine bourse de sens*. Et qui nous assure que ce conte moral n'est pas justement plus proche d'une certaine idée première du *fablél* portant leçon ? » In : Rychner, J., 'Les fabliaux : genre, style, publics', *Art. cit.*, p. 50.

³⁵ A travers une critique interne des grands recueils de fabliaux (Paris, BnF, ms. fr. 837 ; Berne Bibl. de la Bourg. 354 ; Berlin Hamilton 257 ; Paris, BnF, ms. fr. 19152), N. v. d. Boogard arrive à la conclusion que les quatre recueils créent une certaine conception du fabliau, tout en mettant des accents différents et divers au sein des compositions. Ainsi, « pour chaque collectionneur, un fabliau se caractérise par un très grand nombre de traits en commun avec chaque autre fabliau ». Pour cette raison, N. van den Boogard propose une classification polythétique, sans l'obligation d'avoir exactement les mêmes traits apparaissant avec la même importance au sein des différentes pièces. Il suffit qu'elles aient « un air de famille ». In : Boogard, N. v. d., 'La définition du fabliau dans les grands recueils' (...), *Art. cit.*, pp. 657 – 669.

³⁶ Cf. *Ibid.*

l'article de W. Noomen intitulé *Qu'est-ce qu'un fabliau ?*³⁷ ; le choix de ce texte en particulier nous paraît justifié non seulement parce qu'il s'agit de la seule grille d'évaluation objective établie par la critique, mais aussi parce que son auteur, l'un des éditeurs du *NRCF*, est probablement à l'origine de l'exclusion du récit de Philippe de Beaumanoir du répertoire. Cet examen nous permettra non seulement de comparer sur base de critères précisément définis le *Conte* aux règles générales modulant le corpus, mais également de vérifier la pertinence du geste critique.

W. Noomen affirme que la quasi-totalité des textes certifiés – c'est-à-dire qui se qualifient eux-mêmes de 'fabliau' – répondent aux cinq critères suivants : ils sont brefs ; ils sont rédigés en octosyllabes à rimes plates ; ils sont narratifs ; ils n'appartiennent pas à un ensemble plus vaste ; leurs agents sont des êtres humains. À ces critères s'ajoute une seconde grille de lecture, plus abstraite, qui concerne la structure narrative de ces récits, et qui englobe les cinq critères établis : comme le formule W. Noomen,

« un récit est le rapport (...) des innombrables processus, verbaux et non-verbaux de la communication, dans lesquels sont impliqués des agents (...). Or, l'analyse des schèmes narratifs dénote l'existence de quelques constantes remarquables dans l'exploitation des possibles », comme la « perturbation de la communication verbale, l'erreur sur l'identité d'un ou plusieurs agents (...), duperie ou piège (...), ou mécompte sur la portée ou les conséquences d'un comportement ou d'une parole³⁸ ».

Le *Conte de fole larguesce* répond de manière satisfaisante aux cinq premiers critères évoqués. Dans un premier temps, aux exigences formels relatifs à la longueur et au schéma métrique des pièces – bien que le premier parmi eux soit quelque peu problématique en raison de l'imprécision de sa définition³⁹, nous constatons qu'avec ses 426 vers octosyllabiques à rimes plates, il correspond parfaitement à la longueur moyenne des pièces constituant le corpus. Dans un second temps, il répond également aux critères sémantiques, avec ses personnages humains, ainsi que son enracinement dans le décor matérialiste bien circonscrit du Nord-Est de la France, ou encore son mode d'expression simple. De surcroît, au niveau de

³⁷ Noomen, W., 'Qu'est-ce qu'un fabliau ?', in : A. Vàrvaro (éd.), *XIV Congresso Internazionale di linguistica e filologia romanza (Napoli, 15 – 20 aprile 1974)*, G. Macchiaroli, 1981, pp. 421 – 432.

³⁸ *Ibid.*, pp. 427 – 429.

³⁹ De fait, la longueur reste un critère indéfini par W. Noomen, et ainsi une notion qui par sa subjectivité demeure nécessairement imprécise. Quelle serait la frontière entre un récit bref et un récit long ? Certains récits, pourtant inclus dans son corpus, sont considérablement plus longs que d'autres : ainsi, *Trubert* (2984 v.), *Le Prestre et le Chevalier* (1364 vers), ou encore le *Prestre qu'on porte* (1164 vers), pour ne citer que les exemples les plus saillants, se démarquent nettement par leur étendue qui fait souvent le double de celui des autres pièces du corpus. Par ailleurs, W. Noomen remarque également que certains textes ne correspondent pas à tous les critères cités. *Art. cit.*, p. 667.

sa trame narrative, il dénote quelques-unes des « constantes » caractéristiques du genre : ainsi, la ruse par laquelle les agents visent à dissimuler leur intention joue un rôle de premier rang dans la progression thématique du récit⁴⁰. C'est dans cette perspective que le narrateur explicite longuement la manière dont le saunier prépare la ruse contre sa femme : son discours du « faux semblant » lui permet de déjouer la vigilance de son épouse :

« Et li sanniers pas ne s'oublie
Qui est de sa perte dolens,
Si pense comment n'en quel sens
Il puist sa femme doner charge,
Par coi ne soit mie si large. (...)
Pour li castoier soutilment
Li fera apporter briement
Dou sel trestout cargié son col. (...)
« Dame, (...)
Il nous seroit bien mestiers
Que vous avoec moi venissiés
Et un fais en aportissiés.
Ce n'est fors uns esbatemens. » (vv. 176 – 180 ; 185 – 187 ; 199 – 203)

De la même manière, on trouve des propos trompeurs prononcés par chacun des personnages féminins, dont la vieille voisine (vv. 107 – 130), mais aussi la stratégie verbalisée de Mehaus, Richeus et Hersens (vv. 135 – 149), et le point culminant de la ruse-mensonge de Berte (vv. 155 – 166).

⁴⁰ Nous rappelons ici la définition du genre généralement admise selon laquelle le fabliau est « fondé sur la ruse, la dissimulation : le masque pose d'emblée le problème du conflit possible entre l'ambiguïté ainsi créée et la transparence affichée du récit. (...) C'est le personnage rusé qui, en rupture avec la moralité affichée, gagne la sympathie de l'auditeur/lecteur. » Cf. Brusegan, R., 'Regards sur le fabliau, masque de vérité et de fiction', in : Ollier, M.-L. (éd.), *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Paris-Vrin, Presses de l'Université de Montréal, 1988, pp. 97 – 111., ici p. 102.

Si les jeux de ruse se multiplient dans le *Conte de Fole larguesce*, la définition citée s'applique surtout au saunier : c'est sa ruse qui arrive à éveiller la sympathie du public en raison de son objectif s'inscrivant dans la dynamique d'une moralité universelle. Contrairement aux nombreux fabliaux dans lesquels la ruse apparaît comme moyen du répertoire féminin pour se venger des négligences ou du caractère rustre du mari, voire une façon d'assurer la satisfaction de ses désirs débridés, la perfidie de la femme de la *Fole larguesce* n'a pas de véritable raison d'être. L'économie du récit ne permet pas au narrateur de commenter de manière abondante le comique résultant de l'épisode central de la ruse (voir les raccourcis narratifs du type « Que vous iroie je alongant / Ne ses reposees contant ? / Anuis de l'escouter seroit / Qui toutes les vous conteroit. », vv. 307 – 310), mais il devient évident que les épisodes de la ruse s'inscrivent dans une dialectique tournant du ludique au grave et vice versa, pour s'achever à la fin du récit dans une dynamique du transcendant.

Le récit de Beaumanoir, nous l'avons vu, satisfait à la fois les cinq critères dressés par W. Noomen, et dénote les constantes caractéristiques du genre. Il existe cependant un élément structurel supplémentaire, auquel les différents critiques n'accordent pas la même importance, et qui fournit, par son caractère non « certifié », le deuxième motif susceptible d'expliquer la remise en question de l'appartenance du récit au corpus des fabliaux. Il s'agit de la place que la moralité occupe dans la sémantique de ces pièces : si la critique lui reconnaît de manière générale un rôle incontournable dans la définition des fabliaux⁴¹, la moralité ne peut pas, pour quelques commentateurs, dépasser un certain degré d'explicitation, et se positionner ainsi au premier plan du message véhiculé par les récits. En nous alignant sur l'affirmation d'O. Jodogne selon qui les « fabliaux veulent avoir une portée pratique : ils sont moraux au sens très large du terme⁴² », nous constatons que le message instructif, voire moralisant, tournant à la prière dans la *Fole larguesce* s'impose au moins sur un pied d'égalité avec l'effet comique que le récit produit par le déploiement perpétuel de la dynamique de la ruse et de l'intention dissimulée des personnages. C'est peut-être justement en raison de l'explicitation aussi accentuée de la moralité que W. Noomen a écarté la pièce de Beaumanoir de son corpus : en arrivant à la conclusion que la moralité ne peut être que « subordonnée au dessin narratif⁴³ », et que le fabliau « ne prétend pas, par suite, à quelque validité exemplaire et universelle », le message instructif du *Conte de fole larguesce* semble effectivement prendre le dessus sur tout autre élément du récit, et finir par étouffer le reste des traits caractéristiques pourtant bien cohérents avec la définition du genre.

Les définitions du genre varient, nous l'avons vu, en fonction de la perception que la critique littéraire porte sur les fabliaux, et ces classifications peuvent insister plus ou moins sur certains traits saillants des récits. Mais les critères constants, évoqués précédemment, qui font foi dans la mesure où la critique n'est pas revenue sur eux depuis la publication du *NRCF*, permettent de procéder à une analyse objective du corpus. Après comparaison du *Conte de fole larguesce* avec cette grille d'évaluation, nous affirmons qu'il satisfait largement aux critères ; sa moralité, pouvant effectivement être considérée comme allant au-delà des cadres traditionnels et canoniques du genre, est susceptible de remettre en question pour

⁴¹ À ce sujet, voir infra, 'La moralité du *Conte de fole larguesce*'.

⁴² Jodogne, O., 'Considérations sur le fabliau', in : *Mélanges offerts à René Crozet*, Poitiers, Société d'études médiévales, 1966, 2 vols, ici t. II, pp. 1043 – 1055, ici p. 1053.

⁴³ *Art. cit.*, p. 430. Il est à noter que dans la discussion suivant l'intervention de W. Noomen, P. Zumthor conteste cette perception sur la moralité des fabliaux en désignant la moralité comme une formule générative du récit : « Les analyses que j'ai faites moi-même m'avaient plutôt donné l'impression du contraire. Si l'on entend par morale n'importe quelle proposition (souvent ironique) formant *proverbium*, celle-ci me semble en effet agir comme une sorte de formule générative du récit. » In : *XIV Congresso Internazionale di linguistica e filologia romanza ...*, *Op. cit.*, p. 432.

certaines son appartenance au genre. Si on partage la perception de R. Dubuis pour qui, au sein des fabliaux, « dégager une moralité, c'est d'abord se procurer une possibilité de conclure⁴⁴ », le *Conte* de Beaumanoir pousse effectivement à l'extrême le potentiel de la moralité : son explicitation sur plus de quarante vers dans le prologue, puis sa reprise à travers une vingtaine de vers dans l'épilogue assurent non seulement un cadre confortable pour débiter et achever son récit, mais aussi et surtout pour inscrire son *Conte* – tout en ne transgressant pas les limites du genre – dans une dynamique s'étendant au-delà de la conception classique du fabliau comme « bonne histoire à servir après le repas.⁴⁵ » Cette expressivité moralisatrice disqualifie-t-elle la pièce en tant que fabliau ? Nous sommes plutôt favorables à l'assouplissement des frontières très (voire trop) rigides du genre⁴⁶ : la part accordée au message instructif au sein du récit constitue à notre sens une marque de personnalité du poète qui, tout en restant fidèle aux critères formels et sémantiques fondamentaux du genre, cherche à s'en démarquer par un déplacement des accents traditionnels faisant loi au sein du corpus, et ainsi faire valoir sa propre veine poétique en cohérence parfaite avec la majorité des pièces de son œuvre qui véhiculent toutes un message édifiant, moralisateur et instructif. Ainsi, l'accentuation aussi développée de la moralité du récit dans le cas d'un genre à l'intérieur duquel cette intention ne constitue peut-être pas la constante la plus saillante traduit la tendance générale de l'exploration des limites si caractéristique à la poésie de Philippe de Beaumanoir.

⁴⁴ Dubuis, R., *Les Cent Nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au moyen âge*, Grenoble, Presses Universitaires, 1973, ici p. 222.

⁴⁵ Noomen, W., *Art. cit.*, p. 430, qui cite la formulation de J. Rychner.

⁴⁶ Nous renvoyons ici à l'excellent article de P. Moran dans lequel il procède non seulement à une mise au point de l'état de la critique au sujet des genres avec une contextualisation des différentes études parues autour du sujet, mais propose également une réhabilitation – si l'on peut dire – de la terminologie du « genre ». Nous nous alignons entièrement sur l'une de ses conclusions principales : « Parler de genres au Moyen Âge n'a donc rien d'anachronique, si du moins l'on s'abstient d'en faire un emploi anachronique (c'est-à-dire classicisant et organiciste), et un emploi franc et assumé du mot *genre* permet d'éviter de se perdre dans des euphémismes comme *type*, *classe* ou *catégorie*, qui ne clarifient rien sur le plan théorique. » En souscrivant aux critiques formulées par Benjamin Bouchard, il confirme que les notions « paragénériques recouvrent toute la terminologie du ton, de la manière, du style, employée pour caractériser la coloration (en voilà encore un) d'un passage donné dans un texte : pour B. Bouchard, ce vocabulaire souvent mal défini et redondant peut être utilement subsumé sous celui, plus simple, de la généricité, si du moins l'on accepte qu'à côté d'une généricité *taxinomique*, qui confère à un texte son identité globale, se met en œuvre aussi, à l'échelle microtextuelle, une généricité *rhapsodique*, qui convoque au fur et à mesure différentes instances génériques qui peuvent moduler la principale. (...) Dès lors qu'on admet que le genre n'a pas une fonction hiérarchisante forte, il n'est plus utile de (...) parler de « formes » poétiques plutôt que de genres. » Cf. Moran, P., 'Genres médiévaux et genres médiévistes : l'exemple des termes *chanson de geste* et *épopée*', in : *Romania* 136 (2018), pp. 38 – 61, ici pp. 42 – 43, ainsi que la note n° 14.

Nous rappelons également la problématique de la définition du genre *a posteriori* telle qu'elle a été étudiée par P. Zumthor dans son *Essai de poésie médiévale*, Paris, 1972, pp. 160 – 161., ainsi que les réflexions d'H.-R. Jauss qui a relancé le débat dans son 'Littérature médiévale et théorie des genres', in : *Poétique* 1 (1970), pp. 79 – 101.

II. L'inscription du *Conte de Fole larguesce* dans la production littéraire de son époque

Dans le cadre de la tentative de réhabilitation du *Conte* au sein du corpus des fabliaux, la voie empruntée jusqu'ici a été celle d'une évaluation basée sur des critères formels, en plus d'une attention portée aux principaux mécanismes narratifs du récit et à leur compatibilité avec les schémas conventionnels du genre. Or, dans ce travail de réintégration que nous visons, une deuxième voie se propose ; elle permet non seulement de rattacher le récit à la création poétique de son époque, mais aussi de procéder à un rapprochement sémantique plus étroit avec d'autres œuvres contemporaines, appartenant notamment au corpus des fabliaux. Ce chemin mène à travers l'analyse des noms des personnages : conformément au souci de réalisme des fabliaux, qui se traduit souvent par une utilisation abondante de noms propres, le *Conte de fole larguesce* propose une piste d'analyse prometteuse ; l'étude de l'onomastique dans le récit permet d'identifier une forte inscription dans la tradition littéraire contemporaine et locale géographiquement délimitée, et les marques grâce auxquelles l'auteur assure la continuité d'un vaste corpus poétique et le déplacement sémio-sémantique qu'il effectue par rapport à lui.

II.1 Les personnages dans les fabliaux

La familiarité du cadre socio-culturel qui caractérise l'intrigue des fabliaux et l'identification de l'auditeur-lecteur avec l'histoire qui en résulte vont de pair avec une technique de narration inévitablement schématique : elle se traduit par une relative simplicité aussi bien au niveau de l'intrigue (d'où le critère de la longueur modérée des fabliaux défini par W. Noomen), qu'à celui de la représentation des personnages. Comme le formulent J. Dufournet et M. Zink, le personnage est dans les fabliaux, et à la différence des protagonistes souvent idéalisés de la littérature courtoise, « englué dans le monde, échantillon d'une riche diversité, [il] tend à devenir un type, un reflet plus qu'un modèle⁴⁷. » Le fabliau pratique ainsi une forme narrative a-psychologique⁴⁸ : malgré la variété des différents types qu'ils représentent, les personnages n'ont pas de profondeur psychologique élaborée, et sont fonctionnels dans la mesure où ils sont conventionnels. On peut ainsi parler d'une certaine « marge de prévisibilité que permettent les personnages-types, et qui permettent à la compétence de déchiffrement du lecteur de se synchroniser, de s'aligner sur l'axe sémantique et le programme dans lequel le récit se

⁴⁷ Dufournet, J., *Éd. cit.*, p. 14. ; ainsi que Zink, M., *La Subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985, p. 40.

⁴⁸ À ce sujet, cf. Brusegan, R., 'Le personnage comme paradigme de traits dans les fabliaux', in : Bianciotto, G. – Salvat, M. (éds.), *Épopée, fable, fabliau. Actes du IV^e colloque de la Société internationale renardienne*, Paris, PUF (Publications de l'Université de Rouen, 83; Cahiers d'études médiévales, 2/3), 1984, pp. 157 – 169, ici p. 160.

présente.⁴⁹ » Les différentes catégories de personnages disposent d'attributs conventionnels et fortement stéréotypés ; ainsi associe-t-on le plus souvent au prêtre le péché charnel, ou encore au vilain la stupidité, au bourgeois la cupidité. Ces attributs deviennent le gage de l'identification du protagoniste : le public s'y reconnaît facilement, car ils deviennent emblématiques d'un certain groupe social ou type de personnes, des héros « qui proclament les valeurs d'une société et d'un groupe⁵⁰ ». Ainsi, après définition du cadre narratif du récit dont la ruse et la tromperie assurent la progression thématique, le narrateur remplit ce cadre de différents personnages-types choisis en fonction du rôle qu'ils doivent assurer.

R. Brusegan attire l'attention sur plusieurs études qui se proposent d'appliquer à une partie aussi large que possible du corpus des fabliaux un schéma établi sur la correspondance entre le statut social du personnage et son rôle dans le récit⁵¹. De manière générale, on constate que la condition sociale s'ajoute à la fonction⁵² que les protagonistes incarnent du point de vue de la progression thématique du récit ; cependant, l'une des conventions les plus caractéristiques du genre réside dans le choix des héros dans toutes les classes de la société, dans une dynamique dans laquelle ils peuvent devenir objets du comique malgré, ou indépendamment de leur fonction. A. Serper conclut⁵³ que cette convention littéraire est inconnue de la tradition antérieure.

S'ils paraissent d'une certaine manière typiques, les protagonistes des fabliaux sont cependant loin d'être banals : le moindre détail, à commencer par leur nom⁵⁴, est porteur de sens. Souvent très nombreux, les personnages se trouvent dans une multitude de situations dans lesquelles s'illustre leur caractère, chaque auteur saisissant l'occasion de manifester son inventivité et renouveler le paradigme à disposition, le seul critère à observer étant l'accessibilité des personnages et, par conséquent, la facilité de s'identifier à eux⁵⁵.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Hamon, P., *Texte et Idéologie*, Paris, PUF, 1984, p. 101.

⁵¹ *Art. cit.* Pour J. Bédier, la satire dans les fabliaux s'exerce aux dépens de toutes les classes sociales, l'objectif le plus important du fabliau étant l'effet comique et ludique qu'il produit. P. Nykrog prend le contre-pied de cette théorie : focalisant sa recherche sur l'analyse des fabliaux à action érotique, il dresse des analogies entre le statut social des personnages et leurs défaites ou réussites. Ces approches se voient décortiquées par Serper, A., 'Le monde culturel des fabliaux', in : *Third International Beast Epic, Fable and Fabliau Colloquim*, Münster, 1979 – Wien, 1981, pp. 392 – 403.

⁵² La fonction est à entendre au sens défini par V. Propp dans la *Morphologie du Conte*, Paris, Gallimard, 1970, en particulier pp. 126 – 133. Cf. également Schenk, M. J., 'The morphology of the Fabliau', in : *Fabula* 17 (1976), pp. 26 – 39. Cité par Serper, A., *Art. cit.*, p. 396.

⁵³ *Ibid.*, p. 397.

⁵⁴ Tout en cherchant à « réduire totalement la distorsion entre l'être et le paraître des personnages, (...) l'auteur tire pleinement profit de leur nom, de leur place, des rôles et des contrats qui leur sont impartis et qu'ils se doivent de remplir. » Dufournet, J., *Éd. cit.*, pp. 13 – 16.

⁵⁵ Hamon, P., 'Pour un statut sémiologique du personnage', in : *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 147.

Dans cette perspective, le *Conte de fole larguesce* trouve pleinement sa place au sein du panorama des fabliaux de son époque. Si le narrateur ne se soucie pas particulièrement de créer une ambiance sociale spécifique⁵⁶, le métier du personnage principal définit non seulement le cadre géographique et social de l'intrigue, mais inscrit également l'histoire dans une dynamique mercantile et un univers focalisé sur l'échange (financier), fournissant un cadre narratif très prisé par les fabliaux. Nous trouvons au centre de l'intrigue le saunier, et, au centre du conflit, le sel, apparaissant à la fois comme mesure quantifiable de l'efficacité du travail du protagoniste, et comme produit commercialisable, gage de l'enrichissement des personnages et symbole de la corruptibilité de l'épouse. Malgré le rôle principal que le saunier joue dans l'histoire, c'est pourtant la seule figure de l'intrigue qui n'a pas de nom : toujours désigné par l'expression du « preudom » (notamment vv. 50, 73, 85), il se démarque des autres personnages par un anonymat qui traduit aussi bien l'universalité de la fonction qu'il remplit qu'une prise de distance morale par rapport aux autres personnages, dont chacun porte un nom à connotation sémantique riche. Ces autres protagonistes sont toutes des figures féminines aux prénoms révélateurs : (H)Ermesent, Mehaus, Richaus, Hersens et Berte – dont les noms sont mis au service de la symbolique narrative du récit – assurent chacune une progression thématique implicite qui se déploie à travers les références que la conscience collective des auditeurs-lecteurs associe à leurs noms, et contribuent ainsi à véhiculer le message instructif du récit à travers l'évocation de la sémantique négative dont ces prénoms sont porteurs.

II.2 Les noms qui parlent – l'onomastique en jeu. Mehaus, Richaus et Hersens

Comme nous l'avons précédemment vu, le réalisme du *Conte de fole larguesce* se déploie entre autres à travers l'usage de noms propres, qui inscrivent le récit à la fois dans la lignée d'un corpus bien délimité, basé sur la même pratique onomastique, et dans une tradition locale circonscrite dans l'espace spatio-temporel du Nord de la France des XII^e – XIII^e siècles.

Au sein de l'intrigue, deux cercles de personnages se distinguent : en premier lieu, un groupe « intérieur », constitué par le saunier et sa femme, qui se rattache à l'univers de leur maison. Au-delà des interprétations possibles de l'omission du prénom du mari évoquées précédemment, cet anonymat traduit à notre sens également le rôle plus observateur qu'actif que ce personnage remplit, celui du personnage demeurant à l'arrière-plan événementiel

⁵⁶ À travers l'examen sociologique des personnages des fabliaux, A. Serper arrive à la conclusion que « l'ambiance sociale n'est pas indispensable pour mener à bien l'intrigue » du fabliau. Cf. *Art. cit.*, p. 397.

jusqu'à l'éclatement du conflit. Cette attitude passive se manifeste également dans la manière dont il parvient à mettre en œuvre la ruse entraînant l'élévation morale de sa femme : elle consiste à préparer une situation dans laquelle le rôle principal devra être accompli par l'épouse. Contrairement au saunier, le prénom de sa femme se verra précisé à plusieurs reprises, notamment pour la première fois, au vers 162, au cœur de l'éclatement du conflit central :

« Dous amis,
N'i alai querre fors que tant
Que j'alai veïr Hermesent,
Vostre femme que je mout aim,
Si m'a donné de son levain. » (vv. 160 – 164)

Ce prénom particulier invite à s'interroger sur ses possibilités d'interprétation. Répertoire dans la *Table des noms propres des romans du Moyen Âge*⁵⁷ sous la forme de Hermesant(t)⁵⁸, il désigne dans le cycle arthurien la demi-sœur du roi d'Arthur et femme du roi Urien⁵⁹. Une telle allusion peut se révéler très intéressante en raison de son caractère unique dans l'œuvre de Beaumanoir, qui ne contient par ailleurs aucune autre référence à ce corpus. Mais le nom Hermesent appelle surtout à une autre piste d'investigation intertextuelle l'attachant au *Roman de Renart*⁶⁰, si on le considère comme un prénom composé : il correspond à l'amalgame du prénom de la femme de Renart : Hermeline, et de Hersens, l'une des voisines de la saunière dans le *Conte*, prénom à tradition poétique établie sur lequel nous reviendrons par la suite.

L'intérêt d'une telle interprétation réside dans le lien que le jeu onomastique permet de créer avec le deuxième groupe de personnages, extérieur et constitué autour du cercle intérieur du saunier et sa femme. Il s'agit de la communauté des voisines qui tendent à perturber l'équilibre du foyer familial en profitant de la folle largesse de la jeune épouse. Ce deuxième cercle se compose de personnes dont le nombre et l'identité restent indéfinis. Leur défilé au seuil de la maison familiale laisse supposer un nombre élevé de visiteurs :

« Ses voisines et ses commeres,
Qui virent tost a ses manieres

⁵⁷ Flutre, L.-F., *Table des noms propres avec toutes leurs variantes figurant dans les romans du Moyen Âge écrits en français ou en provençal*, Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1962.

⁵⁸ L'article « Hermesant(t) » renvoie à « Brimesent » dont Hermesant serait une variante.

⁵⁹ Sommer, H. O., *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, t. II. (*L'Estoire de Merlin*), Washington, The Carnegie Institutions, 1909.

⁶⁰ L'édition utilisée pour toutes les références est celle de Dufournet, J. et al. (éds.), *Le Roman de Renart*, Paris, Honoré Champion, 2013 – 2015, 2 vols.

En son cuer la fole larguece,
L'une apres l'autre a li s'adrece. » (vv. 101 – 104)

De ce cercle de personnages sans identité précise se distinguent trois femmes dont on connaît les noms. Fortes de la réussite de la vieille voisine, elles conviennent ensemble de la stratégie à adopter pour profiter au mieux de la largesse insensée de la jeune saunière :

« A tant la vielle s'en retourne.
Toutes ses voisines a ourne
Va acontant la bone chiere
Que li fist la jone sanniere.
Celes qui mestier en avoient
Furent lies quant eles oient
Que la sauniere est si courtoise.
[Alons i tost sans faire noise !]⁶¹
Dist Mehau, Richaus et Hersens.
« Mais ouvrer nous covient par sens.
Ne seroit pas bon, ce me samble, »
Font eles, « c'alissons ensamble.
L'une i voist demain sans sejour
Et l'autre apres dusk'al tierch jor. » (vv. 131 – 144)

⁶¹ À cet endroit dans le manuscrit le scribe a probablement sauté un vers. Faute due sans doute au changement de feuillet (le vers 137 étant le dernier sur le f. 107b), qui laisse la rime de « courtoise » sans paire. Nous reproduisons entre crochets le vers proposé par l'édition de H. Suchier, ayant le double mérite de compléter la rime et de répondre aux critères métriques de la pièce.

II.2.1 Hersens

En raison de sa proximité avec le prénom d'(H)Ermesent, explorons dans un premier temps le potentiel sémantique de la troisième voisine, Hersens. Nom propre à plusieurs occurrences notamment dans la production littéraire contemporaine du Nord de la France⁶², il fait son apparition principale dans le *Roman de Renart*, pour y être porté par la femme d'Isengrin, haut représentant de la cour du roi Noble. La louve Hersent est l'un des personnages féminins centraux du récit : le viol que Renart commet sur elle⁶³ constitue l'un des *leitmotivs* de presque toutes les branches du roman. Le crime est d'autant plus grave⁶⁴ qu'Isengrin est ami de Renart ; malgré qu'il soit témoin oculaire du viol de sa propre femme, ses demandes de justice et de réparation inlassables n'aboutiront pas. Le rôle que Hersent incarne dans cet épisode n'en est par ailleurs pas moins ambigu : non seulement elle semble se résigner à son sort dans la scène en question⁶⁵, mais elle souhaite par la suite, lors du duel entre son mari et Renart, la victoire de ce dernier et la mort de son époux⁶⁶. Nous rappelons sur ce point la réflexion que propose dans sa thèse doctorale E. D. Ker autour de l'étymologie du prénom Hersent, permettant un va-et-vient entre la désignation latine du loup et celui de la prostituée, qui permet de comprendre l'usage que l'auteur du *Roman de Renart* fait du prénom⁶⁷. Le réinvestissement d'un prénom chargé d'associations aussi lourdes au sein du *Conte de fole larguesce* ne peut être sans raison ni conséquence : son évocation induit inévitablement chez le public la transposition de la connotation négative qui y est associée depuis le *Roman de Renart*, et détermine au préalable la réception du personnage au sein du récit qui l'emprunte.

⁶² La *Table des noms propres de toute nature compris dans les chansons de geste imprimées* d'E. Langlois, (Paris, E. Bouillon, 1904) en recense quatre occurrences, en alternance avec le prénom Marsent qui lui serait identique, au sein d'*Aiol*, chanson de geste du début du XIII^e siècle.

De même, l'*Onomastique des trouvères* en note plusieurs occurrences, notamment au sein de quelques sottre-chansons anonymes conservés dans le ms. Douce 308 de la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford, ainsi que chez Gillebert de Berneville, trouvère tout à fait contemporain à Beaumanoir (actif dans les années 1240 – 1270). Son œuvre se caractérise par un fort ancrage géographique dans le réseau poétique arrageois : auteur de jeux-partis, lais et chansons, il fut probablement membre actif de la Confrérie des jongleurs et bourgeois d'Arras, car il en figure dans le Nécrologue. Aussi, sa chanson *Je n'eusse jà chanté* a été couronnée par le Puy d'Arras. Cf. Dyggve, H. P., *Onomastique des trouvères*, Helsinki, Impr. de la Soc. de Litt. Finnoise, 1934, p. 132. ; Fresco, K., *Gillebert de Berneville : Les Poésies*, Genève, Droz, 1988, ici pp. 40 – 41. ; ainsi que Bartsch, K.-Horning, A., *La langue et la littérature françaises depuis le IX^e siècle jusqu'au XIV^e siècle*, Paris, 1887.

⁶³ Voir en particulier vv. 156 – 422 de la branche VII, *Éd. cit.*, t. I., pp. 464 – 481.

⁶⁴ Particulièrement instructif est au sujet de la perception juridique du viol au Moyen Âge l'article de Porteau-Bitcker, A., 'La justice laïque et le viol au Moyen Âge', in : *Revue historique de droit français et étranger* 66/4 (1988), pp. 491 – 526. Certains vont jusqu'à voir dans le viol commis un crime incestueux en raison du statut de compère qui lie Isengrin à Renart dans certaines versions du récit, et qui « équivaut aux liens de sang pour l'Eglise ». Cf. Garnier, N., 'Le viol d'Hersent : transgression sexuelle, transgression romanesque', in : *Questes* 37 (2018) : *Sexualités et interdits*, pp. 105 – 119, ici p. 105.

⁶⁵ Voir en particulier les vv. 408 et 421 de la branche VII (*Éd. cit.*, p. 480.)

⁶⁶ Voir les vv. 913 – 922 de la branche VIII (*Éd. cit.*, p. 612). Cf. aussi la note n° 1 de la page 481.

⁶⁷ Ker, D. E., *The Twelfth-Century French Poem of Richeut : a study in history, form and content*, PhD Dissertation, The Ohio State University, 1976, ici p. 121.

De surcroît, la scène du viol d'Hersent trouve son écho de manière particulière dans l'aspect comique propre au genre du fabliau en général : non seulement le viol se produit sous les yeux du mari, dépourvu de tout moyen d'intervenir, mais aussi celui-ci se verra contraint d'assumer le rôle du dupe, car il n'arrivera jamais ni à prouver le crime, ni à obtenir l'attachement de sa propre femme qui désirera sa mort. Comme N. Garnier le souligne, « la transgression d'un interdit (...) devient clairement comique, et n'est pas sans évoquer un autre genre médiéval, celui des fabliaux, comme le rappelle Rieger Dietmar, puisqu'on retrouve fréquemment ce motif du cocu assistant de ses propres yeux à la scène d'adultère.⁶⁸ » Le *Conte de fole largesse* hérite cette répartition des rôles, tout en opérant un décalage qui lui permet de l'adapter à son contexte : personnage perturbant le foyer familial et profitant du défaut moral de la folle largesse, Hersens contribue activement à rendre dupe l'un des personnages principaux du récit, qui est, le cas échéant, non pas son propre mari à elle, mais celui de la saunière. Chacune des variantes textuelles dans lesquelles Hersens apparaît présentent un ensemble de traits d'un noyau commun : traité par P. Vernay de « cupidité effrénée et sensualité débordante⁶⁹ », on rencontre dans la figure féminine qu'elle incarne un personnage-type généralement disqualifié, qui se rapproche du personnage-type de la femme corrompue, perfide, voire adultère, dont l'image est indissociable du champ sémantique de son prénom.

Cette esquisse de la relation intertextuelle qui se dresse entre le *Conte* de Beaumanoir et le *Roman de Renart* par le biais du réinvestissement du prénom féminin d'Hersens nous permet de revenir sur le potentiel sémantique que comporte le nom de la jeune saunière. Composé d'Hermeline et d'Hersens, le prénom (H)Ermesent procure un double statut et, de surcroît, une double identité à son porteur : renvoyant à la fois à la femme de Renart et à celle de son adversaire, épouse d'Ysengrin, personnages féminins à relation fortement conflictuelle⁷⁰, il crée un caractère amalgamé apte à comporter une symbolique de portée particulière. Au croisement de deux prénoms, la saunière se positionne ainsi dans un statut intermédiaire entre la femme-épouse du personnage principal, et la femme perfide, corrompue, rendant dupe le mari d'Hermeline. Sur le plan plus abstrait de la symbolique du récit, ce statut s'exprime par un entre-deux, l'hésitation entre le bien et le mal, la noblesse et le défaut de la folle largesse. Le narrateur se montre particulièrement habile à refléter ce

⁶⁸ *Art. cit.*, pp. 108 – 109. Voir aussi Rieger, D., 'Le motif du viol dans la littérature de la France médiévale : entre norme courtoise et réalité courtoise', in : *Cahiers de civilisation médiévale* 31 (1988), n° 123, pp. 241 – 267.

⁶⁹ Vernay, P. (éd.), *Richeut. Edition critique avec introduction, notes et glossaire*, éd. A. Francke, Berne, 1988, ici p. 58.

⁷⁰ L'un des exemples les plus saillants de ce conflit se trouve aux vv. 3097 – 3218, où les échanges d'injures particulièrement vulgaires entre Hermeline et Hersent au sujet de leurs maris résultent dans un combat physique acharné. *Éd. cit.*, t. I. (Branche I), pp. 302 – 309.

conflit que suggère le prénom composé : la femme du saunier ne se voit désignée par son nom qu'au cœur du récit, pendant les épisodes où sa folle largesse est particulièrement mise en relief. Ainsi, les trois occurrences de son prénom (vv. 162, 228 et 315) correspondent aux épisodes centraux de l'intrigue, où elle est complice de ses voisines dans la volonté de trahir son mari. Une fois sortie de la dynamique de la ruse, elle retrouve sa désignation initiale, correspondant à son statut dans le couple avec son mari : évoquée soit par le pronom personnel de la troisième personne, soit en relation avec son mari dans une structure pronominale possessive (« sa femme », v. 330 notamment) qui exprime leur interdépendance, et qui aboutira dans l'emploi abondant de la première personne du pluriel, exprimant leur statut en tant que couple (à partir du vers 390).

II.2.2 La postérité d'Hersens

Au-delà de cette référence intertextuelle liant le *Conte de fole larguece* au *Roman de Renart*, la perspective de l'analyse s'élargit par un parallèle qui se dresse entre l'œuvre de Beaumanoir et celui de Watriquet de Couvin. Cette correspondance d'ampleur générale jette une nouvelle lumière non pas sur les sources, mais sur la postérité du *Conte* de Philippe. Les vers introductifs du fabliau des *Trois Dames de Paris* nous surprennent par une occurrence du prénom Hersens, dans le cadre d'une référence peu avantageuse à un personnage probablement masculin :

« Jadis souloient les merveilles
conter as festes et as veilles
Colins, Hauvins, Jetrus, Hersens. » (vv. 1 – 3)

L'emploi de ce prénom nous paraît encore plus révélateur si on le place dans la perspective plus générale de la sémantique du prologue : l'auteur y passe en revue des noms propres pour discréditer de manière explicite la matière « ancienne » par rapport à laquelle il prend ses distances, et proclame l'arrivée d'une poétique parisienne, renouvelée, proposant des sujets qui éveilleront davantage l'intérêt de son public :

« Or sont a Paris de touz sens
les maisons plaines et les rues
de grans merveilles avenues
a .III.fames nouvelement,
si com vous l'orrez ja briement,
se de vous puis estre escoutez. » (vv. 4 – 9)

Le choix du prénom Hersens – ici probablement masculin – paraît quelque peu étonnant⁷¹. Si certains chercheurs commentent longuement⁷² le prologue et cette opposition entre les anciennes et les nouvelles « merveilles avenues », aucune des études consacrées à ce récit ne s'attarde à notre connaissance sur les prénoms de conteurs (potentiels) évoqués⁷³.

Aussi, si le lieu et la date de leur activité ne se correspondent pas entièrement (Watriquet étant actif au XIV^e siècle principalement dans la vallée de la Loire), *Les Trois dames de Paris* comportent plusieurs allusions à la région du Val d'Oise où Beaumanoir était actif. Signalé premièrement par Philippe Ménard, puis mis en relief dans un article stimulant de Philippe Bennett⁷⁴, Adam – l'un des personnages principaux du récit perçu comme l'écho littéraire de la fête médiévale et carnavalesque, ou encore comme la parodie du récit biblique de la visite des trois mages à l'enfant Jésus⁷⁵ – porte le surnom « de Gonnesse » ; or, « Gonnesse (avec un seul « n » en français moderne), est sans doute le bourg du Val d'Oise, et fonctionne à ce titre comme un des effets du réel qui foisonnent dans ce texte, suivant les habitudes de Watriquet de Couvin⁷⁶. »

Un tel parallèle d'envergure relativement faible pourrait être sans intérêt s'il n'était pas secondé par une autre particularité qui concerne la production littéraire de Watriquet dans

⁷¹ Pour A. Corbellari, il s'agit de « noms des conteurs égrenés » qui « contrastent, par leur aspect plutôt conventionnel (des pseudonymes probablement), avec les noms dûment cités des maritornes parisiennes (...) ». *Op. cit.*, p. 42. Or, comme nous le verrons par la suite au sujet de « Richaus », deuxième voisine dans le *Conte de fole larguece*, la question de l'origine et de l'originalité poétique de ces deux noms se révèle beaucoup plus complexe que ce qu'elle n'y paraît de prime abord. Premièrement, l'hypothèse de voir dans Hersens un pseudonyme contredit ses multiples attestations dans la littérature contemporaine (cf. supra, note n°62). Dans un second temps, nous renvoyons à l'article particulièrement instructif de L. Sudre qui, au sein de la première grande vague francophone de la recherche sur les fabliaux, avance l'idée suivante : « Pas plus que ceux d'Isengrin et de Renart, les noms de Hersent et de Richeut ne sont de l'invention de nos trouveurs. Ils les ont trouvés existant avec eux et consacrés par un usage presque séculaire. (...) Désignant des types identiques, il est à croire qu'ils avaient quelque chose d'universel et de populaire. On voit ainsi combien dans ses moindres détails le *Roman de Renart* plonge ses racines dans le passé le plus lointain. » Cf. Sudre, L., *Les Sources du Roman de Renart*, Paris, Bouillon, 1982, ici p. 153.

Nous reprendrons le fil de cette réflexion au sujet du prénom Richaus.

⁷² Nous renvoyons principalement à l'article de Badel, P.-Y., 'Watriquet de Couvin, le *Dit des trois dames de Paris*. D'une grande bouffe l'autre', in : *Medioevo romanzo* 38/2 (2014), pp. 328 – 347., ici p. 341.

⁷³ Ont été consultées les études suivantes : Bennett, P. E., 'Carnaval et engendrement du texte dans les fabliaux *De Boivin de Provins* et *Des trois dames de Paris*', in : *Florilegium* 12 (1993), pp. 68 – 77. ; Brunet, E. – Rouy, F., *Index automatique du vocabulaire de trois fabliaux*, Nice, Centre d'études médiévales de l'Université de Nice, Institut de langue française, URL études statistiques du trésor littéraire, 1983. ; Goyette, S. A., 'An intemperate map: orientation and disorientation in the Old French fabliau *Les trois dames de Paris*', in : *French Studies* 69/2 (2015), pp. 145 – 158. ; Lachet, C., 'Composition et signification des *Trois dames de Paris* de Watriquet de Couvin', in : *Le Moyen Âge* 92 (1986), pp. 405 – 415. ; Percy, R. J., 'Realism and religious parody in the fabliaux: Watriquet de Couvin's *Les trois dames de Paris*', in : *Revue belge de philologie et d'histoire* 50/3 (1972), pp. 744 – 754. ; Uhl, P., 'Où faire la fête entre femmes à Paris vers 1320. Une relecture des *Trois dames de Paris* de Watriquet de Couvin', in : Chelebourg, C. – Meitinger, S. (éds.), *Écritures de la ville. Cahiers de recherches sur l'écriture et l'espace* 1 (2006), Paris, Kimé, pp. 89 – 107.

⁷⁴ Bennett, P. E., *Art. cit.*

⁷⁵ Uhl, P., *Art. cit.*

⁷⁶ Bennett, P. E., *Art. cit.*, p. 70.

son ensemble, et qui nous permet d'émettre l'hypothèse d'une interférence entre son œuvre et celle de Beaumanoir. De fait, en dehors de ses nombreux dits et contes, Watriquet s'essaie dans deux genres pratiqués également par Philippe : il compose lui aussi un *Ave Maria* et un *Fatras*. Sa louange mariale suit exactement les mêmes critères de composition que celles dans la lignée desquels s'inscrit la prière de Beaumanoir : le texte d'une quarantaine de vers s'organise autour des *incipit* latins de la prière. De même, au niveau du schéma rimique, non seulement il reproduit le jeu sémantique et phonique entre la salutation « Ave » et le nom d'« Eva⁷⁷ », mais il se construit aussi et surtout autour de la rime équivoque : toute la pièce s'organise autour de la rime basée sur le prénom de Marie, pour élaborer à la perfection un jeu sémantique et phonique tel que nous l'avons abordé au sujet de l'*Ave* de Beaumanoir et les prières éponymes contemporaines⁷⁸ :

« *Ave* douz non de **Maria**,
Marie en cui Diex **maria**.
Gratia plena, **mari as**
Vierge, en Dieu, tu t'i **marias**
Dominus tecum marié,
Benedicta tu, Marie. É !
In mulieribus, Marie,
T'eslut Diex, pour ce s'i **marie** » (1 – 9)⁷⁹

Nous rappelons à ce sujet la perception de G. Gros concernant le goût prononcé pour la rime équivoque dans la poésie mariale et en particulier les paraphrases de la prière latine en langue vernaculaire :

« Au vrai, le rapprochement équivaut peut-être à une filiation, à une influence, ou correspond à une communauté géographique : les trois poètes [Baudoin et Jean de Condé, ainsi que Huon le Roi] appartiennent à la même patrie. L'habileté langagière

⁷⁷ Cf. notamment la *Chanson de Nostre Dame* de Gautier de Coinci, vv. 5 – 9, in : Sinclair, K. V. (éd.), *French devotional texts of the Middle Ages. A Bibliographic Manuscript Guide*, Westport (Connecticut) – Londres, Greenwood Press, 1980, p. 59. ; l'*Ave Maria* de Guillaume le Vinier, in : Järnstrom, E. (éd.), *Recueil de chansons pieuses du XIII^e siècle*, Helsingfors, Imprimerie de la Société de Littérature finnoise, 1910, pièce n° LII, pp. 130 – 133. ; ainsi que l'*Ave Maria* de Baudoin de Condé, en particulier vv. 9 – 10., in : Scheler, A. (éd.), *Dits et contes de Baudoin de Condé et de son fils Jean de Condé*, Bruxelles, Devaux, 1866 – 67, 3 vols, ici t. I, pp. 183 – 186.

⁷⁸ Voir le chapitre relatif à l'*Ave Maria*, en particulier les exemples de la rime léonine riche qui y sont évoqués.

⁷⁹ Scheler, A. (éd.), *Dits de Watriquet de Couvin publiés pour la première fois d'après les manuscrits de Paris et de Bruxelles et accompagnés de variantes et de notes explicatives*, Bruxelles, Devaux, 1868, pp. 293 – 294.

en question, dont le goût de l'équivoque est le caractère le plus évident, porte le chiffre des cours septentrionales.⁸⁰ »

Le deuxième genre au sujet duquel s'impose l'hypothèse de l'inscription dans la même lignée de filiation de Beaumanoir et Watriquet est celui du fatras. Tout comme les *Fatrasies* de Philippe, celle de Watriquet se compose de strophes à onze vers à métrique différente. Ce qui change, c'est la manière dont la continuité entre les unités textuelles est assurée : chacune parmi elles est composée en rime hélinandienne, ce qui fait du poème de Watriquet la seule pièce fatrasique alliant la poésie du non-sens avec la rime d'Hélinand. Le réinvestissement de cette versification au sein de cette pièce peut être considéré comme l'aboutissement d'un processus de déplacements perpétuels : dans la longue histoire de cette forme dont les premiers *Vers de la Mort* définissent la vocation initiale – celle de l'expression poétique moralisante – Beaumanoir se situe en tant qu'initiateur du premier grand décalage auquel la forme est soumise par sa transposition dans la poésie amoureuse au sein de son *Conte d'Amours* ; Watriquet se place, quant à lui, à l'autre extrémité de cette lignée, en poussant à l'extrême l'investissement de cette forme poétique dans la poésie laïque transgressive du non-sens :

« Doucement me reconforte
Une chate a moitié morte
Qui chante touz les jeudis
Une alleluye si forte
Que li clichés de nos porte
Dist que siens est li lendis ;
S'en fu uns leus si hardis
Qu'il ala maugré sa sorte
Tuer Dieu en paradis
Et dist :
Compains, je t'apporte
Celle qui mon cuer a pris. » (str. 2)⁸¹

⁸⁰ Gros, G., *Ave, Vierge Marie. Études sur les prières mariales en vers français (XII^e-XV^e siècles)*, Presses Universitaires de Lyon, 2004, p. 129.

⁸¹ *Dits de Watriquet de Couvin (...), Éd. cit.*, pp. 295 – 309, ici p. 296.

II.2.3 Richaus

Le prénom de la deuxième voisine n'est pas moins chargé de connotations que celui d'Hersens. La double lecture qui s'impose à son sujet permet de le situer dans une perspective intertextuelle qui invite non seulement à interroger l'éventuel lien avec le *Roman de Renart*, mais également de remonter aux sources de ce dernier et à la naissance d'un personnage-type qui connaîtra un véritable essor dans la production littéraire des XII^e – XIII^e siècles.

Au sein de la branche XXIV du *Roman de Renart*, le nom de la femme de Renart connaît une certaine oscillation : elle y porte trois fois consécutives non pas le prénom d'Hermeline, comme partout ailleurs dans le corpus, mais celui de Richout :

« Por Richout la fame Renart.
Por le grant engin et por l'art
Est la gorpille Richeut dite :
Se l'une est chate, l'autre est mite. (...)
Si Richeuz est abaiarresse,
La gorpille est fort lecharesse. » (vv. 119 – 130⁸²)

De même, dans la branche VII du roman, elle apparaît accompagnée d'Hersent :

« Ha, quex delices dun toz ont !
Onques Richelt n'en sot neant
De nul barat envers Hersent.
Qui sauroit donc se Hersent non ?
Des le tens le roi Salomon
A ele itel mester mené. » (vv. 558 – 563⁸³)

La raison pour laquelle ce changement de prénom prend une importance particulière tient à la datation des branches citées du roman. Dans son article jetant une nouvelle lumière sur cette problématique, L. Foulet arrive à une conclusion intéressante⁸⁴ : si la branche XXIV du roman, la seule à identifier explicitement la femme du goupil par le prénom Richout (v. 119),

⁸² L'édition utilisée est celle d'E. Martin, *Le Roman de Renart*, 3 vol., ici vol. II., Strasbourg, K. J. Trübner – Paris, E. Leroux, 1882. La tradition manuscrite n'est pourtant absolument pas unanime concernant ce passage : parmi les dix manuscrits comportant le passage en question, seuls deux font apparaître le nom de Richeut (le ms. A, Paris, BnF, ms. fr. 20043 et le ms. H, Paris, Bibl. de l'Arsenal, ms. 3334) ; quatre omettent entièrement l'épisode, et quatre autres remplacent Richeut par Renard, ce qui témoigne du fait que « la leçon originale n'était pas claire pour tous les copistes ». Foulet, L., 'Le poème de Richeut et le Roman de *Renard*', in : *Romania* 42 (1913), pp. 321 – 330., ici p. 326.

⁸³ *Éd. cit.*, vol. I. Nous nous appuyons également sur les suggestions faites à l'édition par Foulet, L., *Art. cit.*, ici p. 326.

⁸⁴ *Ibid.*

a été placée en tête de la première édition intégrale du roman⁸⁵, et a ainsi été longuement considérée par la critique littéraire comme antérieure à toutes les autres branches, c'est probablement en raison de la volonté de l'éditeur de fournir une sorte d'introduction au récit⁸⁶, rôle que cette branche remplit bien, car elle aborde le sujet de l'enfance de Renart. Or, la chronologie des textes qui constituent le corpus intégral du roman est en réalité inverse : la branche XXIV est probablement postérieure à tout le reste de la tradition manuscrite, et n'aurait été composée qu'aux alentours de 1250⁸⁷. En outre, le passage substituant Richout à (H)Ermeline n'est attesté que par un seul manuscrit⁸⁸ de la branche XXIV, datant de la fin du XIII^e siècle ; L. Foulet explique vaguement ce fait visiblement isolé par l'idée que cette branche

« n'est qu'un pot-pourri de récits étrangers les uns aux autres, empruntés à des sources fort différentes de celles où ont d'ordinaire puisé nos trouvères, ou visiblement composés sur le tard ; aucun de ces récits ne reproduit une parcelle de la tradition du *Roman*. (...) Et l'on continue à répéter que le nom d'Hermeline est d'introduction récente dans le cycle, mais que Richeut est l'antique appellation de la goupille. Il est clair que c'est le contraire qui est vrai.⁸⁹ »

Dans le cas d'une variante aussi unique et isolée, la question se pose de savoir à quoi tient l'introduction du prénom Richeut dans une tradition poétique aussi bien établie, et s'il est possible d'identifier la source de ce changement qui devait par ailleurs visiblement étonner les copistes du manuscrit⁹⁰. C'est l'occurrence au sein de la branche VII qui fournit la réponse à cette question : de toute évidence, Richeut y est employé non pas comme prénom concret de la femme de Renart, mais comme celui d'un personnage-type dont la réputation, tout à fait redoutable, ne saurait pas se comparer à celle d'Hersens. L'étude des quelques vers cités de la branche VII dans leur contexte plus large permet de comprendre que les deux femmes y sont évoquées dans une dynamique fortement dévalorisante :

⁸⁵ Méon, D. M. (éd.), *Le Roman de Renart*, 4 vols, Paris, 1826.

⁸⁶ *Ibid.*, t. I., vi.

⁸⁷ « Le doute n'est guère possible : la branche XXIV est une des plus tardives que nous possédions. Sur ce point, nul désaccord entre les critiques modernes. Personne n'a proposé une date ferme, mais si l'on mettait la branche vers 1250, il est bien probable que pas une protestation ne d'élèverait : peut-être quelques-uns seraient-ils tentés de la placer beaucoup plus tard encore. » *Ibid.*, pp. 326 – 330., et en particulier p. 328.

⁸⁸ Parmi les quatre manuscrits contenant la branche XXIV du roman, deux (*C* et *n* selon l'édition d'E. Martin) omettent tout l'épisode entre les vv. 95 et 133 et par conséquent le nom de Richout ; un troisième (*M*) ne reprend le fil de l'intrigue qu'au vers 146. Le manuscrit *B* est ainsi le seul témoin conservé de cette modification du prénom. Cf., *Ibid.*, p. 327., ainsi que l'édition citée d'E. Martin, ii – xxvii.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 328.

⁹⁰ Cf. supra.

« Hersent poile et Hersent tont,
 Hersent escorce, Hersent plume.
 Maldite soit tote s'enclume,
 Qu'ele a plus cops de coille oüs
 Qu'il n'a foilles en cent soüs
 En esté quant les foilles sont. »

Richeus apparaît ainsi comme personnage-type à valeur référentielle extrêmement forte : identifiée en tant « femme de mauvaise vie » par E. Martin⁹¹, elle incarne la figure corrompue de l'entremetteuse et de la prostituée, comparable à Hersens, sur qui le jugement portée est encore plus grave.

Les allusions à l'habileté et à la perfidie de Richeut dans la littérature des XII^e – XIII^e siècles ne constituent en effet pas un phénomène isolé : P. Vernay a recensé douze œuvres contenant des références à ce prénom⁹², se rapportant parfois au personnage concret tel qu'il figure dans le *Roman de Renart*, mais aussi et le plus souvent au personnage-type porteur de la connotation fortement négative de la femme corrompue et vicieuse⁹³. Cette identification métonymique de Richeut remonte à une origine très concrète : c'est le fabliau *Richaut*, identifié par certains comme le tout premier du genre⁹⁴, qui a forgé l'image de ce personnage féminin telle qu'elle a plus tard servi de source d'inspiration à une suite d'œuvres

⁹¹ Martin, E., *Observations sur le Roman de Renart, suivies d'une table alphabétique des noms propres. Supplément de l'édition du Roman de Renart*, Strasbourg, E. Leroux, 1887, ici pp. 47 – 48.

Une piste de réflexion très stimulante au sujet de l'investissement du personnage-type Hersens au sein du *Roman de Renart* et sur sa prédominance par rapport à celui de Richeut, qui n'apparaît que de manière aléatoire dans les branches VII et XXIV du roman, est avancée par D. E. Ker. Selon lui, Hersens correspond mieux au personnage-type féminin en vogue, en harmonie avec l'esthétique de l'époque, et ce par son portrait psychologique donnant lieu au mépris et à l'exploitation. C'est effectivement au sein de la littérature des fabliaux que la « sagesse » au sens de « ruse » devient un critère valorisant le personnage, et le relevé de vocabulaire des récits dont Richeut est protagoniste permet de voir qu'elle est beaucoup plus souvent identifiée par cet adjectif que Hersens. Cf. Ker, D. E., *Op. cit.*, pp. 25 – 26. Notons sur ce point que le critère de la « sagesse » au sens d'aptitude à la ruse apparaît également dans le *Conte de fole larguesce* : ainsi, les trois voisines, après avoir convenu de la technique de ruse par laquelle elles tentent d'obtenir du sel à la saunière, affirment que « ouvrir nous convient par sens » (v. 140.)

⁹² Vernay, P., *Éd. cit.*, en particulier les pp. 50 – 60. de l'*Introduction*. Pour les citations qui suivent, nous nous référons à cette édition.

⁹³ Nous signalons l'article résumant la problématique du personnage-type de l'entremetteuse de Pierreville, C., 'L'entremetteuse des fabliaux, un singulier personnage', in : Pierreville, C. (éd.), *Entremetteuses et entremetteuses dans la littérature de l'Antiquité à nos jours. Actes du colloque international organisé les 18 et 19 mai 2006 à l'Université Jean Moulin – Lyon 3* vol. 28, publication du CEDIC, Jacques André éditeur 2006, pp. 131 – 143.

⁹⁴ Depuis la datation de Richeut de 1159, proposée par Bédier, l'idée de voir dans ce fabliau la première pièce du corpus des fabliaux s'est largement répandue. In : Bédier, J., 'Le fabliau de Richeut', in : *Études romanes dédiées à G. Paris*, Paris, Bouillon, 1891, pp. 23 – 31.

Nous signalons sur ce point les doutes soulevés par P. Vernay au sujet du classement de *Richeut* en tant que fabliau, et la remise en question de la légitimité de son inscription dans le corpus, malgré le fait que la critique n'est, à part Vernay, guère revenue sur ces questions. Cf. sa mise au point exhaustive et ses arguments apportés, in : *Éd. cit.*, en particulier pp. 73 – 84.

postérieures. Ces relations intertextuelles, et en particulier celles dressées entre *Richeut* et le *Roman de Renart* ont fait couler beaucoup d'encre ; si la majorité de ces études accorde une place prioritaire à l'ordre chronologique que l'on peut établir entre lesdites branches du roman et le fabliau⁹⁵, presque toutes se posent également une question de portée plus générale : faut-il considérer *Richeut* comme un fabliau isolé, ou bien comme faisant partie d'un corpus plus vaste ? Cette dernière hypothèse et la question de la datation sont en réalité étroitement liées : même si la critique est aujourd'hui plus prudente au sujet de la datation du récit et propose de décaler la date de 1159 avancée par J. Bédier, la philologie s'accorde sur une date de composition située entre 1160 et 1170⁹⁶. Or, cette approximation reste à plusieurs décennies de celle des fabliaux qui héritent de l'onomastique du récit. Certes, la popularité d'un récit pourrait dans l'absolu lui réserver un succès garantissant le réinvestissement de ses traits d'identité particuliers dans des œuvres littéraires largement postérieures – mais le seul manuscrit conservé⁹⁷ de *Richeut* est-il à l'image de cette popularité ? En se basant sur des éléments de la critique interne et externe de l'œuvre⁹⁸, et surtout grâce à la découverte

⁹⁵ Sans évoquer leurs mérites respectifs, nous passons ici en revue les principales, dont P. Vernay a fourni un compte-rendu clair et exhaustif (*Éd. cit.*, pp. 12 – 15) :

Bédier, J., 'Le fabliau de Richeut', *Art. cit.* ; Foulet, L., *Art. cit.* ; Faral, E., 'Le conte de Richeut : ses rapports avec la tradition latine et quelques traits de son influence', in : *Cinquantenaire de l'École des Hautes Études*, Paris, 1921, pp. 253 – 270. ; Vârvaro, A., 'Due note su *Richeut*', in : *Studi mediolatini e volgari* 9 (1961), pp. 227 – 233. ; Pallister, J. L., 'Forms of Realism in *Richeut*', in : *L'Esprit Créateur* 5 (1965), pp. 233 – 239. ; Rauhut, F., 'Sanson in der *Richeut* - ein Don Juan des Mittelalters', in : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 207 (1970), pp. 161 – 184. ; Vernet, A., 'Fragments d'un *Moniage Richeut* ?' in : *Études de langue et littérature du Moyen Âge offertes à Félix Lecoy*, Paris, Honoré Champion, 1973, pp. 585 – 597. ; Ker, D. E., *Op. cit.*

⁹⁶ C'est l'intervalle proposé par l'étude la plus récente abordant la question, cf. D. E. Ker, *Op. cit.*, pp. 77 – 93.

⁹⁷ Fol. 124va – 135va du ms. 354 de la Burgerbibliothek de Berne, datant de la première moitié du XIV^e siècle. Cf. Vernay, P., *Éd. cit.*, ici p. 15.

⁹⁸ Après J. Bédier et L. Foulet, les études citées par la note n° 93 se sont presque toutes interrogées sur le statut de récit isolé de *Richeus* en raison de certaines formulations de son prologue (vv. 1 – 60), notamment les références à une histoire qui devait circuler et faire connaître le personnage auprès du public, et ce notamment pour les raisons suivantes :

« Or faites pais, si escotez
Qui de Richeut ôir volez ;
Sovante foiz ôi avez
Conter sa vie. » (vv. 1 – 4).

De même, le narrateur affirme plus tard son intention de raconter un conte « Qui trestoz les autres sormonte » (v. 67), ce qui, inséré dans le contexte concret de la narration, permettrait de renvoyer aux autres récits composés sur le même sujet. Le fait que la fonction du personnage secondaire, la servante de Richeut ne soit précisée que tardivement, au vers 235 du récit, laisse également supposer que son identification par le public devait aller de soi. D. E. Ker confirme à ce sujet qu'il voit dans ces indices des réminiscences de récits qui ont précédé la composition du texte du manuscrit de Berne : « I am confident that the statements of the narrator can be taken at face value and that these verses are what they appear to be, reminiscences of previous tales of Richeut that were generally known to the public. » Ker, D. E., *Op. cit.*, p. 39.

Si E. Faral était enclin à voir dans le fabliau *Richeus* une branche d'un roman, A. Vârvaro retourne à son tour la question : par des arguments supplémentaires, tels que la versification investie dans une dynamique

inespérée par A. Vernet⁹⁹ de quelque trentaines de vers s'apparentant à *Richeut*, la critique s'accorde aujourd'hui de manière unanime sur l'existence de tout un cycle construit autour de ce récit, qui comprenait probablement une tradition manuscrite très étendue et largement diffusée. La place que le seul récit conservé par le manuscrit de Berne devait occuper au sein de ce cycle est incertaine, mais le compte-rendu que P. Ménard publie sur l'édition de P. Vernay¹⁰⁰ remet en question les datations précédemment avancées. Sur la base de certains éléments lexicographiques puisés du texte, P. Ménard émet l'hypothèse que la naissance du texte aurait eu lieu en plein milieu du XIII^e siècle, et en conclut que

« dans l'état présent de nos informations à ce sujet, il semble prudent de ne pas trop vieillir le texte. Aux philologues, aux historiens du costume de nous dire si l'on peut être plus précis. De toute façon, le prologue du conte indique que d'autres rédactions de *Richeut* ont déjà vu le jour. Depuis la découverte d'A. Vernet on a une preuve assurée de l'existence d'un petit cycle. Ainsi donc, même si la version de Berne était du XIII^e siècle, il a pu y avoir des rédactions plus anciennes. »

Aux arguments de P. Ménard s'ajoutent certains éléments d'ordre métrique : si la versification si particulière de *Richeut* (8a8a8a4b8b8b4c...4z8z8z¹⁰¹) est déjà connue dans la versification latine médiévale où elle est spécifique à la poésie de « haute tenue¹⁰² », ce schéma métrique ne se répand dans la poésie vulgaire que dans la seconde moitié du XIII^e siècle. Ainsi, parmi la quinzaine de poèmes narratifs en langue vernaculaire montrant des analogies significatives avec la versification si particulière de *Richeut*, aucun n'est antérieur à 1250¹⁰³.

probablement parodiant la poésie hagiographique, il apporte des éléments convaincants au sujet de l'interprétation cyclique du récit.

⁹⁹ Vernet, A., *Art. cit.*

¹⁰⁰ Ménard, P., 'Philippe Vernay (éd.) — *Richeut, édition critique avec introduction, notes et glossaire*, 1988, *Romanica Helvetica* 103.', in: *Cahiers de civilisation médiévale* 35^e année (n°139), Juillet-septembre 1992, p. 280.

¹⁰¹ Cette forme de versification, proche de ce que la critique appellera par la suite « tercet coué », gagnera par la suite davantage d'intérêt du point de vue de notre étude : d'une part grâce à ses correspondances très particulières avec la métrique du *Lai d'Amours*, et, d'autre part, en raison de la proximité de son noyau poétique et de celui du *Conte de fole larguesce*. À ce sujet, cf. les chapitres correspondants.

¹⁰² Faral, E., *Op. cit.*, pp. 263 – 265.

¹⁰³ Neuf parmi ces poèmes sont composés par Rutebeuf, un par Vicomte d'Aunoy, un par Jean de Condé, et trois autres anonymes datent du XIV^e siècle. Cf. Naetebus, G., *Die nicht-lyrischen Strophenformen des Altfranzösischen*, Leipzig, 1891, pp. 178, 185 – 189. Cité par Foulet, L., *Art. cit.*, p. 325.

Au terme d'une analyse serrée de la versification de *Richeut*, P. Vernay passe en revue les études traitant le problème de la datation, et arrive à la conclusion que le schéma métrique de ce fabliau est né par « démembrement du tétramètre trochaïque latin, appelé *versus tripertitus caudatus*. » Fréquemment utilisé en latin et en français par les auteurs de chants liturgiques, il est effectivement répandu dans la poésie latine du XII^e siècle, pour ensuite se transformer en strophe couée, et être employé par les poésies vernaculaires française et anglo-normande du XIII^e siècle. Étant influencé par la métrique latine de l'époque, l'auteur conclue,

Cette interprétation nous paraît particulièrement stimulante du point de vue du contexte de composition du *Conte de fole larguece*. Si l'antériorité de *Richeut* par rapport au récit de Beaumanoir est incontestable, la possibilité d'un éventuel rapprochement de leurs dates de création respectives, ou au moins celle de l'une des versions du cycle de *Richeut* qui était en circulation vers le milieu du XIII^e siècle, permettrait d'établir un lien d'interaction direct entre les deux œuvres. À cette hypothèse s'ajoute la proximité de leurs lieux de création respectifs que laissent supposer certains traits langagiers : si P. Vernay laisse entendre que l'auteur pouvait être de l'Ouest de la France, les picardismes révélés dans le texte¹⁰⁴ permettent de soutenir également l'idée d'un lieu de production dans le Nord du pays.

II.2.4 Richaus, l'entremetteuse. La naissance d'un personnage-type

La puissance de l'influence que le cycle de *Richeut* a exercé sur la production littéraire des XII^e – XIII^e siècles devient facilement mesurable si l'on examine les références au récit qui lui sont postérieures. L'insertion du prénom Richeut dans les différentes pièces permet en effet la mobilisation de tout un arrière-plan sémantique, renvoyant à l'image de la femme traître, corrompue, débridée, rusée ; son nom fonctionne dans ces œuvres, dont notamment le *Conte de fole larguesce*, en tant que métaphore condensée. Si la propagation de ce personnage-type a pu être aussi efficace, c'est notamment grâce au portrait extrêmement élaboré qu'en fournit le récit éponyme : développant le caractère psychologique de ses personnages à un point qui lui a valu la remise en question de son classement dans le corpus des fabliaux, l'auteur passe effectivement « de la structure générale de la narration à la description des actants principaux sur lesquels il porte l'essentiel de son attention¹⁰⁵. » Richeut, protagoniste du cycle auquel elle a donné son nom, apparaît au sein du récit en tant que « meretritz » (vv. 984 et 1207), qui décide de tramer un plan afin d'imputer à un prêtre

contrairement aux hypothèses de P. Ménard, qu'il « semble vain de vouloir avancer la date de composition de *Richeut* et la situer au XIII^e siècle, à une époque où le système métrique 's'expliquerait mieux' (selon Foulet) ou même apparaît (selon Ménard). » Vernay, P., *Op. cit.*, pp. 71 – 73.

Il est tout à fait possible que l'auteur de *Richeut* ait composé son œuvre au XII^e siècle, à une époque où l'influence de la métrique latine était si importante qu'elle justifierait le choix de cette versification. Le récit ferait ainsi preuve d'un fort goût novateur par le réinvestissement d'une forme poétique employée quasi-exclusivement par la poésie pieuse dans une intrigue entièrement profane, qui en plus aborde des aventures de personnages profondément corrompus.

Il est cependant intéressant de constater que le schéma métrique ainsi décalé par rapport à sa vocation initiale ne se répand dans la poésie vernaculaire qu'avec plusieurs décennies de décalage. On touche ici à des questions d'héritage poétique difficiles à trancher : il se peut que l'auteur de *Richeut* ait composé son œuvre sous l'influence d'une tradition métrique encore vivante, qui s'est par la suite progressivement effacée et transformée, pour redevenir en vogue une deuxième fois vers la deuxième moitié du XIII^e siècle grâce à Rutebeuf et ses contemporains.

¹⁰⁴ Cf. Vernay, P., *Op. cit.*, en particulier pp. 42 – 48., ainsi que Ménard, P., *Art. cit.*

¹⁰⁵ Vernay, P., *Op. cit.*, p. 79.

faisant partie de ses clients la responsabilité d'un enfant illégitime, Sanson. Le conflit perpétuel des deux personnages, mère et fils, les entraîne dans des machinations qui s'inscrivent dans une dynamique de ruse poussée à l'extrême ; le jugement négatif tranché que le narrateur porte sur leurs actions et sur leurs personnalités se traduit sur le plan lexical par une multitude d'épithètes dévalorisantes qui traversent le texte de fond en comble¹⁰⁶ : définie en tant que « menestrel » (vv. 94 et 539), Richeut est rusée, fausse, cupide, puissante et dominatrice, sexuellement débridée, plaintive et méchante, et vise à se venger des hommes, à les tromper et les ruiner. Ce portrait psychologique est revisité par la suite sans exception dans tous les textes postérieurs qui font usage de la figure de Richeut : nous trouvons ainsi, au sein des intertextes les plus anciens datant de la seconde moitié du XII^e siècle – le *Tristan de Thomas*¹⁰⁷ et le *Livre des Manières* d'Etienne de Fougères¹⁰⁸ – des figures féminines portant le nom de Richolt/Richeot qui jouent le rôle générique de l'entremetteuse traîtresse et mensongère :

« Or me dites, reine Ysolt,
Des quant avez esté Richolt ?
U apreïstes sun mester
De malveis hume si preiser
E d'une caitive traïr ? » (vv. 1321 – 1325)

« Richeot li vient qui li conseille
que porter sa face a la veille.
A la veille se fet voer,
Non pour preier mes por joer. » (vv. 1071 – 1074)

Compte tenu du contexte d'apparition de ces deux occurrences, nous pouvons nous aligner sur l'hypothèse avancée par J. Bédier, H. Suchier et F. Rauhut¹⁰⁹, pour qui ces premiers réinvestissements du prénom dans la production littéraire constituent non pas de références concrètes au fabliau (ou au cycle) de *Richeut*, mais des évocations systématiques de la figure schématisée de la femme corrompue. Le corpus des fabliaux hérite par la suite de cette image, ce qui explique l'apparition du prénom dans quelques-uns des récits à tonalité ironique.

¹⁰⁶ Pour une analyse exhaustive des traits de caractère des personnages et en particulier celui de Richeut, cf. *Ibid.*, pp. 80 – 84.

¹⁰⁷ L'édition citée est celle de Bédier, J., « *Le Roman de Tristan* » par Thomas, poème du XII^e siècle, SATF, Paris, Firmin Didot, 1902 – 1905, 2 vols, ici t. I.

¹⁰⁸ Thomas, J. T. E. (éd.), *Étienne de Fougères, Le livre des manières*, Paris et Louvain, Peeters, 2013.

¹⁰⁹ Vernay, P., *Op. cit.*, p. 53.

Citons *Le Bouchier d'Abeville* d'Eustache d'Amiens¹¹⁰, car il pousse à l'extrême l'investissement du personnage-type en voie de conceptualisation : le prêtre adultère évoque Richeut comme appartenant à la liste des saints auxquels il s'adresse les uns après les autres par des injonctions fortement parodiques :

« Vos hostes iut *en* ma meson
Seur, ma cointe *et* sur mes linceus
Maugre en ait sainte richeus
Si voules ore tout savoir » (vv. 430 – 433¹¹¹)

Ce déplacement sémantique sert évidemment l'amplification de la parodie dont le prêtre adultère constitue la cible : l'évocation abusive et abondante de saints (canonisés ou fictifs¹¹²) permet le déplacement du sacré au profit de la dynamique ludique de la comédie, tout en mettant en exergue les pratiques langagières du représentant de l'Eglise.

Par une influence entre les deux œuvres qui pour certains ne fait plus de doute¹¹³, Richeut est investie selon la même logique dans le discours du narrateur des *Tresces*¹¹⁴. Malgré l'impression d'avoir affaire à une figure abstraite que laisse supposer la formulation « croire en », nous sommes plutôt encline à voir dans cette occurrence de Richeut un personnage bien concret à qui le protagoniste du fabliau préfère, de même que le ferait un

¹¹⁰ Rychner, J. (éd.), *Eustache d'Amiens, Du boucher d'Abeville. Fabliau du XIII^e siècle*, Genève, Droz, 1975.

¹¹¹ Nous signalons le caractère problématique de ce passage en raison des variations dont il fait l'objet au sein de la tradition manuscrite. De fait, parmi les cinq manuscrits ayant conservé ce fabliau (*A* : Paris, BnF, ms. fr. 837, fols. 58va-161rb ; *C* : Berlin, Bib. Nat. Hamilton 257, fols. 9vb-22rb ; *H* : Paris, BnF, ms. fr. 2168, fols. 209vb-213vb ; *O* : Pavie, Bibl. Univ. Aldini 219, fols. 50ra-53vb ; *T* : Chantilly, Musée Condé 475, fols. 210ra-214va), quatre font figurer au vers 432 une autre sainte à la place de Richeut : « sains Aceus » (ms. *H*), « sainz Aceus » (ms. *A*), « saint Aceus » (ms. *T*), « seint Aceus » (ms. *C*). Seul le ms. *O* change la désignation de la sainte en Richeus.

Dans son édition diplomatique de tous ces manuscrits, J. Rychner signale que ce dernier manuscrit date du début du XIV^e siècle, contrairement aux autres provenant du XIII^e siècle. Rychner consacre une analyse exhaustive à l'étude de la tradition manuscrite, et en fournit un stemma argumenté, au sein duquel le ms. *O* apparaît en tant que « texte fortement contaminé et d'ailleurs fréquemment solitaire sans autorité » (p. 16). Il s'agirait ainsi, dans le cas de l'investissement du prénom Richeut au vers 432, d'une variante isolée, ce qui explique probablement le choix de la majorité des éditeurs de la pièce de ne faire apparaître que la version plus répandue « Aceus ». Cf. Rychner, J., *Éd. cit.*

¹¹² Il est à noter que la pratique de l'évocation de saints fictifs et/ou à noms risibles ne constitue pas un phénomène isolé dans la littérature contemporaine. À ce sujet, cf. Livingston, C. H., *Le Jongleur Gautier le Leu, Cambridge, Harvard University Press*, 1951, en particulier p. 236, où l'auteur affirme qu'il s'agit d'une pratique existante notamment dans le cadre des 'sermon joyeux' : « in the fourteenth and fifteenth centuries the practice of citing facetious saints was very much in vogue in the 'sermon joyeux'. » A voir également Picot, E., 'Le Monologue dramatique dans l'ancien théâtre français', in : *Romania* 15 (1886), pp. 358 – 422, et en particulier p. 363., au sujet de « Saint Raisin ».

¹¹³ Cf. Ker, D. E., *Op. cit.*, p. 32. Les modalités de cette influence restent à investiguer, en tenant compte de la datation du seul manuscrit *O* du *Bouchier* qui fait figurer Richeut.

¹¹⁴ Dufournet, J. (éd.), *Fabliaux du Moyen Âge (...), Éd. cit.*, ici pp. 289 – 313.

chevalier clairvoyant, sa sœur avisée de qui il veut faire son messager¹¹⁵. La limite entre Richeut figure-type et personnage concret est ici floue, et l'évocation de son nom jouit sans doute de ce double statut qu'elle incarne dans la littérature contemporaine :

« Bien [s] ot parler de son affaire
Ne il n'en ose noise faire
A nului qui soit de sa vile ;
Et di que chevaliers s'aville
et de ses amors ne li chaut,
qui se fie et croit en Richaut :
por ce n'en volt faire mesaige.
Mais une suer qu'il ot molt sage
Fait tant c'un vallet l'ot a feme (...) » (vv. 23 – 31)

D. E. Ker attire l'attention sur un troisième fabliau, *Auberee*, dont la date de composition est probablement antérieure¹¹⁶ à celle du *Bouchier d'Abeville* et de *Tresces*. Au sein de la tradition manuscrite du récit dans lequel le personnage principal est une entremetteuse, le ms. *F*¹¹⁷ fait référence de manière abondante à Richeut, non seulement de manière littérale, mais aussi à travers la description du personnage qui correspondrait dans certains cas concrets à celui de Richeut au sein de l'œuvre éponyme¹¹⁸. La particularité de ce texte réside dans la transformation systématique du nom propre en nom commun, voir en adjectif, ce qui témoigne avec certitude de la conceptualisation du type schématisé de la femme corrompue, entremetteuse, dont le nom devient indissociablement associé à des traits de caractère et comportementaux disqualifiants.

Ce processus de typisation constitue un exemple tout à fait particulier de la représentation des personnages dans la tradition poétique des fabliaux. Si l'on s'accorde avec J. Dufournet à considérer que le personnage « tend à [y] devenir un type¹¹⁹ », voire le « reflet » d'une réalité sociale bien connue, on peut considérer que la figure de Richeut est d'une importance particulière sur ce chemin de schématisation : elle fournit à la critique l'une des rares occasions d'assister à la naissance d'un personnage-type dérivé directement d'un prénom, depuis son invention au sein du cycle de *Richeut* en tant que nom propre jusqu'à la

¹¹⁵ D. E. Ker considère que ce passage se réfère, en passant le prénom Richeut au sens abstrait, à la nature corrompue des femmes en général. *Op. cit.*, p. 31.

¹¹⁶ Cf. <https://www.arlima.net/ad/auberee.html> (date de consultation de la page : le 22/01/2019).

¹¹⁷ Paris, BnF, ms. fr. 12603, fol. 245ra – 249va.

¹¹⁸ Cf. Vernay, P., *Op. cit.*, pp. 53 – 54.

¹¹⁹ Dufournet, J., *Éd. cit.*, p. 14.

dissociation de l'héroïne concrète et des traits de caractère qui lui sont propres, permettant son adjectivisation. Un personnage fictif donne ainsi son nom à une figure typique de la réalité quotidienne ; si au sujet du *Roman de Renart* G. Paris voit dans la désignation de la louve et de la renarde une « grande innovation » de la part de l'auteur, consistant à « avoir individualisé les héros de ces récits et de leur avoir donné des noms propres », en sorte qu'« il ne s'agisse plus d'un loup, d'un goupil, mais d'Isengrin et de Raganhard, avec leurs femmes Richild et Hersind (plus tard Isengrin, Renard, Richeut, Hersent)¹²⁰ », nous assistons dans le cas de la (dé)personnification de Richeut à une procédure inverse, à travers laquelle une figure à ancrage social réel inspire une figure fictive, un personnage-type, qui par son accessibilité et sa réalité sera non seulement immédiatement identifiée par le public, mais aussi indéniablement associée à son nom. Ce dernier se dérobera par la suite progressivement de l'identité concrète qu'il incarne au sein du cycle de *Richeut*, pour devenir le nom commun, voire l'adjectif à appliquer à un type de personne concret et facilement identifiable. C'est à travers une double lecture que le public arrive à déployer la signification du prénom du personnage-type dans toute la richesse de sa connotation sémantique. On se trouve ainsi dans le rare cas de la naissance d'une figure-type dont il nous est offert d'observer le processus complet de son institutionnalisation.

Il reste à s'interroger sur la place que le *Conte de fole larguece* occupe au sein de cette tradition littéraire qu'a créé le prénom Richeut. L'auteur donne l'impression de ne pas avoir le moindre doute sur l'aptitude de son public à déchiffrer de manière pertinente la connotation sémantique véhiculée par le prénom : il introduit l'entrée en scène des trois voisines par une allusion à leur « mestier », déterminant à l'avance les attributs qui constituent la connotation sémantique principale des trois personnages féminins, ainsi que la distribution des rôles définissant leur comportement :

« Celes qui mestier en avoient
 Furent liés quant eles oient
 Que la sauniere est si courtoise.
 [« Alons i tost sans faire noise !]
 Dist Mehaus, Richaus et Hersens. (vv. 135 – 139)

Mis à part cette proposition introductive, les prénoms féminins ne sont entourés d'aucun commentaire explicite, le seul contexte narratif et les connaissances implicites mobilisées chez les auditeurs/lecteurs étant jugés suffisants pour comprendre l'allusion à la femme

¹²⁰ Cité par Foulet, L., *Art. cit.*, p. 322.

malhonnête. Le rôle de l'entremetteuse permettant à Richeut dans les œuvres du cycle éponyme de maintenir la liaison adultère entre la femme et son amant s'entendent chez Beaumanoir dans un sens décalé : si la saunière ne trompe pas son mari de manière charnelle, Richeut contribue pourtant activement – par sa perfidie – à engendrer un conflit au sein du couple, et à malmener (H)Ermesent. À la différence des fabliaux qui font usage du prénom en tant que nom commun et/ou adjectif, Richeut incarne ici un retour à la figure réelle du personnage. Aussi, le *Conte* de Beaumanoir est à notre connaissance le seul texte à attribuer à Richeut le rôle de la voisine, une répartition qui s'inspirerait peut-être du prologue du fabliau *Richeut*. Le passage correspond en effet à sa représentation en tant que personnage à l'apparence bienveillante, qui ensuite par la ruse arrive à tromper tous ceux qui ne s'en méfient pas :

« Maistresse fu de lecherie,
Mainte fames ot en baillie
Qu'elë atrait tot a sa guie
Par son atrait.
Encor nule ne s'an retrait,
En chacune Richeut se fait
De sa voisine.
Ne voit en mais jone meschine
Qui soit a grant bonté encline,
Por po d'avoir s'estant sovine
Quant en li done. » (*Richeut*, vv. 5 – 15)

Il est évidemment difficile de dire si Beaumanoir est remonté au récit de *Richeut* lors de la conception de la figure de la voisine, ou s'il se rattache simplement à la tradition poétique née autour du prénom ; compte tenu des éléments de datation précédemment présentés, ainsi que de l'influence qu'a probablement exercé le récit de *Richeut* à travers son appartenance à un cycle, il est tout à fait possible que Philippe ait connu une variante contemporaine de l'histoire. Nous voyons un argument en faveur de cette hypothèse dans la substitution du prénom de la femme du goupil au sein de la branche XXIV du *Roman de Renart*, dont la composition est également contemporaine (aux alentours de 1250) à celle de la pièce de Beaumanoir. De surcroît, le réinvestissement de Richeut en tant que nom propre, puis nom commun dans les fabliaux évoqués, dont rien n'exclue une date de composition du milieu du XIII^e siècle, laisse aussi supposer l'existence d'un lien tout à fait vivant et fréquemment

réinvesti avec un récit qui a réussi à s'inscrire dans la tradition dans laquelle puisait Beaumanoir.

II.2.5 Hersens et Richaus

Dans le cadre d'un rapide tour d'horizon, nous signalons également l'importance de la relation qui lie les deux personnages féminins dans la tradition poétique. De fait, au-delà des éléments de parenté recensés précédemment entre le *Conte de fole larguesce* et le seul récit conservé du cycle de *Richeut*, ce dernier présente une particularité qui n'a pas encore fait l'objet de nos réflexions, et qui permet d'identifier un lien de parenté supplémentaire avec d'une part le *Roman de Renart*, et d'autre part le fabliau de Beaumanoir. Dans le récit de *Richeut*, la protagoniste est assistée par sa servante, portant le nom d'Hersant (évoqué parfois par le diminutif Herselot) : à la différence de sa maîtresse, elle ne jouit pas d'une description abondante, mais les quelques épithètes qui la caractérisent permettent de comprendre qu'elle est tout aussi vicieuse, perfide et corrompue que *Richeut*¹²¹. Leur relation essentiellement hiérarchique est explicitée plusieurs fois au long du récit :

« A ! Herselot ! »

Cele saut sus con sa dame ot :

Li chevaliers cers li s'esjot,

Si la salue. » (vv. 234 – 237)

« Li jors decline,

Entre Richeut et sa meschine

Aprestent moust tot la cuisine. » (vv. 301 – 303)

« Richauz acline,

Acouchiee est en la jecine ;

Herselot la sert, qui ne fine ;

Plus que lo saut,

En vient au preste qui ne faut. » (vv. 418 – 422)

Nous remarquons également l'exclusivité de cette relation de dépendance, dont l'explicitation donne l'occasion de souligner la luxure de *Richeut* et l'abondance des plaisirs qu'elle cherche à obtenir :

« Or a Richeut sa volanté

¹²¹ En s'appuyant sur le relevé lexical fait par P. Vernay, « l'auteur la qualifie de jâel (v. 1031) et de pute (vv. 1277 et 1284) ». Comme *Richeut*, Hersant est « également fausse et fait bonne chère. » Cf. les exemples fournis par les notes n°259 – 261 de l'*Éd. cit.*, p. 82.

Et Herseloz la sert a gré
De char, de vin et de claré
Et de pevrees,
De fruit, de nieles et d'oblees
Et de parmainz.
Bien se cotëist en ses bainz,
De tote parz vient li gaainz. » (vv. 454 – 461)

Les exemples cités permettent de dresser une analogie évidente entre le traitement des personnages au sein de *Richeut* et du *Roman de Renart* : les traits de caractère de la louve adultère, épouse d'Isengrin correspondent à ceux de la servante au sein du récit bref, et cette correspondance entre les deux figures féminines remonte probablement à bien longtemps, puisque « la branche II du Roman, la plus ancienne qui mentionne Hersant, date probablement d'entre 1174 et 1177¹²² ».

Que révèle l'apparition simultanée dans *Richeut* de ces deux personnages féminins du point de vue du *Conte de fole larguesce* ? Nous pouvons tout d'abord constater qu'elle s'ajoute aux arguments soutenant l'hypothèse d'un emprunt direct d'une œuvre à l'autre, même si la relation hiérarchique entre les deux personnages n'est nullement explicitée chez Beaumanoir ; selon le rôle que Hersens y incarne, elle se rapproche plutôt de celui que Hersens incarne au sein du récit de *La Vieille qui oint la palme au chevalier*¹²³ : celui de la voisine bavarde qui arrive à induire en erreur le personnage principal. Mais une telle variation au niveau de la répartition des rôles n'est pas forcément significative, étant donné que les fonctions distribuées aux personnages sont définies par la trame générale du récit : dans un fabliau dont le sujet n'est pas la mise en relief de la relation adultère, le rôle de l'entremetteuse perd son sens original pour être décalé vers celui d'un personnage perturbateur à influence négative.

¹²² Vernay, P., *Éd. cit.*, pp. 58 – 59. La datation est empruntée à Foulet, L., *Art. cit.*

¹²³ Aubailly, J.-C. (éd. et trad.), *Fabliaux et contes moraux du Moyen Âge*, Paris, Librairie générale française 1987, ici pp. 39 – 40.

II.2.6 Mehaus

En guise d'introduction de la présente analyse onomastique, nous avons évoqué la double importance que l'investissement des prénoms féminins revêt dans le *Conte de fole larguesce*. Ils permettent d'une part, tel est le cas de Hersens et Richaus, de rattacher le récit à une tradition littéraire étendue, façonnée par le cycle de *Richeut* ; les déplacements effectués par rapport à cette tradition permettent à l'auteur d'adapter la connotation sémantique des prénoms au message véhiculé par le récit. Les prénoms féminins ouvrent d'autre part la voie à une inscription d'un tout autre ordre, géographique quant à elle : si la pratique poétique de Philippe de Beaumanoir consistant à inscrire ses œuvres dans le contexte spatio-temporel du Nord de la France du XIII^e siècle prend la voie dans certaines de ses pièces de l'évocation de noms de villes, rivières ou églises de la région, cette inscription dans la tradition régionale passe dans le *Conte de fole larguesce* par l'emploi de noms propres à connotation locale. Dans cette perspective, Mehaus occupe un double statut : son prénom s'inscrit à la fois dans une tradition poétique liée au cycle de *Richeut*, et dispose d'un ancrage géographique à influence sans aucun doute considérable.

Si les deux références intertextuelles principales évoquées précédemment nous ont permis d'identifier les deux sources les plus probables de la matière poétique dans laquelle Beaumanoir a puisé lors de la composition du *Conte de fole larguesce*, ni le *Roman de Renart*, ni le récit qui nous est accessible du cycle de *Richeut* ne permettent pas d'expliquer l'origine et la sémantique du troisième personnage féminin du récit. Or, c'est pourtant ce dernier qui permet d'accéder à la clé d'interprétation du prénom Mehaus : les recherches exhaustives de P. Vernay visant à explorer l'envergure de la popularité du prénom Richeus dans la production littéraire des XII^e – XIII^e siècles lui ont permis d'identifier un *ensenhamen* faisant référence à trois personnages identifiables aux voisines vicieuses du *Conte* de Beaumanoir. Il s'agit du *Cabra Juglar* du troubadour occitan Guerau de Cabrera, composé probablement entre 1150 et 1165¹²⁴, dont la métrique particulière permet d'établir des analogies avec le récit de *Richeut*. Composé en *versus tripertitus caudatus*, son schéma métrique *4a4a8b4c4c8b* répertorié par I. Frank¹²⁵ et s'appliquant également à d'autres *sirventes-ensenhamens*¹²⁶,

¹²⁴ Au sujet de la datation, cf. Pirot, F., *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles. Les « sirventes-ensenhamens » de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertrand de Paris*, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras, 1972, en particulier pp. 189 – 197. ; Lafont, R., 'Relecture de *Cabra juglar*', in : *Revue des Langues Romanes* 104/2 (2000), pp. 337 – 378, en particulier pp. 342 – 363. ; ainsi que Jeay, M., *Le commerce des mots : l'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e – XV^e siècles)*, Genève, Droz, 2006, en particulier p. 64.

¹²⁵ Frank, I., *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, 1953, 2 vols, ici t. I., p. 35., n°193.

¹²⁶ Cf. Pirot, F., *Op. cit.*, p. 96.

correspond tout à fait à la versification de *Richeut* (8a8a8a8a4b8b8b8b4c), les deux pièces produisant les mêmes effets rythmiques et rimiques de la strophe couée. Comme évoqué précédemment, cette forme de versification est tout d'abord employée par la poésie religieuse, pour ensuite être récupérée par la poésie profane latine et vernaculaire qui la consacrent à des « imitations ironiques de modèles religieux, ou des œuvres très particulières où domine l'esprit de satire (personnelle ou littéraire)¹²⁷ ». Fidèle à l'aspect didactique de l'*ensenhamen*, le troubadour se sert des 216 vers de son poème pour y mettre en exergue l'incompétence du jongleur Cabra : à travers une liste étendue témoignant du niveau d'érudition impressionnant de son auteur, Guerau de Cabrera fournit une liste de poètes, de personnages littéraires et historiques, et de matière poétique en général que Cabra ne connaît pas, et dont l'ignorance le disqualifie en tant que troubadour. C'est au sein de cette liste que les trois personnages (féminins ?) trouvent leur place :

« Cabra juglar,
non puesc mudar
q'eu non chan pos a mi sap bon ;
e volrai dir,
senes mentir,
e comtarai de ta fasion.

Mal saps viular
E pietz chantar
Del cap tro en la fenzion ;
Non sabs fenir,
Al mieu albir,
A tempradura de breton.

Ja vers novel
Bon d'En Rudell
Non cug quet pas sutz lo guignon,
De Markabrun,
Ni de negun
Ni de N'Anfos ni de N'Eblon. (...)
Del cavalier

¹²⁷ Pirot, F., *Op. cit.*, p. 105.

Ni del liuruer
Que sus en la garda mort fon ;
Ni de Riqueut,
Ni de Mareut,
Ni d'Arselot la contenson. » (vv. 1 – 210)

Évoquée sur un pied d'égalité avec Jaufré Rudel, la matière de Bretagne ou encore des écrits ovidiens, la matière de « Riqueut, Mareut et Arselot » que Cabra ne connaît pas apparaît au sein de l'énumération d'œuvres essentielles pour le répertoire poétique d'un jongleur. Compte tenu du rapprochement que nous pouvons faire entre la date de composition de *l'ensenhamen* et les premiers récits du cycle de *Richeut*, il semble tout à fait évident que Guerau de Cabrera devait non seulement connaître l'histoire de l'entremetteuse, mais aussi que cette dernière devait être répandue dans un périmètre large en tant que récit de référence, dont la connaissance pouvait constituer une exigence réelle de la part du public devant lequel *l'ensenhamen* de Guerau était récité. L'ordre chronologique des deux œuvres revêt une importance particulière : malgré les difficultés de datation de *Richeut*, dues notamment à l'existence de tout un cycle (la datation de la variante qui nous est accessible continuant à faire polémique au sein de la critique), le récit est daté au plus tôt vers 1170, ou même encore plus tard (cf. supra) ; *l'ensenhamen* de Guerau de Cabrera a été en revanche composé en 1165 au plus tard, dans le Sud de la France. Or, l'écart chronologique de quelques années qui s'impose ainsi entre la composition des deux œuvres n'aurait probablement pas suffi pour la création d'un personnage-type répandu au point qu'il devienne une référence maîtrisée par le public. L'évocation de la matière de « Riqueut, Mareut et Arselot » se réfère ainsi probablement à un noyau poétique désormais existant, répandu aussi bien dans le Nord que dans le Sud du territoire, qui a donc eu le temps de se forger une réputation aussi importante qu'elle puisse apparaître au sein du poème du troubadour sur un pied d'égalité avec celle des plus grands auteurs contemporains¹²⁸.

L'apparition des prénoms de Riqueut et Arselot au sein de ce poème occitan a poussé plusieurs chercheurs à une réflexion autour du troisième personnage évoqué. Alors que G. Paris estime que Mareut provient d'un passage disparu du récit de Richeut, qui en devait

¹²⁸ P. Vernay formule cette idée dans un passage conclusif de son *Introduction*, en affirmant que « Nous avons vu que si l'auteur de *Richeut* construit autour du personnage-type de l'entremetteuse (...) une histoire s'étendant sur plus de 1300 v., la référence contenue dans *l'ensenhamen* de Guerau montre qu'il n'a pourtant pas créé ce type. » *Op. cit.*, p. 60.

initialement faire partie et ainsi être connu par l’auteur de l’*ensenhamen*¹²⁹, A. Vârvaro rejette cette hypothèse d’un récit tronqué, en s’appuyant sur la cohérence de l’intrigue au sein de laquelle aucun passage plus ou moins important n’aurait pu être amputé sans conséquence sur l’histoire narrée¹³⁰. C’est également à A. Vârvaro que revient le mérite d’établir le lien entre l’*ensenhamen* occitan et le *Conte de fole larguesce* : il considère que la Mehaus de Philippe de Beaumanoir correspond à cette troisième figure de Mareut chez Guerau de Cabrera¹³¹. La réapparition de ce prénom au sein d’un récit qui lui est postérieur de tout un siècle nous permet de nous forger une idée sur la popularité du récit de base que nous nommerons le « prototype » *Richeut* : l’histoire devait être non seulement bien connue, mais en vogue vers la deuxième moitié du XIII^e siècle, puisque Beaumanoir se permet d’y faire appel de manière tout à fait naturelle.

Si P. Vernay en tire la conclusion que le récit occitan de Guerau était encore bien vivant¹³², nous nous permettons de pousser les limites de la réflexion encore plus loin en matière de la correspondance entre les deux œuvres, et ce en mettant en avant l’inscription géographique du récit-prototype dans lequel les deux auteurs pouvaient puiser. Dans le cas du cycle de *Richeut*, la critique interne du récit permet de définir un ancrage géographique qui a dû de toute évidence jouer un rôle primordial dans sa préservation au sein de la conscience collective : la variante qui nous est conservée définit avec précision le Beauvaisis en tant que contexte spatial au sein duquel se développe l’intrigue : c’est à Beauvais que Samson, le fils de Richeut rentre au bout de plusieurs années de vagabondage pour retrouver sa mère (« Vient a Biauvez / Iloques tient Richeut ses plaiz », vv. 1007 – 1008), et le manuscrit provient également du Nord-Est du Val d’Oise¹³³. À cet égard, le récit rejoint l’ancrage géographique si caractéristique à l’œuvre de Beaumanoir, et il semble légitime de supposer que la mémoire du cycle de *Richeut* devait être particulièrement vivante au sein de son contexte de naissance. La tradition poétique aura peut-être permis d’en conserver plusieurs variantes, dont celle qui fait mention des trois personnages féminins à la fois. Ces éléments pourraient expliquer l’usage que fait Beaumanoir des trois personnages féminins dans son *Conte* : s’inscrivant dans une lignée littéraire géographiquement ancrée, attachée par plusieurs liens à la création

¹²⁹ Paris, G., Compte-rendu de ‘Birsch-Hirschfeld, A., *Die den Troubadours bekannten epischen Stoffe*’, in : *Romania* 7 (1878), pp. 448 – 460, ici p. 458. Cité par Vernay, P., *Op. cit.*, p. 59., note n° 152.

¹³⁰ Vârvaro, A., *Op. cit.*, p. 230. Cité par Vernay, P., *Op. cit.*, p. 59., note n° 153.

¹³¹ P. Vernay reprend les résultats d’A. Vârvaro, cf. *Ibid.*, pp. 59 – 60. Par ailleurs, A. Vârvaro propose également de corriger la graphie « Mareut » en « Maheut », à ce sujet, cf. Ker, D. E., *Op. cit.*, p. 37.

¹³² *Op. cit.*, p. 60.

¹³³ « My maître, Prof. Hans-Erich Keller, who has had long experience with French manuscripts, feels that the writing betrays some evidence of a *scripta* suggesting the northeastern area of the Oise valley, perhaps the Vermandois or Vexin. » Ker, D. E., *Op. cit.*, p. 8.

poétique locale, il réinvestit les trois personnages-types largement connus dans une trame qui se distingue de celle du récit de base qui les fait connaître, mais sans pour autant opérer un décalage au niveau du rôle qui leur est attribué. Dans le contexte d'une littérature destinée essentiellement à la performance orale, il est inévitable de renvoyer au succès que l'auteur espérait assurer à son œuvre, d'où la faible probabilité d'une mention aléatoire de certains personnages sans aucune force évocatrice en particulier. Certains chercheurs¹³⁴ soulèvent la possibilité que les récits-prototypes, étant à l'origine de la schématisation de ces trois personnages de la femme corrompue et/ou l'entremetteuse, étaient anglo-normands, et trouvent la justification de cette hypothèse dans la métrique particulière de *Richeut* ; ainsi, le type Mehaus-Richeus-Hersens se serait diffusé très tôt – au milieu du XII^e siècle à la fois dans le Sud et dans le Nord du territoire. L'apparition majoritaire de ces prénoms dans le corpus des fabliaux montre cependant que seule la poésie de langue d'oïl a su, à travers leur réutilisation constamment revisitée, faire fleurir leur histoire et les diffuser sous de nombreuses variantes.

La prédominance de deux des prénoms sur trois au sein des fabliaux qui les évoquent laisse cependant supposer que la version aujourd'hui perdue du cycle de *Richeut*, celle à laquelle remonte *l'ensenhamen* et qui fait apparaître Mehaus, était relativement peu répandue. Aussi, nous pouvons supposer qu'elle n'a pas réussi à créer un personnage-type comparable à *Richeut* et *Hersens*. C'est justement dans cette optique que se déploie la singularité du *Conte de fole larguesce* : au sein de l'histoire centenaire de la tradition onomastique du cycle de *Richeut*, *l'ensenhamen* se situe parmi les quelques premières attestations du personnage-type Mehaus-Richeus-Hersens, alors que le *Conte de fole larguesce* nous en offre l'une des dernières. Le fabliau de Beaumanoir se situe ainsi à l'autre extrémité de la longue histoire littéraire des femmes entremetteuses qui ont créé des personnages-types à prénoms largement répandus. Comme D. E. Ker le suggère¹³⁵, c'est l'évocation conjointe des trois figures féminines qui donne toute la singularité de *Cabra Juglar* : héroïnes apparaissant au moins une fois ensemble dans le récit-prototype, elles gagnent par la suite en indépendance, et sont

¹³⁴ Ker, D. E., *Op. cit.*, pp. 38 – 70.

¹³⁵ « What is important here is that this grouping together of Maheut, Richeut, and Hersent strengthens the identification of the three names in the *Cabra Juglar* with the same types found in *Richeut*. However, my conviction that there cannot be enough material missing from the *Richeut* manuscript to allow for Maheut's inclusion leads me to conclude that the reference in the Provençal work is not to our tale, but probably to a group of similar tales. Such tales were probably widely known and had as principal protagonist now Maheut, now Hersent and again Richeut. It is not necessarily excluded that our work was one of those being referred to under the rubric of Riqueut. There are problems of a chronological order, however, which discourage the assumption that the *Cabra Juglar* refers necessarily to our tale. It is probable that all of these types designate the heroines of a series of works which were known at least to connoisseurs of literature in the vernacular. » *Ibid.*, p. 37.

évoquées soit individuellement, soit dans un groupement de deux au sein des récits postérieurs. Leur apparition conjointe permet au narrateur de faire référence à trois personnages fortement similaires aux attributs amplement analogues¹³⁶, ainsi que d'amplifier la force de leur perfidie à travers leur entrée en scène simultanée.

Grâce à un examen textuel étendu, D. E. Ker arrive à la conclusion que Maheus constitue l'élément instable de ce trio féminin : alors que le *Roman de Renart* assure une diffusion très large et par là une longue postérité à Richeut et Hersens, Maheus ne dispose que d'attestations textuelles beaucoup moins nombreuses dans la littérature vernaculaire française des XII^e – XIII^e siècles : elle n'apparaît qu'au sein de quatre fabliaux¹³⁷, pour y incarner un rôle beaucoup moins évident que celui de ses consœurs. Associée parfois à Hersens, elle s'éloigne effectivement de sa fonction originale ; la cupidité ne constitue pas un élément indispensable dans son portrait psychologique, ce qui laisse supposer qu'elle ne correspondait probablement pas à l'incarnation du type des entremetteuses au sens strict du terme. Dans le socle commun de la conscience collective et le récit original duquel ces fabliaux puisaient, Maheus était probablement plus insignifiante que les deux autres femmes¹³⁸.

Pour compléter le panorama d'analyse du prénom Mehaus, nous évoquons un deuxième aspect, celui de l'ancrage géographique, grâce auquel ce nom s'inscrit dans la tradition poétique locale de l'auteur. Mehaus se distingue des deux autres personnages féminins non seulement par son degré d'investissement dans la création d'un personnage-type, c'est-à-dire sur le plan de l'univers diégétique des récits, mais aussi par le fait qu'il s'agit d'un nom propre en usage à l'époque bien documenté. Les éléments biographiques que les archives nous fournissent sur la vie de Philippe de Beaumanoir¹³⁹ renvoient à plusieurs prises de contact directes avec les comtesses Mahaut de Boulogne et Mahaut d'Artois, et ce grâce à son statut de bailli. Ainsi, dans un document datant du 10 janvier 1257, Beaumanoir

¹³⁶ « The three personages form a rapacious trio of commères in *Folle Largesse*, in which they are not distinguished from each other, perhaps because they represent collectively more or less the same type and are known to the public. » *Ibid.*, p. 45.

¹³⁷ *Le Sot chevalier, Jouglet, Connebert, Le Prestre et Allison*. Pour une analyse détaillée du personnage, nous renvoyons à *Ibid.*, pp. 47 – 50, ainsi que Vernay, P., *Op. cit.*, p. 60, note n°156.

¹³⁸ « If Maheus constitutes a type, it is evidently only within the broadest of parameters. In spite of a family air which suggests that they are all somehow related, this limited sampling does not appear to justify the conclusion that the name Maheus is necessarily applied to a single, well-delineated type. On the other hand, none of the Maheuts encountered exemplifies the spiritual elevation or the high moral tone which would preclude her being a fit companion for the duo found in Richeut. (...) It would appear that both Maheus and Hersens possess a certain degree of typological unity which justifies their name being used over and over again in different works. Both, too, are in general accord with the type Richeut. Hersens is far more fully developed in this sense, but, given her character, Maheus is at least a potential companion of the archprostitute. » Ker, D. E., *Op. cit.*, pp. 55 – 56.

¹³⁹ Au sujet des éléments biographiques cités dans ce qui suit, voir Salmon, A. (éd.), *Philippe de Beaumanoir, Coutumes de Beauvaisis*, Paris, A.-J. Picard, 1970, 3 vols, ici t. I., ii – iii.

rend une sentence arbitrale à la cour d'Arras en tant que « chevalier de la cour de la comtesse d'Artois¹⁴⁰ » ; le choix de Philippe comme unique arbitre nous permet de nous faire une idée de la considération dont il jouissait. Plus tard, en 1259, il apparaît dans un document officiel délibérant de la succession de la comtesse Mahaut de Boulogne échue à sa cousine, Mahaut d'Artois¹⁴¹. Si ces éléments permettent de formuler des conclusions d'ordre général sur la popularité de ce prénom à l'époque précise et son ancrage géographique dans le Nord de la France, il est également possible d'émettre l'hypothèse que quelques-unes des attestations littéraires de ce nom ne renvoient pas au cycle de *Richeut*, mais témoignent de l'investissement d'un réel prénom féminin en vogue. Cette idée peut être avancée en particulier dans le cas des récits où le « type Maheut » est difficilement saisissable, car le profil du personnage ne correspond guère à celui de l'entremetteuse. Il s'agit là d'une hypothèse qui ne peut être suffisamment appuyée en raison du manque de documentation écrite supplémentaire relative à l'usage quotidien du prénom Maheut à l'époque. Il est ainsi certes difficile de définir la mesure dans laquelle l'éventuelle popularité locale du prénom Maheut, l'expérience personnelle de l'auteur, mais aussi la tradition poétique des femmes entremetteuses ont joué un rôle dans le choix du prénom par Beaumanoir. Il est en revanche certain que l'évocation des trois femmes Mehaus, Richaus et Hersens, ainsi que la sémantique du contexte nous permettent d'identifier sans hésitation le lien établi avec la tradition littéraire construite autour du récit de base du cycle de *Richeut*¹⁴², et que certains de ces prénoms peuvent bien refléter le désir chez Philippe de Beaumanoir de fournir un ancrage géographique supplémentaire à son récit.

¹⁴⁰ Cf. d'Héricourt, C., 'Titres de la commanderie de Haut-Avesnes antérieurs à 1312' (Mémoires de l'Académie d'Arras X), Arras, A. Courtin, 1878, 2^e série, p. 48. Cité par Salmon, A (éd.), *Op. cit.*, ii, note n° 2.

¹⁴¹ Delisle, L., 'Recherches sur les comtes de Dammartin au XIII^e siècle', in : *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, A. Gouverneur, 1869, 4^e série, t. I, p. 254. Cité par Salmon, A (éd.), *Op. cit.*, iii, note n°1.

¹⁴² Pour soutenir cette conviction, nous renvoyons au commentaire du narrateur par lequel il introduit l'entrée sur scène du trio féminin que nous avons cité précédemment :

« Celes qui mestier en avoient
 Furent liés quant eles oient
 Que la sauniere est si courtoise.
 [« Alons i tost sans faire noise !]
 Dist Mehaus, Richaus et Hersens. (vv. 135 – 139)

L'allusion à leur « métier » permet de renvoyer aux personnages-types établis, indépendantes les unes des autres mais s'alliant pour profiter d'une situation ou d'une personne qu'elles peuvent exploiter. Tout comme dans le cas des références textuelles au sein de *Richeut* qui renvoient aux autres récits de la même matière poétique, une telle désignation des trois personnages féminins permet de mobiliser dans la conscience collective du public les connaissances sous-jacentes attachées aux trois prénoms.

II.2.7 Berthe

Le statut d'entre-deux dont Mehaus dispose du point de vue de son ancrage à la fois littéraire et géographique lui permet de constituer le pont entre les figures à connotations uniquement intertextuelles (Richaus et Hersens), et un quatrième personnage à l'inscription entièrement locale : aux trois femmes Mehaus, Richaus et Hersens s'ajoute une quatrième figure féminine, Berthe, qui leur succède dans l'ordre des visites rendues à la saunière. Elle incarne un rôle primordial du point de vue du conflit central du récit : elle se fait surprendre par le mari et se confond en mensonge. C'est grâce à cette scène que le saunier se rend compte qu'il a été dupé :

« Une piece apres s'avisa
Li bons hom qui au sel aloit
Que son sel plus souvent falloit
Et a mains d'argent qu'il ne seut.
Et de chou durement se deut
Qu'il ne set dont li vint la perte,
Dusques a cel jor qu'il vit Berte
Issir de dedens sa maison.
Li preudons la mist a raison,
Demandra li qu'ele avoit quis. » (vv. 150 – 159)

Le narrateur se distingue dans ce passage par sa présence très accentuée : non seulement il commente les événements entre les prises de parole des deux personnages, mais il ne se retient plus de porter un jugement de valeur sur la voisine, en soulignant le caractère vicieux de son comportement. En comparant cette attitude à celle manifestée à l'égard du trio féminin qui précède la visite de Berte, on comprend que les propos du narrateur visent principalement à assurer la progression thématique, sans pour autant expliciter ni le comportement des voisines, ni dessiner leur portrait psychologique après leur visite chez la saunière. Cette différence tient à notre sens au caractère établi du personnage-type que sont Mehaus, Richaus et Hersens : la seule évocation de leurs prénoms permet en soi de mobiliser chez le public le champ sémantique de la femme compromise qui leur est attaché. Berte, elle, ne dispose pas de telles connotations, d'où la nécessité ressentie par le narrateur de commenter non seulement le vol qu'elle commet, mais aussi la contrariété qu'elle éprouve à la suite de son geste indigne :

Et ele li dist : « Doux amis,

N'i alat querre fors que tant
Que j'alai veïr Hermesent,
Vostre femme que je mout aim,
Si m'a donné de son levain, »
Fait cele qui bien set mentir,
« Pour chou qu'i me convient pestrir.
(...)
Berte laïst, et ele s'en va,
Mout honteuse et mout esbaubie. (vv. 160 – 166 ; 174 – 175)

Si leur désignation par leurs prénoms traduit un traitement d'égalité des quatre personnages féminins du point de vue de l'importance que le narrateur leur accorde dans le développement de l'intrigue, Berte est pourtant celle qui fait basculer les événements, sa visite marquant un point tournant dans le déroulement de l'histoire. À l'intérieur de cette interaction, la femme recourt au mensonge, tandis que le mari en arrive à user de violence, faisant ainsi éclater définitivement le conflit :

« Li preudon l'ot, qui set et pense
Qu'ele li ment en sa desfense,
Si li a son giron ouvert
Et a veü tout en apert
De son sel une platelee.
Or ne li a mestier celee :
Bien set comment ses sex s'en va ! » (vv. 167 – 173)

La violence du geste du saunier constitue une transgression nette des limites de la bienséance : le geste brusque et spontané traduit non seulement la violence de l'action, mais aussi une mise en parallèle du vice du vol et de la folle largesse avec la corruptibilité du corps, qui n'apparaît pas ici en tant qu'un objet de désir, mais comme le refuge secret permettant la dissimulation du péché. La scène met en valeur la force de la volonté de démasquer, et ce à la fois au sens propre et abstrait : l'ouverture violente des vêtements couvrant le giron sert non seulement à enlever le masque des habits, mais aussi à ôter le vice de sa couverture physique, à découvrir et à faire éclater au grand jour le mensonge que les vêtements avaient permis de cacher. La honte éprouvée par Berte (vv. 174 – 175) entre ainsi dans une dynamique d'amplification : humiliée à la fois par le démantèlement de son mensonge et dans sa pudeur, elle se voit entièrement disqualifiée aussi bien dans sa féminité que dans sa dignité de manière générale.

Cette scène, insistant sur l'évocation du corps dans sa dimension physique, constitue un écho à l'allusion du narrateur à la luxure de la saunière. La valorisation du travail physique éprouvant de l'homme s'oppose ici à l'oisiveté et le désir sexuel débordant de la femme ; qui plus est, le vice de l'épouse apparaît comme violation du contrat conclu avec son mari, qui définit une répartition des rôles entre l'homme, tenu de procurer le sel, et la femme, chargée de le vendre au meilleur prix possible. Si le mari reste fidèle à sa promesse, la femme ne pense égoïstement qu'à la satisfaction de son désir de se faire servir « a son gré » :

« A la mer va, du sel aporte,
Et a sa femme bien enorte
Qu'ele le vende et l'argent praigne.
(...)
Li preudons en fu forment liés.
Au sel s'en reva mout haitiés
Hui et demain et cascun jour,
Comme chil qui a n'a nul sejour ;
Le jous oirre pour sa besoigne ;
Mais la nuit encor plus ressoigne
Pour le grant anui c'on li fait ;
Car sa feme les lui se trait,
Qui demeure a l'ostel a aise
Et ki peu sent de sa mesaise.
Si l'esvoille et si le tastinne,
Tant l'esmuet et tant le tisonne,
Comment que au preudome anuit,
Qu'il veille dusk'a mie nuit
Pour sa femme a son gré servir. » (vv. 65 – 67 ; 73 – 87)

En comparaison avec la majorité des pièces du corpus contenant des réflexions similaires, nous pouvons constater que ces propos du narrateur du *Conte de fole larguesce* se caractérisent par un mode d'expression relativement modéré et laconique : nous n'y trouvons ni de formulations vulgaires, ni d'explicitation abusive du désir et de son accomplissement. Pourtant, les remarques touchant à la misogynie ne sont pas négligeables du point de vue structurel du récit : elles font partie intégrante du portrait féminin, et permettent d'accentuer son caractère vicieux. On assiste à une mise en relief de l'insouciance générale de la saunière,

qui la pousse non seulement à un comportement oisif et égoïste vis-à-vis de son entourage, mais l'entraînant également dans une dynamique de demande perpétuelle dans laquelle elle n'apporte aucune contribution au travail de son mari. L'évocation du désir débordant permet ainsi de préparer le contexte narratif de l'explicitation du vice principal qui est celui de la largesse abusive : on retrouve derrière les deux vices le manque d'humilité, d'empathie, de sagesse, le non-respect du travail, la valorisation des plaisirs occasionnels à la place de la richesse méritée par la labeur. La veine moralisatrice du récit, aussi bien que les commentaires que le narrateur y appose traversent ainsi de fond en comble l'intrigue, et permettent de dresser un échantillon de défauts moraux dont la prière finale demande l'absolution.

La portée sémantique du passage cité réside également dans son inscription dans la dynamique générale du corpus des fabliaux au sein desquels la description souvent détaillée des rapports charnels, de l'adultère, et de manière générale la transgression des frontières constitue un motif récurrent. Nous voyons ainsi dans le passage marqué par l'insatiabilité du désir féminin (ainsi que dans son parallèle qui consiste à démasquer Berte, à la fois au sens propre que figuré) des empreintes d'un mode d'expression propre au genre, un motif poétique en vogue qui constitue certainement le gage de la popularité de ces récits, en complétant le décor terre-à-terre dans lequel les fabliaux puisent lors de la création de leur univers diégétique.

II.2.8 Berthe dans la littérature vernaculaire des XII^e – XIII^e siècles

Après l'analyse de l'épisode de la visite de Berte du point de vue de la logique narrative et la sémantique générale du récit, nous poursuivons l'analyse de ce personnage par une investigation onomastique. Quelle fonction attribuer au quatrième prénom par rapport à celui des autres figures féminines ? En premier lieu, il est à constater que nos recherches ne nous ont nullement permis de rattacher le prénom Berte à ceux du trio des voisines, non seulement parce qu'elle ne correspond dans aucune de ses attestations à la figure féminine de l'entremetteuse, mais aussi parce qu'au lieu de constituer un personnage-type dans la littérature contemporaine, Berthe est, du vivant de Beaumanoir, une figure féminine inspirée d'un personnage historique concret, et ayant une empreinte considérable dans la production littéraire.

Bertrade (Berthe) de Laon (vers 720 – 783) est une aristocrate franque de l'époque carolingienne, épouse de Pépin le Bref et mère de Charlemagne. Décédée près de Compiègne, elle est inhumée dans la cathédrale de Saint-Denis. Son culte a laissé une empreinte

considérable dans la littérature vernaculaire des XII^e – XIII^e siècles : l’histoire de *Berte aus grans piés* nous est conservée par une refonte d’Adenet le Roi, datant du dernier quart du XIII^e siècle et intercalée dans la *Chronique rimée* de Philippe Mousket, ainsi que par une mise en prose datant du XV^e siècle. Cependant, l’existence d’un récit, voire un cycle construit autour du personnage féminin, est « presque assuré par l’allusion à une rédaction versifiée attribuable à un certain Robert, et par le compte rendu d’un récit qui se trouve dans la *Chronique Saintongeaise* de 1225.¹⁴³ » E. Faral considère qu’il existait toute une tradition poétique de la légende de Berthe au XIII^e siècle¹⁴⁴ : une vingtaine de versions de récits germaniques et romans plus ou moins étendus ont été probablement en vogue entre la deuxième moitié du XII^e siècle et le milieu du XIV^e¹⁴⁵. Pour des raisons liées à la nécessité de produire une contextualisation plus étendue¹⁴⁶, la tradition poétique procure à Berthe une origine fictive : elle devient la fille de Floire, roi de Hongrie, et de son épouse Blanche fleur. La princesse est amenée à Paris pour y devenir l’épouse de Pépin le Bref ; après avoir subi de nombreuses péripéties dues notamment à la trahison de la servante et sa substitution par une fausse souveraine, elle est rétablie dans son statut de reine de France, et donne vie à son fils Charlemagne.

Il est quasiment certain que la tradition poétique de *Berthe aux grands pieds* était connue de Philippe de Beaumanoir, au moins sous forme de légendes locales. Le récit, composé autour d’un schéma narratif qui a été identifié sous le conte-type 706¹⁴⁷, montre de fait de fortes similitudes avec le premier roman de l’auteur picard. Ainsi, *La Manekine* aborde l’histoire de la fille du roi de Hongrie, une princesse pourchassée et subissant de nombreuses péripéties avant le rétablissement miraculeux non seulement de la plénitude de son statut royal, mais aussi de l’ordre familial qui permettra la réconciliation sans réserve de tous les personnages positifs de l’intrigue. Ainsi, la correspondance entre l’image de Berthe – fille du roi de Hongrie, et celle de la Manekine – princesse hongroise, aux sorts fortement similaires et s’inscrivant toutes les deux dans la tradition poétique vernaculaire des XII^e – XIII^e siècles, ne relève sûrement pas du hasard¹⁴⁸.

¹⁴³ Mussons, A. M., ‘Berthe ou le labyrinthe généalogique’, in : *Revue des langues romanes* XCIV (1990/1), pp. 39 – 61, ici pp. 40 – 41.

¹⁴⁴ Faral, E., ‘Pour l’histoire de Berthe au grand pied’, in : *Romania* XL (1911), pp. 93 – 96, ici p. 95.

¹⁴⁵ Henry, A. (éd.), *Adenet le Roi, Berte as grans piés*, Genève, Droz, 1982, pp. 31 – 33.

¹⁴⁶ À ce sujet, cf. notre article, ‘ « Onques feme de son eage / Ne fu tenue pour si sage ». Le motif du roi de Hongrie et de la princesse hongroise dans quelques récits médiévaux’, in : Egedi-Kovács, E. (éd.), *Byzance et l’Occident: rencontre de l’Est et de l’Ouest*, Budapest, Collège Eötvös József ELTE, 2013, pp. 11 – 18.

¹⁴⁷ Aarne, A. – Thompson, S., *The Types of Folk-tale. A Classification and Bibliography*, New York, B. Franklin, 1971.

¹⁴⁸ Le mérite de relever de manière systématique les correspondances entre les récits vernaculaires du conte-type 706, ainsi que d’établir un corpus des récits médiévaux construits autour du même schéma narratif revient à

Si l'image positive de la figure de Berthe fait globalement l'unanimité dans la critique littéraire, l'étude de Leslie Z. Morgan sur la reine des Francs en tant que symbole littéraire a permis de dégager un horizon nouveau dans l'évaluation de la complexité sémantique du personnage¹⁴⁹. En se basant sur l'étude simultanée de presque toutes les versions de l'histoire de Berthe, la chercheuse propose de regarder sous un nouvel angle la difformité corporelle du personnage, aspect jusqu'alors insuffisamment analysé. Si la taille inhabituelle des pieds de Berthe constitue pour certains critiques un symbole de sa sainteté¹⁵⁰, et joue un rôle adjuvant dans certaines versions de l'histoire¹⁵¹, ses pieds sont vus par d'autres comme porteurs d'une connotation négative, puisant ses origines dans les croyances populaires et la superstition médiévale¹⁵². Selon cette deuxième interprétation, sa particularité corporelle rend Berthe « marquée¹⁵³ » par un signe distinctif renvoyant au mal et au vice. Cette interprétation se voit renforcée par certains épisodes de la trame narrative du récit : loin de subir son remplacement au lit nuptial, Berthe est celle qui, dans certaines variantes textuelles¹⁵⁴, convainc la servante de prendre son rôle, sous prétexte qu'elle est fatiguée. Elle incarne ainsi le vice de l'indolence, de l'oisiveté, et, particulièrement important du point de vue de la possibilité d'un rapprochement intertextuel, de la ruse visant à méconduire et duper son mari.

Indépendamment du regard que les auteurs contemporains pouvait lui porter sur Berthe en fonction des différentes interprétations que les deux grandes branches de la tradition poétique en fournissaient, il est incontestable que le prénom devait jouir d'une grande popularité, dont témoignent notamment ses attestations dans les répertoires d'onomastique médiévale¹⁵⁵. Ainsi, même s'il pouvait exister un lien de parenté entre la figure corrompue de Berte la voisine et la connotation négative qu'ont procuré à la reine lesdites branches du récit de *Berthe aux grands pieds*, nous sommes encline à considérer que le choix de ce prénom s'explique plutôt par son implantation géographique : le culte de la reine des Francs dans le

Roussel, C., *Contes de geste au XIV^e siècle : inspiration folklorique et écriture épique dans La belle Hélène de Constantinople*, Genève, Droz, 1998, en particulier pp. 73 – 140.

¹⁴⁹ Morgan, L. Z., 'Berta ai piedi grandi : Historical Figure and Literary Symbol', in : *Olifant* 19/1 (1994), pp. 37 – 56.

¹⁵⁰ À ce sujet, cf. Ginzburg, C., *Mythes, emblèmes, traces ; morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989, pp. 206 – 251. ; ainsi que Pasqualino, A., *Le vie del cavalière dall'epica médiévale alla cultura popolare*, Milano, Bompiani, 1992, p. 17., cité par D'Onofrio, S., *L'esprit de la parenté: Europe et horizon chrétien*, Paris, Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, 2004, pp. 230 – 231.

¹⁵¹ Ils sont l'élément distinctif qui lui permettent de se faire découvrir par sa mère et le roi.

¹⁵² À ce sujet, cf. *Ibid.*, pp. 40 – 44.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 44.

¹⁵⁴ Le mérite de rappeler les principales différences entre les différentes traditions textuelles de l'histoire de Berthe, dont la branche d'oïl marquée par l'œuvre d'Adenet le Roi, et la branche franco-italienne de la *Berta da li gran pié* revient à Henry, A., 'Berta da li gran pié et la Berte d'Adenet', in : *Cultura neolatina XXI* (1961). *Atti del 2^e congresso internazionale della Società Rencesvals*, pp. 135 – 141.

¹⁵⁵ Flutre, L-F., *Op. cit.*, cf. note n° 56.

Nord de la France, et plus particulièrement dans la région de Compiègne en a probablement fait un prénom répandu¹⁵⁶ dans toutes les classes sociales, sans distinction. Il est également possible d'émettre l'hypothèse selon laquelle l'investissement dans le *Conte* du prénom Berte dans la dynamique de la femme corrompue constitue un éloignement volontaire par rapport à cette tradition (poétique) locale, et un déplacement de l'usage conventionnel du prénom : un tel procédé poétique correspondrait bien non seulement à la pratique générale dans les fabliaux de produire du comique à travers la mise en exergue des figures-types de toute couche sociale, mais aussi au goût prononcé pour le décalage qui caractérise la création poétique de Beaumanoir. En poussant encore plus loin les limites de cette réflexion, notons le lien qui pourrait être établi entre ce retournement du caractère sacré d'un personnage royal, et la critique ouverte que Philippe formule au sujet de la cour de France dans son *Salus d'Amours*¹⁵⁷. De la même manière que dans le *Salus*, où Trahison s'installe dans l'entourage royal, il s'agirait ainsi du désir d'un jeu poétique consistant à créer un décalage entre l'usage traditionnel du prénom Berte et son *alter ego* corruptible, vicieuse et mensongère.

II.2.9 Le *Tristan* de Thomas - une piste d'intertextualité complémentaire

Les études portant sur l'influence du cycle de *Richeut* sur la production littéraire des XII^e – XIII^e siècles ont permis l'identification du *Tristan* de Thomas¹⁵⁸ comme l'un des réinvestissements les plus précoces du prénom féminin dans le rôle d'un personnage-type en voie d'établissement. Si, à travers l'onomastique, la *Folle larguesce* s'inscrit dans la lignée du texte, une deuxième analogie s'impose également entre les deux œuvres. Il s'agit du jeu poétique particulier qui se déploie à travers le schéma rimique construit autour de la rime riche « mer – amer » :

« elitier le Cœuer

¹⁵⁶ Il n'est malheureusement pas possible de mesurer l'implantation contemporaine du prénom ni sa fréquence d'utilisation, quoique plusieurs critiques renvoient à sa popularité à l'époque (notamment Leslie Z. Morgan, en constatant une certaine « frequency of 'Berta' and its variants », *Ibid.*, p. 38.) La vérification des occurrences de ce prénom au sein de divers documents administratifs de l'époque pourrait constituer une piste de recherche dans ce sens. Nous renvoyons notamment au *Registre de la confrérie des jongleurs d'Arras* : avec sa dizaine de milliers d'entrées, il pourrait constituer un échantillon représentatif de noms propres d'hommes et femmes de la région arrageoise dans un intervalle de temps de plus d'un siècle.

¹⁵⁷ « Par le conseil de Traïson,
Qui au cuer eut grant marison,
Se sont parti sans congié prendre ;
Et qui a moi vaurroit entendre,
Je li diroie ou il alerent :
Sacent tuit que il ne finerent,
Si vinrent en la court de France. » (vv. 655 – 661)

¹⁵⁸ Benskin, M. – Hunt, T. – Short, I., 'Un nouveau fragment de Tristan de Thomas', in : *Romania* 113 (1992), pp. 289 – 319.

.e en la mer
(sse) *que* fut l'amer
(t) si amer » (vv. 32 – 35)

Ou encore :

« Merueille *est* k'om la mer ne het
Que si amer mal en mer set,
E que l'anguisse *est* si amere ! » (vv. 41 – 43)

Ce jeu phonique fait son apparition à plusieurs reprises au sein du *Conte* de Beaumanoir. Dans un premier temps, le discours du narrateur définit au préalable l'attitude adoptée à l'égard du contexte géographique de l'univers (extra)diégétique, et façonne par la forme verbale impérative l'appréciation du public de l'univers spatial dans lequel s'inscrit le récit, et qui est par ailleurs l'univers réel :

« A qautre lieuwes de la mer,
Que tous li mondes doit amer,
Pour ce que bien fait a mainte ame,
Manoit un preudom et sa femme. » (vv. 47 – 50)

Cette prise de position préalable annonce également la place centrale qu'occupera la mer dans la dynamique générale du récit : source du « bien » qu'elle fait à « mainte ame », elle devient l'un des points de repère centraux de l'histoire, qui transforme le trajet de la saunière, comme développé précédemment, en voyage d'initiation. Le « bien » jouit ici d'une double sémantique : sa signification se déploie à la fois sur le plan de la richesse matérielle à laquelle le saunier accède grâce à l'exploitation du sel que la mer offre, et sur le plan idéologique du développement moral dont le voyage à la mer devient la source et l'accomplissement. En même temps, la prise de position aussi tranchée du narrateur par rapport à une réalité géographique aussi présente dans la vie de tous les jours de son public permet également une *captatio benevolentiae* dès l'entrée en matière.

Mais cette image positive de la mer se verra investie dans la dynamique du renversement et de la remise en question à partir du moment où le même schéma rimique se voit repris par la vieille voisine, qui s'en sert pour gagner la confiance de la saunière, pour la convaincre de lui offrir sans contrepartie le fruits du labeur de son mari :

« Et la vielle qui plus set honte
Si li a trait de loing son conte,

Et dist : « Dix vous gart, ma voisine !
Ou est li sires ? » « Il chemine, »
Respont sa femme, « vers la *mer*. »
« Certes, mout le devons *amer*, »
Fait cele qui mout la losenge. » (vv. 105 – 111)

La paire de rime rentre ici dans une dynamique de polysémie, dans la mesure où le contexte ne permet pas de savoir si elle se réfère à la mer ou au mari, mais elle discrédite surtout sa sémantique initialement positive : le déplacement des propos du narrateur – qui par la dialectique moralisatrice de son récit prétend à une certaine objectivité et impartialité – dans la bouche d'un personnage par essence négatif remet en question la véracité de l'énonciation et la légitimité des propos prononcés. Ce jeu de rôles illustre bien les possibilités de l'intentionnalité poétique : le même passage devient exploitable en fonction de l'usage que l'on souhaite en faire ; le narrateur peut l'utiliser pour capter l'attention et la bienveillance de son public, pour façonner d'emblée son jugement et son appréciation sur l'histoire présentée, mais le même discours, mis dans la bouche d'un personnage négatif, non fiable, devient aussi moyen d'expression de la ruse, de la perfidie. La rime en tant qu'élément formel est ici investie dans la dynamique sémantique du déplacement, renforçant l'effet de relativisme et de la mise en exergue comme technique poétique par excellence des fabliaux.

Conclusions préliminaires

Les études sur les fabliaux se divisent dans leur grande majorité en deux groupes que l'on pourrait désigner comme 'sociologique' et 'intellectuel'¹⁵⁹ : celles du premier groupe¹⁶⁰ se focalisent principalement sur la position sociale des personnages, cherchant à déterminer la place des fabliaux dans la production littéraire médiévale, celle de leur public, ou encore de leurs auteurs dans la société contemporaine. Les études du deuxième groupe¹⁶¹ s'intéressent plutôt aux partis pris intellectuels ou philosophiques que la critique a formulé à leur sujet depuis la parution de la première analyse philologique publiée par J. Bédier ; elles tentent ainsi de démontrer que les fabliaux favorisent tel système d'idées par rapport à tel autre.

Malgré les hésitations de la critique liées à son traitement générique et son classement au sein des répertoires, le *Conte de Fole larguesce* s'inscrit de manière cohérente dans le corpus des fabliaux du Nord de la France du XIII^e siècle. Alors que la critique interne ne permette pas de procurer au récit le statut de fabliau « certifié », il répond pourtant aux critères *sine qua non* du genre définis par la critique aussi bien sur le plan formel qu'au niveau sémantique.

À travers le choix de noms propres des personnages particulièrement digne d'intérêt, le récit s'inscrit à la fois dans une tradition littéraire clairement identifiable, et dans un héritage culturel géographiquement délimité. Ainsi, le récit se situe dans la lignée du cycle de *Richeut* et du *Roman de Renart*, identifiés en tant que sources d'inspiration principales du *Conte*. Le récit de Beaumanoir a cependant la particularité de fournir l'un des exemples probablement les plus tardifs de la tradition poétique du personnage-type des trois entremetteuses Mehaus, Richaus et Hersens. D'autre part, l'auteur lie sa pièce à la production littéraire du réseau poétique du Nord de la France par l'investissement d'un quatrième prénom, Berte, qui se nourrit d'une tradition locale connaissant son essor au moment de composition de la *Fole larguesce*. Par ce moyen, la pièce acquiert un ancrage tant au niveau de l'espace spatio-temporel de son intrigue qu'à celui de l'implantation locale de ses protagonistes.

Par la puissance de l'oxymore qu'il comporte, le titre remet en question la valeur de la générosité par sa représentation abusive et insensée, et projette ainsi d'emblé le décalage que la pièce opérera par rapport à la tradition poétique courtoise. Conformément à l'esthétique de

¹⁵⁹ Cf. Hutton, G., 'La Stratégie dans les fabliaux', in : *Reinardus* 4 (1991), pp. 111 – 119.

¹⁶⁰ Notamment les études de J. Bédier, de P. Nykrog ou de J. Rychner, *Op. cit.*

¹⁶¹ Sans souci d'exhaustivité : Muscatine, C., *The Old French Fabliaux*, New York-London, Yale University, 1986 ; Percy, R. J., 'Modes of Signification and the Humor of Obscene Diction in the Fabliaux', in : Cooke, T.D. – Honeycutt, B. L. (éds.), *The Humor of the Fabliaux*, Columbia, 1974, pp. 163 – 196.

plus en plus orientée pour un nouveau public, la pièce met en relief des valeurs essentiellement bourgeoises, tels la valorisation du travail, de l'enrichissement matériel et la mesurabilité des biens de la vie quotidienne.

III. La structure narrative du récit

L'analyse principalement sémantique à laquelle nous avons précédemment procédé nous a permis d'identifier les différentes traditions littéraires et les œuvres de référence par rapport auxquelles peut être situé le *Conte de Fole largesce*. Afin de compléter le panorama de l'étude des différentes techniques poétiques mises en œuvre au sein du récit, nous poursuivrons l'analyse sous un aspect formel, en la focalisant cette fois-ci sur l'interaction entre les structures narratives et le déploiement du message véhiculé par le récit.

III.1 Le prologue et l'épilogue

Le *Conte de Fole largesce* s'ouvre sur un prologue et se conclut par un épilogue qui encadrent le récit proprement dit. Dotés chacun d'une initiale ornée, ils constituent des unités textuelles bien délimitées, de longueur inégale : les 46 vers du prologue (vv. 1 – 46) constituent exactement le double des 23 (vv. 403 – 426) de l'épilogue auxquels ils répondent. Cette proportion des deux passages extra-diégétiques reflète parfaitement l'importance que l'auteur attribue à son message édifiant : la longueur du prologue assure un espace suffisamment large au déploiement de la tonalité instructive, annonçant d'emblée le caractère d'*exemplum* que l'histoire narrée se proposera d'illustrer :

« En essample voel commenchier
Un conte dont savoir porés,
Vous qui entendre le volrés : » (vv. 40 – 42)

De même que dans les fabliaux de manière générale, le prologue offre au public les clés de l'interprétation de l'histoire, afin que celle-ci soit la plus univoque possible. L'explicitation abondante de la matière permet à la fois d'orienter préalablement le jugement des auditeurs/lecteurs, et d'assurer la présence d'un sens prédéterminé du récit¹⁶². Dans cette perspective, le prologue offre la possibilité d'une définition très méticuleuse de l'objet de l'histoire : le thème de la folle largesse, évoqué dès le premier vers du récit, se voit dans un premier temps illustré par un certain nombre d'exemples concrets des diverses allures qu'elle peut prendre (vv. 11 – 20). Cette description des différents comportements sous lesquels la « folle » générosité se manifeste est ensuite mise en opposition avec la « sage » largesse : sa représentation s'inscrit à son tour dans une rhétorique évoquant l'attitude basée sur la reconnaissance des dons de Dieu. Une telle construction basée sur l'antagonisme permet de déduire que la folle largesse est un péché dont il faut se garder. Cette inscription au préalable

¹⁶² Cf. Brusegan, R., 'Regards sur le fabliau, masque de vérité et de fiction' (...), *Art. cit.*, ici p. 99.

du récit narré dans une dynamique moralisatrice, voire pieuse trouvera son écho dans l'élan religieux qui caractérise l'épilogue (cf. infra) :

« Li sages larges n'est pas tex,
Anchois regarde combien Deus
Li a presté de son avoir,
Et puis si prent garde au savoir,
Et plus au povre que au rice ; » (vv. 21 – 25)

La circonscription de la matière abordée se complète par un discours métalinguistique très particulier, qui propose une description de l'objet de l'histoire d'un point de vue fortement subjectif. Philippe, soucieux de la paternité de sa pièce au point d'inscrire son nom dans le prologue (v. 46), assume à la fois entièrement sa fonction narrative, et crée un discours reflétant son attitude à l'égard de sa propre activité de narration :

« Car je tieng a sot et a nice
Qui avoir a, se largement
N'en départ a la povre gent. » (vv. 26 – 28)

Il nous semble opportun d'insister sur la présence explicite de la personne de l'auteur-narrateur. Au-delà de la tendance générale dans les œuvres de Philippe de Beaumanoir à inscrire son nom dans ses œuvres, nous rappelons ici la tendance des auteurs de fabliaux à faire apparaître leur nom¹⁶³. Cette pratique poétique est mise au service de la double fonction qu'incarne le prologue : l'établissement du lien entre le narrateur et le public, ou le cas échéant entre l'écrivain-narrateur et son auditoire, favorise d'une part l'optimisation des conditions de réception, et prédispose d'autre part à l'adoption du jugement préalable auquel le narrateur souhaite d'emblée façonner son public. Une telle prise de contact devait jouer une importance primordiale dans le contexte de représentation orale dans lequel s'inscrit la performance des fabliaux¹⁶⁴. Effectivement, les pronoms de la première personne qui saturent ces quelques quarante vers créent le lien entre ce « je » à la fois instruit et instructeur et le cercle suffisamment large de ses auditeurs à qui s'adressent directement les vers conclusifs du

¹⁶³ « Dans un assez grand nombre de cas ils [les prologues et épilogues des fabliaux] contiennent un nom propre, dans lequel on s'accorde généralement à voir la signature de l'auteur. » Cf. Noomen, W., 'Auteur, narrateur, récitant de fabliaux : le témoignage des prologues et des épilogues', in : *Cahiers de civilisation médiévale* XXXV (1992), pp. 313 – 350., ici p. 313.

¹⁶⁴ *Ibid.*, pp. 314 – 315. W. Noomen considère (p. 315) que même les fabliaux dont la tradition manuscrite n'a pas transmis de prologue en étaient sans aucun doute dotés d'un : pour lui, ces passages constituent « une phase préparatoire pendant laquelle s'établit le contact entre le diseur et son auditoire. » Symétriquement, l'épilogue constitue « un rituel de déconnexion, en même temps concluant la performance et initiant d'autres activités ou passe-temps. ».

prologue. Au rôle d'auteur-narrateur assumé par Philippe s'ajoute celui du narrateur-récitant que le diseur assume lors de la performance orale du texte, en rajoutant ainsi un lien supplémentaire entre l'auteur et son auditoire. Par ailleurs, la *captatio benevolentiae*, inscrite également dans une tonalité impérative, se construit autour d'une forte référenciation à l'oralité par le biais de laquelle sera transmise l'histoire ; le narrateur est ici le sujet de verbes se référant à l'énonciation verbale ¹⁶⁵ :

« Un conte dont savoir porés,
Vous qui entendre le volrés :
Qui sueffre aucune fois mesaise,
Il set mix puis conjoïr l'aise.
Or oës, mais que nus ne tence !
Phelippes son conte commence. » (vv. 41 – 46)

Symétriquement, le prédicat de la phrase conclusive de l'épilogue fait référence à l'acte de l'énonciation :

« A tant est tous mes contes dis¹⁶⁶ »

Le verbe « dire », caractéristique pour l'énonciation d'une *sententia*¹⁶⁷ permet de renvoyer aussi bien à la narration achevée qu'à une autorité ; cette autorité, on la retrouve quelques vers plus tôt sous la forme d'une référence biblique. Elle dote d'un versant religieux le champ sémantique non seulement des parties extra-diégétiques du texte, mais aussi par abstraction du message véhiculé par le poème entier :

« L'Escriture dist, ce me samble,
Que, qui a oiseuse s'assamble,
De fourvoier est en peril
Mainte ame et menee en escil.
Aussi dist ele qu'a delivre
Devons aquerre com pour vovre
Et vivre com pour lues morir,
Car on ne set quant doit venir
A cascun l'eure de la mort. » (vv. 409 – 417)

¹⁶⁵ À noter qu'il s'agit d'un trait récurrent du corpus des fabliaux. *Ibid.*, ici p. 314.

¹⁶⁶ Voir les traits de similitude très explicites avec les épilogues d'autres pièces de Philippe de Beaumanoir.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 321.

La référence à la Bible en tant que source du savoir s'inscrit dans un élan moralisateur de plus grande envergure. Si l'intention instructive du narrateur se manifeste dès le prologue pour ensuite traverser le poème de fond en comble, la tonalité moralisatrice arrive à son point culminant dans l'épilogue, pour recontextualiser le récit dans la dynamique de l'*exemplum*. La conclusion invite ainsi à une réinterprétation de l'histoire narrée, dont on comprend la vocation dans sa plénitude : elle fournit la matière à la démonstration des vertus chrétiennes mises en relief par les références bibliques. Le récit transformé en *exemplum* confirme et illustre ainsi une loi morale universelle, dont la Bible constitue la référence par excellence, mais aussi la source d'autorité, élevant à un niveau d'incontestabilité absolue le message véhiculé par le récit¹⁶⁸. La dynamique moralisatrice arrive à son apogée par la transformation du texte en prière dans le cadre des derniers vers de l'épilogue :

« Or si prions que Dix nous doingne
Faire a tous si bone besoigne
Qu'apres nostre mort par sa grasce
Le puissons veoir en sa face.
Amen. Dix nous doinst paradis ! » (vv. 421 – 425)

III.2 L'univers spatio-temporel du récit

III.2.1 Le temps

Le caractère de conte-fabliau impose au récit la nécessité d'un certain souci de réalisme, auquel s'ajoute le défi de véracité qu'implique la tonalité moralisatrice : l'accessibilité de l'histoire, qu'il s'agisse des représentations de l'univers diégétique qu'elle propose, ou du message édifiant qui en sera tiré, constitue un prérequis aussi bien du genre en général que du mode d'écriture caractérisé par la présence d'un narrateur omniscient. Parmi les œuvres de Beaumanoir, il s'agit effectivement du texte le plus imprégné de ce souci de vraisemblance : il se manifeste à tous les niveaux de l'histoire, et se traduit dans un premier temps par la représentation d'un univers spatio-temporel bien délimité.

Le récit se caractérise par une narration linéaire rythmée par des indications temporelles régulières. Le temps verbal dominant du récit est le présent : seuls les éléments circonstanciels liés au contexte extra-diégétique sont formulés au passé. Les quelques occurrences de l'emploi du temps verbal du futur s'appliquent aux épisodes de la spéculation : le saunier réfléchit notamment ainsi à la ruse à adopter à l'égard de sa femme (vv. 181 – 189).

¹⁶⁸ Voir Brusegan, R., *Op. cit.*, p. 105.

Comme dans le corpus des fabliaux de manière générale, « tout se passe dans un temps resserré qui ne comporte pas de zones d'ombre, et qui marque nettement les débuts et les fins¹⁶⁹. » Au sein du récit encadré par le prologue et l'épilogue, la progression thématique se déploie jour par jour, avec une action se déroulant au fil de quelques journées consécutives. Les adverbes temporels « adont », « quant », « a tant », situés dans la plupart des cas au début des unités textuelles, permettent de suivre la progression thématique à travers un enchaînement sans interruption des événements. Au terme du récit, seules les indications temporelles des vers conclusifs vont au-delà du cadre de l'échelle temporelle journalière, en invitant à une recontextualisation du récit dans une perspective annuelle : les conséquences positives de l'abandon de la folle largesse se font sentir progressivement, et deviennent mesurables au bout de deux ans (v. 391). La transition entre les échelles journalière et annuelle se fait d'une manière symbolique : les deux jours de l'état « hors » la folle largesse mènent aux deux ans d'épanouissement matériel :

« Ains que passaissent deus jornees,
Fu de fole larguece hors,
Et au bien vendre se prist lors.
Quanques ses barons aportoit
Si tresbien et si cier vendoit
Qu'ains que passassent deus estés
Eurent deus kevax acatés. » (vv. 386 – 392)

Les contraintes imposées par ce « temps resserré » se traduisent sur le plan de la narration par une économie du récit fortement marquée. Auteur et narrateur de son histoire, Philippe a par ailleurs tendance à incarner le rôle du conteur omniscient dans ses œuvres, celui qui façonne les appréciations de ses auditeurs-lecteurs portées sur l'histoire. Le souci d'efficacité prend chez lui la forme de raccourcis narratifs, traduisant à la fois le désir du narrateur d'éviter la digression, et une certaine frustration issue de la nécessité de restreindre son énonciation. On y découvre l'importance attachée à la réception favorable de son œuvre, dont l'un des objectifs principaux serait de ne pas être ennuyeuse :

« Que vous iroie je alongant
Ne ses reposees contant ?
Anuis de l'escouter seroit,
Qui toutes les vous conteroit. » (vv. 307 – 310)

¹⁶⁹ Dufournet, J., *Éd. cit.*, ici p. 14.

Le narrateur profite également des occasions d'intervenir pour fournir un résumé des événements en vue de l'accélération de la progression thématique. Les dialogues cèdent ainsi de temps en temps leur place à des synthèses descriptives permettant d'épargner l'étendue de l'alternance des propos. De tels raccourcis donnent également lieu à des exclamations imprégnés de l'oralité, comme c'est le cas du vers 173 :

« Li preudon l'ot, qui set et pense
Qu'ele li ment en sa desfense,
Si li a son giron ouvert
Et a veü tout en apert
De son sel une platelee.
Or ne li a mestier celee :
Bien set comment ses sex s'en va !
Berte laist, et ele s'en va
Mout honteuse et mout esbaubie. » (vv. 167 – 175)

Malgré ces possibilités d'intervenir, le narrateur se voit pourtant « tiraillé » d'une certaine manière entre « deux exigences contradictoires : l'une, réaliste (tout dire), et l'autre, narrative (ne dire qu'une partie) ; entre le désir d'écriture et les contraintes littéraires et sociales à respecter¹⁷⁰ ». Ainsi, il témoigne « de la tension fondatrice par laquelle le narrateur se voudrait absent, mais revient toujours sur le devant de la scène, veillant à maintenir le contact avec le lecteur-auditeur, multipliant les intrusions d'auteur, pratiquant un jeu constant de mise en avant et de retrait.¹⁷¹ » L'économie du récit que produit cette hésitation est très particulière : alors que la progression thématique est relativement accélérée et le texte est beaucoup moins digressif que d'autres pièces à caractère narratif de l'auteur (*Conte d'Amours*, *Salus d'Amours*), le désir d'incarner les fonctions d'un narrateur omniscient-omniprésent y resurgit de manière récurrente. Le prologue et l'épilogue constituent le lieu des manifestations par excellence de cette volonté : ils assurent un cadre confortable au narrateur pour déployer son activité de commentateur, et l'éloignement de l'univers concret du récit lui permet d'achever le travail d'abstraction qui recontextualise l'œuvre dans un message moralisant de portée générale.

¹⁷⁰ Dufournet, J., *Éd. cit.*, pp. 11 – 12.

¹⁷¹ *Ibid.*

III.2.2 L'espace

Outre la représentation de personnages-types facilitant l'identification du public avec eux, l'accessibilité comme prérequis et caractéristique principale des fabliaux se traduit également sur le plan de l'inscription géographique des récits. Au sein des cadres bien circonscrits dans lesquels se déroulent ces histoires, le merveilleux est entièrement exclu en faveur d'un réalisme temporel, géographique et social particulièrement important : bien qu'il demeure souvent schématique¹⁷², il vise à créer un « effet de réel dans un espace vérifiable », qui constitue le « reflet moins d'une réalité historique (la naissance d'une civilisation urbaine) que de la règle littéraire de la cohésion où tout se tient.¹⁷³ » Les espaces représentés dans les fabliaux sont ainsi souvent des lieux emblématiques, facilement reconnaissables.

C'est également le cas du *Conte de Fole larguesce* : dès l'achèvement du prologue, le récit s'ouvre sur une indication géographique concrète, dont l'intérêt est de préciser à la fois le lieu de déroulement de l'histoire et la relation que les personnages principaux entretiennent avec leur environnement. Loin de l'univers merveilleux du *Conte d'Amours* ou d'autres textes allégoriques de l'auteur, on trouve ici des indications qui éveillent l'intérêt par leur ancrage dans la réalité quotidienne du public :

« A quatre lieuwes de la mer,
Que tous li mondes doit amer
Pour ce que bien fait a mainte ame,
Manoît un preudom et sa femme.
Li preudom ne manouvroit el
Fors que souvent aloit au sel ; » (vv. 47 – 52)

Cette indication géographique a le mérite de répondre à plusieurs critères à la fois. Elle est d'une part conforme aux mises en situation souvent très vagues des fabliaux : celles-ci se résument en général à des adverbes abstraits comme « jadis », correspondant aux *incipits* de contes classiques du type « il était une fois » :

« Jadis avint c'uns chevaliers » (*Les Tresses*¹⁷⁴), ou encore

« Jadis ert uns vilains mout riches » (*Le Vilain mire*¹⁷⁵)

¹⁷² *Ibid.*, p. 13.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ In : Ménard, P. (éd.), *Fabliaux français du Moyen Âge*, Genève, Droz, 1979, ici t. I., p. 95 – 108 et 156 – 160.

¹⁷⁵ *Ibid.*, pp. 83 – 94 et 129 – 130.

Elle est d'autre part suffisamment concrète pour refléter le souci de réalisme mis au profit des stratégies d'authentification du récit, dont le narrateur fournit d'autres exemples au long de la progression thématique. L'intrigue se développe ainsi dans un espace suffisamment bien circonscrit et géographiquement ancré dans le Nord (Nord-Ouest) de la France pour qu'il soit familier au public visé, tout en restant volontairement vague et abstrait pour préserver l'aspect universel des fabliaux. Cet ancrage réaliste s'étend également à l'intention affichée du narrateur de véhiculer dans son récit un message moralisateur : à la différence des récits allégoriques où l'univers abstrait du merveilleux comporte en soi les clés de déchiffrement formant l'espace privilégié du déploiement des nombreuses couches de la *senefiance*, ce sont ici la crédibilité de l'histoire, son degré d'authentification et sa vérifiabilité qui ouvrent la voie au message instructif dont la portée dépasse les cadres du récit.

La mer, au-delà du rôle de premier plan que lui confère le début du texte, demeure le point de repère absolu tout au long du récit : c'est par rapport à elle que sont définies les distances, et c'est elle qui assure le gagne-pain des personnages principaux de l'histoire. Par son rôle référentiel dans l'espace, la mer se place également au centre de la structure temporelle du récit : les aller-retours quotidiens à la mer rythment la progression thématique, en la dotant d'un aspect de circularité perpétuelle : les trajets parcourus par le saunier entre la mer et la maison s'inscrivent dans un plan temporel sans interruption. Les indications temporelles traduisent l'idée que l'activité liée à la mer constitue la seule action autour de laquelle s'organise non seulement le temps du personnage principal, mais aussi, au sens large, celui du récit entier :

« Au sel s'en reva mout haitiés
Hui et demain et cascun jour,
Comme chil qui n'a nul sejour (...) » (vv. 74 – 76)

Le caractère répétitif de l'activité définie par la récolte de sel procure une linéarité à la narration. Il est intéressant de remarquer que l'épisode central du récit, celui du conflit entre le saunier et sa femme, qui engendrera un déplacement commun à la mer, ne rompra pas la circularité de l'action, mais placera celle-ci dans une perspective plus large : en dépassant le cadre de la narration de jour en jour, le narrateur adoptera une distance par rapport aux événements qu'il commentera désormais à l'échelle non pas journalière, mais annuelle :

« Ains que passaissent deus journees,
Fu de fole larguece hors,
Et au bien vendre se prist lors.

Quanques ses barons aporloit
Si tresbien et si cier vendoit
Qu'ains que passassent deus estés
Eurent deus kevax acatés » (vv. 386 – 392)

Un tel élargissement de la perspective temporelle dans laquelle s'inscrit l'histoire permet d'accentuer le rôle de l'épisode central : en découpant l'histoire en deux parties, il marque une distinction nette entre la personnalité imprégnée de la folle largesse, et l'évolution ultérieure qui conduit le personnage à un comportement sage et rationnel. L'indication temporelle relative à l'écoulement de deux années (v. 391) invite à observer l'évolution entre ces deux phases, qui aboutit à une conclusion dont l'intemporalité, typique des clôtures des contes populaires, est exprimée dans notre texte par les tournures suivantes :

« Des ore estuet qu'il s'entremete
De mener sel par le païs.
Et il n'en fu mie esbahis,
Ains fist tant qu'il monteplia.
Ainsi sa femme castoia
Et mist hors de fole largueche.
Si firent tant puis sans pereche
Qu'il furent rice et aaisié
Et entre leur voisins prisié. » (vv. 394 – 402)

L'univers diégétique du récit se construit autour d'un deuxième espace, dont la mer forme un contrepoint à plusieurs égards. Il s'agit de la maison dans laquelle le saunier et sa femme habitent, un espace bien délimité, au sein duquel se déploie le conflit de départ entre les deux personnages principaux. Malgré son caractère fermé, la maison du saunier ne constitue pas un espace à huis-clos : il est marqué par les visites de personnes venant de l'extérieur, les voisines qui font basculer l'équilibre initial du foyer familial. Celui-ci est connecté au monde extérieur par un deuxième lien, car les départs réguliers du mari à la mer rythment de façon systématique la progression thématique. La maison devient ainsi à la fois un point de départ et un point d'arrivée au sens propre et figuré du terme, au sein duquel l'opposition entre les mondes extérieur et intérieur devient porteuse de signification. Tout le monde circule librement dans cet espace, à l'exception d'un seul personnage, qui ne le quitte jamais jusqu'à l'épisode central du voyage à la mer : l'épouse du saunier, contrairement à son mari qui

« Au sel s'en va que qu'il li grieve » (v. 96),

demeure constamment à la maison pour y recevoir ceux venant de l'extérieur et franchissant son seuil :

« Et sa femme a l'ostel s'envoie » (v. 97)

C'est par rapport à cette attitude d'immobilité de la situation de départ que gagne son sens le déplacement que la femme effectuera dans le cadre de son trajet à la mer : c'est le déplacement dans l'espace qui permettra le développement moral du personnage, et c'est la sortie dans le monde extérieur qui ouvrira au sens figuré son esprit à l'évolution intérieure.

L'opération commerciale de la vente du sel qui se déroule à l'intérieur du foyer du saunier recouvre également une symbolique particulière. La maison devient ainsi lieu de ruse et de perfidie, refermant entre ses murs un secret au détriment de celui à qui elle appartient. Sa vocation d'espace à la fois protégé et protecteur se voit trahie par l'insouciance d'un de ses habitants ; la tentation, incarnée par la ruse des voisines arrive de l'extérieur pour provoquer l'instabilité qui mènera au renversement de la situation de départ. Si la ruse de la femme à l'égard de son mari se déploie au sein de l'espace limité de la maison, la ruse par laquelle il lui répond se déroule au contraire sur le chemin à la mer, situé dans l'espace extérieur. Mais l'enseignement tiré de ce voyage qui poussera la femme à quitter son univers clos sera finalement appliqué entre les murs de l'espace de la maison, dont l'équilibre ne pourra plus jamais être déstabilisé par les influences extérieures.

III.2.3 Le déplacement à la mer – un voyage d'initiation

Comme évoqué précédemment, les interactions des deux protagonistes avant l'épisode qui fait basculer l'histoire se restreignent exclusivement à leur cadre de vie proprement dit. L'épisode du déplacement dans l'espace au sein duquel le couple se rend à la mer constitue par conséquent un renversement par rapport à l'immobilité de la situation de départ. Répondant à la ruse par la ruse, le saunier fait sortir sa femme du clos de leur maison en lui demandant de l'accompagner à la mer, avec l'intention de lui faire reconnaître la valeur de son travail et la gravité du vice de la folle largesse.

De ce point de vue, le voyage constitue une passerelle vers le sens plus profond de l'histoire : le chemin parcouru se transforme en une sorte de pèlerinage, dont la mer constitue à la fois le point d'arrivée et le point de départ. La marche jusqu'au bord de la mer permet la préparation intérieure à l'épreuve physique qu'est la récolte du sel ; sur le chemin du retour, celle-ci se double d'une épreuve psychologique et morale. On ne peut pas ignorer la

symbolique du sel dont le poids rend difficile le passage de l'état d'esprit de la folle largesse à celui de la « sage » largesse (v. 21) : aliment indispensable à connotation biblique¹⁷⁶, il symbolise le gage de l'évolution personnelle de la femme, et devient ainsi la clé à la véritable *senefiance* du déplacement. Le simple aller-retour motivé par le travail se transforme en voyage d'initiation, qui rend possible le développement intérieur des personnages. Un aspect très important de cette trajectoire par rapport à la phase d'avant-voyage réside dans le fait qu'il comprend aussi bien une évolution intérieure – morale – qu'un accroissement matériel – financier et mesurable. Ce dernier resurgit surtout en comparaison avec la situation de départ extra-diégétique du récit : celui de l'état de l'homme avant son mariage, caractérisé par une certaine aisance financière qui est le fruit de son travail :

« Avant ke sa femme eüst prise,
 Se chevissoit bien en tel guise ;
 Car il vendoit son sel si bien
 Que il n'i perdoit onques rien,
 Si estoit cras et bien peüse
 Et bien cauchiés et bien vestus
 Tant qu'il ne seut l'aise qu'il eut.
 Fame volt, si fist tant qu'il l'eut. » (vv. 55 – 62)

Ainsi, non seulement le voyage rétablit la situation de départ, mais il permet aussi de la dépasser à la fois au sens matériel et moral : l'abandon du défaut de la générosité insensée permet non seulement l'achat de deux chevaux (v. 392) et l'obtention d'une richesse et d'une aisance matérielle (v. 401), mais aussi et surtout de se mettre « hors de fole largueche », que le narrateur accentue avec une insistance particulière (vv. 387 et 399). Il est essentiel de voir que l'enrichissement financier est induit par l'élévation morale : c'est cette dernière qui rend possible l'accroissement matériel. Cet aspect de l'histoire est d'autant plus important à souligner qu'il contribue à la valorisation du travail. Message de premier rang véhiculé par le récit, il s'agit d'un trait récurrent d'une littérature s'approchant de plus en plus des valeurs bourgeoises par excellence¹⁷⁷. La valorisation du travail va de pair avec la reconnaissance du

¹⁷⁶ Cf., notamment, l'Évangile de Matthieu, 5, 13-16. Nous avons précédemment attiré l'attention sur la manière dont le récit incorpore le versant biblique, particulièrement exploité au sein de l'épilogue.

¹⁷⁷ Cf. Dufournet, J. (éd.), *Fabliaux du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1998, 'Introduction'.

Dans une perspective plus large, il faut souligner que, bien que les fabliaux comportent de nombreuses références aux cadres de la vie (urbaine) et notamment à la vie sociale de leur époque, une certaine prudence est de mise si l'on tente d'y « découvrir une image de la société ou même des représentations sociales ». À ce sujet, cf. Ménard, P., *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983, ici p. 106. Cependant, si « les fabliaux ne s'affichent pas comme des œuvres d'analyse de la société », il reste pourtant vrai que « l'arrière-plan

statut qu'il confie à ceux qui le pratiquent (« Il furent (...) entre leur voisins prisié », vv. 401 - 402) ; une telle valorisation permet également de mettre en relief des vertus comme l'assiduité, l'honnêteté et le sens de l'économie comme valeurs prônées également par la religion chrétienne évoquée dans l'épilogue.

Le trajet à la mer constitue ainsi un élément charnière dans la charpente du récit. Du point de vue de sa fonction, il se rapproche des chemins qu'empruntent les personnages des œuvres allégoriques lorsqu'ils pénètrent dans l'univers proprement allégorique : ce sont en particulier la balade, le rêve, ou d'autres moyens par lesquels les héros accèdent aux couches sémantiques superposées. Le déplacement physique, concret, réalisé dans l'espace matériel s'accompagne ainsi d'un voyage intérieur, moral, psychologique, permettant le développement personnel du personnage. Seulement, à la différence des œuvres allégoriques souvent dotées du champ sémio-sémantique du merveilleux, le personnage sur lequel s'exercera l'évolution dans le *Conte de fole larguesce* n'entre pas vraiment dans cet univers de son gré : de fait, la femme du saunier est conduite à son voyage d'initiation grâce à la ruse de son mari. Nous reviendrons à ce trait propre à la plupart des fabliaux par la suite, et nous nous contenterons de souligner ici son importance du point de vue de la charpente du récit : alors que dans la littérature allégorique courtoise le voyage est généralement le résultat d'une décision du personnage qui lui permettra d'accéder à un savoir autrement inaccessible, le même motif du voyage entrepris dans le *Conte de fole larguece* s'inscrit dans une dynamique discourtoise, où le personnage accède aux clés de son élévation morale non pas grâce à une rencontre avec des personnages allégoriques, mais suite à l'initiative rusée d'un autre personnage. La circularité de la narration – l'épisode du voyage débute par le départ de la maison, et s'achève sur un retour au même endroit – est ainsi doublée par une évolution progressive des valeurs morales propres aux espaces-clés du récit. La femme entreprend le voyage caractérisée par sa folle largesse, mais finit par retourner à son point de départ en abandonnant son défaut pour devenir « sage large ».

social est une constante du genre ». Voir Boutet, D., *Les fabliaux*, Paris, PUF, 1985, ici p. 87. ; Serper, A., *Art. cit.*, ici p. 396.

Au sujet de l'arrière-plan social des fabliaux, cf. également Kasprzyk, K., 'Pour la sociologie du fabliau : convention, tactique et engagement', in : *Kwartalnik Neofilologiczny* 13 (1976), pp. 153 – 161. Cf. également Bianciotto, G., 'Le fabliau et la ville', in : *Third Internatioinal Beast Epic Fable and Fabliau Colloquim*, Münster, 1979 – Wien, 1981, pp. 43 – 65.

III.3 Le rôle des vêtements

La symbolique du voyage et sa perception en tant que marqueur de limites entre deux mondes se traduit sur le plan événementiel par une action très particulière qui s'impose au début et au terme du déplacement à la mer du saunier et sa femme. Le narrateur prend le soin de mentionner qu'avant le départ les deux personnages se lèvent et s'habillent :

« Apres souper tost se coucierent,
Et aussi tost com l'aube crieve,
Cascuns d'aus deus errant se lieve.
Vestu se sont, a la mer vont,
Deus vuis paniers portés i ont. » (vv. 212 – 216)

De même, au retour du trajet et pour marquer l'état de fatigue de la femme, on lit :

« Ne quidiés pas que il anuit,
A Ermesent quant fu venue :
Couchie s'est trestoute nue,
Qu'ele ne se pot soustenir. »

Quelle importance attacher à la mention de l'habillage-déshabillage dans un récit imprégné de fond en comble d'une économie de la narration ? S'il paraît dans un premier temps qu'il s'agit d'une simple description de la routine quotidienne, l'interprétation du voyage en tant qu'épisode symbolique doté de plusieurs niveaux sémio-sémantiques permet de comprendre le rôle qu'incarnent les actions vestimentaires par lesquelles il débute et s'achève. Dans sa très riche analyse des procédés d'apparence et des jeux de masques dans les fabliaux, R. Brusegan¹⁷⁸ a démontré que certaines pièces se construisent autour d'un jeu constant de changement de vêtements dont chacun est porteur d'une signification particulière. Cette focalisation sur les actes d'habillage, de déshabillage ou encore d'échange de vêtements est toujours liée à l'épisode central du récit au sein duquel se produit le déplacement sémantique ; ainsi, ils « métaphorisent certes les opérations de travestissement et détravestissement

¹⁷⁸ Brusegan, R., 'Regards sur le fabliau, masque de vérité et de fiction'..., *Art. cit.*, ici p. 104. L'auteur évoque notamment le fabliau *De la Robe vermeille* (répertorié par de Lage, R., *Choix de fabliaux*, Paris, Champion, 1986, p. 37), où « Le sens du fabliau n'est produit qu'à travers un déplacement de signifiants : une robe se substitue à l'autre, ou la même robe passe d'un personnage à l'autre. Ainsi, dès qu'il apprend que le mari est parti aux *plez* de Senlis, l'amant chevalier s'habille comme *fine amour veut et loe* (v. 42), mais il pare également son corps du masque vermeil (v. 30) parce qu'il va entrer dans la *lobe* de la dame, dans le mensonge du récit. »

Le rôle accentué de l'habillage traduit en même temps la fascination que l'on pouvait avoir pour les rôles et les jeux construits autour des changements de vêtements dans une époque marquée par la naissance du théâtre. Cf. Dufournet, J., *Le théâtre arrageois au XIII^e siècle*, Orléans, Paradigme, 2008.

temporaire de la réalité, mais ils constituent aussi des emblèmes de la représentation¹⁷⁹. » La mention du fait que le saunier et sa femme se vêtissent avant le départ revêt par conséquent la même fonction que la balade ou le rêve dans le récit allégorique : ils constituent les frontières de l'univers du déplacement sémantique du second degré qui permet d'entrer dans le cœur du récit, c'est-à-dire dans l'épisode au sein duquel la ruse opère comme moteur principal des événements.

Cette perspective nous semble encore plus pertinente dans le cadre de l'examen des indications que le récit fournit sur le retour du couple. Si la femme, épuisée, se déshabille pour se coucher entièrement nue, le narrateur reste peu loquace sur les actes de l'homme :

« Ou preudome n'ot qu'esjoïr.

Il soupa, puis s'ala couchier. » (vv. 318 – 319)

En arrivant à la maison après le voyage épuisant, la femme se *dé-robe* tant au sens concret que figuré du terme. Le voyage a atteint son objectif : il n'y plus de raison pour elle de continuer à ruser. L'homme en revanche conserve le masque symbolique que sont ses vêtements, et poursuivra le jeu le lendemain :

L'endemain, quant vit esclairier,

Dist a sa feme : « Levés sus !

Li jours est piech'a apparatus.

Alons au sel ! » (vv. 320 – 323)

Les supplications de sa femme de ne pas l'emmener avec lui n'aboutissent qu'au moment où elle adopte le ton de la sincérité absolue, et arrive à convaincre le saunier qu'elle a tiré l'enseignement approprié du chemin d'initiation :

« Mais, pour Dieu, laissies me a l'ostel,

Et je vendrai mix vostre sel,

Saciés que je ne fis ainsi mais

N'avoie pas apris le fais

Ne les grietés de l'aporter. (...)

Mais, se Dieu plaist, en cest esté

Vendrai tant amont et aval

Que nous acheterons cheval

Qui apotera vostre fais. »

¹⁷⁹ *Ibid.*

« Dame », dist il, « et je m'en tais.
Puis que m'aves fait convenance,
J'esgarderai vostre chevance. » (vv. 333 – 350)

Conclusions préliminaires

Le fabliau utilise les données spatio-temporelles pour inscrire la fiction dans le réalisme le plus crédible possible. Si l'on trouve de manière générale dans le corpus des fabliaux une prépondérance d'indications à l'espace, le *Conte de Fole larguece* se focalise davantage sur l'opposition entre l'extérieur et l'intérieur. L'action se divise d'une part entre l'espace clos du foyer familial et l'horizon ouvert de la mer. Alors que les tensions naissent et se cristallisent dans l'enceinte de la maison, elles se voient explicitées et résolues dans l'espace ouvert attaché à la mer. À l'origine du conflit qui naît entre le saunier et sa femme, le facteur perturbateur est double, dans la mesure où il provient à la fois de l'intérieur – le vice de la femme –, et de l'extérieur – sous forme de la ruse de la voisine. Afin de résoudre le problème et de procéder à l'élévation morale de son épouse, le mari extériorise le champ des événements en faisant sortir sa femme du foyer. L'épisode est doté de tous les attributs de la fausse-semblance : l'acte de l'habillage (se déguiser) initie ici un voyage symbolique, pendant lequel les champs sémantiques se déplacent en vue d'une évolution personnelle. Au retour à la maison, les personnages se défont progressivement de leurs attributs : on dépose le sel, la femme se déshabille et les personnages s'endorment, le sommeil marquant la frontière entre les deux espaces : celui de la semblance, et celui de la réalité. Le lendemain, le mari invite une nouvelle fois à la transgression du monde réel, et seule la sincérité de sa femme – ressortant à son tour de la dynamique de la perfidie – lui permet d'échapper à la ruse de son mari. En s'alignant sur l'argumentation de R. Brusegan, nous constatons qu'une

« opposition d'ordre moral se dessine à travers l'opposition espace fermé/espace ouvert qui connotent culpabilité/innocence, mais elle n'est pertinente que du point de vue des personnages. L'élément spatial sert (...) comme élément de décodage rapide et économique de la réalité événementielle, à cette différence près que sur l'axe horizontal des personnages, l'articulation spatiale est une métaphore des rapports éthiques, mais, sur le plan vertical, de l'auteur au public de lecteurs ou de spectateurs, l'opposition spatiale vaut comme tension créatrice des forces en lutte, d'un univers de jeu, où la morale ne joue aucun rôle, même si le fabliau termine par une invitation explicite à la réflexion. Le modèle spatial étant bâti sur l'idée de clôture, les éléments d'ouverture sont d'autant plus significatifs¹⁸⁰. »

¹⁸⁰ Brusegan, R., 'La représentation de l'espace dans les fabliaux. Frontières, intérieurs, fenêtres', in : *Reinardus* 4 (1991), pp. 51 – 71, ici p. 58.

L'action est d'autre part rythmée par les aller-retours effectués entre les deux points de repère que constituent la mer et la maison. Le récit se focalise ainsi sur la longueur du chemin et la difficulté de traverser l'univers sémantiquement décalé de l'apprentissage. Le poids du sel transporté symbolise de manière concrète l'effort fourni sur le chemin d'initiation. La reconnaissance de la moralité de l'histoire permet de rétablir la situation de départ et la paix du foyer, alors que la puissance morale de l'enseignement mène au développement personnel des personnages qui l'habitent. Cette évolution se traduit chez la femme sur le plan intérieur par l'acquisition de certaines qualités comme le fermeté, la sagesse, le respect, et globalement un retour aux valeurs courtoises (« Tousjours mais vous serai cortoise », v. 340). Chez l'homme, on observe en revanche un développement qui concerne principalement le plan extérieur, et qui résulte dans une richesse matérielle : la vente du sel à un prix cher (v. 390) lui permet de multiplier sa fortune en deux ans, d'étendre son activité « par le païs » (v. 395), et d'obtenir une reconnaissance sociale qui lui confère un statut respectable et valorisé au sein de son contexte social.

IV. La moralité du *Conte de fole larguesce*

IV.1 Les proverbes

Dans son étude exhaustive des éléments proverbiaux de toutes les pièces recensées par le *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, E. Schulze-Busacker¹⁸¹ constate que les nombreuses définitions du genre du fabliau ont également produit de nombreuses perceptions de ce qui tient à la moralité de ces récits brefs. Si pour certains la « moralité est subordonnée au dessein narratif » et « reste un trait de composition docte ou au moins scolaire », liant toutefois le fabliau explicitement à ses origines dans la fable, l'*exemplum* et le conte moral¹⁸², d'autres vont jusqu'à voir dans la moralité des fabliaux « le facteur décisif pour la définition du genre¹⁸³ ». Chacune des interprétations confirme cependant que les proverbes constituent l'une des voies principales, voire la manière par excellence que les fabliaux empruntent pour expliciter l'enseignement moralisateur qu'ils véhiculent. Au-delà du niveau sémantique, cette place de premier rang que le genre confère aux proverbes se traduit également sur le plan quantitatif : les analyses de E. Schulze-Busacker révèlent à quel point proverbes et moralité vont de paire dans ces récits, et que la quasi-moitié des énoncés proverbiaux se concentrent au sein de la moralité qui accompagne 56 des 140 textes conservés du corpus¹⁸⁴. Ainsi, contrairement aux lais par exemple « où l'utilisation du proverbe reste essentiellement ornementale, le fabliau se définit dès ses débuts par une répartition spécifique des occurrences proverbiales entre le récit et l'encadrement narratif¹⁸⁵ ».

Cette association de la moralité et des énoncés proverbiaux au sein de l'histoire constitue un procédé tout à fait logique dans le cas des fabliaux à intention instructive. La moralité peut effectivement profiter des possibilités stylistiques, thématiques et interprétatives de la base proverbiale autour de laquelle elle se construit : par la simplicité de leur formulation, les proverbes s'insèrent parfaitement dans l'univers diégétique et le réalisme-matérialisme de la narration. Aussi, par leur essence même, ils renvoient à des réalités facilement reconnaissables non seulement par les personnages tout à fait ordinaires de leur récit, mais aussi et surtout par le public. De plus, disposant d'une forte connotation à l'oralité

¹⁸¹ Pour ce qui suit, voir l'étude de Schulze-Busacker, E., 'La moralité des fabliaux', in : Bianciotto, G. et al. (éds.), *Épopée animale, Fable, Fabliau : Actes du IV^e colloque de la Société Internationale Renardienne*, Paris, PUF, 1984, pp. 525 – 549.

¹⁸² Noomen, W., 'Qu'est-ce qu'un fabliau ?', in : *Actes du XIV^e Congresso internazionale di Linguistica e Filologia romanza*, V t., Naples, 1981, ici t. V, pp. 421 – 432, et surtout p. 430. ; Bédier, J., *Op. cit.*, p. 311 ; Nykrog, P., *Les fabliaux...*, *Op. cit.*, pp. 102 – 103.

¹⁸³ Voir à ce sujet la thèse de Beyer, J., intitulée *Schwank und Moral. Untersuchungen zum altfranzösischen Fabliau und verwandten Formen*, Heidelberg, 1969.

¹⁸⁴ *Op. cit.*, p. 526.

¹⁸⁵ *Ibid.*

car issu du savoir populaire, le proverbe se voit lié à la fois à son origine qui l'authentifie, et en garantit la propagation au sein du cercle des auditeurs/lecteurs pour qui la moralité formulée est ainsi non seulement familière, mais bénéficie d'un poids d'autorité. L'enseignement véhiculé jouit ainsi d'un double statut : son origine populaire lui garantit qu'il n'élève pas le récit à un degré inaccessible, alors que son autorité permet d'instaurer une vérité générale qui le rend crédible, et invite le public à observer l'enseignement qu'elle traduit.

Par leur intemporalité et leur omnivalence, les proverbes forment un contraste avec le schéma temporel du *Conte de fole larguece*. Ils se présentent sous trois formes différentes. Dans un premier temps, ils apparaissent dans le prologue et l'épilogue, et y sont exploités non seulement pour définir la matière, mais aussi en guise d'élargissement de la perspective d'interprétation vers la seule conduite morale salvatrice. Dans un second temps, les proverbes forment le noyau de quelques interjections à base proverbiale de l'auteur-narrateur : dans cette qualité, ils s'ajoutent aux manifestations de la personnalité de l'auteur (« je » explicite, Phelippe), car tout ce qui est dit au nom du narrateur échappe à la preuve de vérité, au contraire du discours des personnages¹⁸⁶. Dans un troisième temps, les proverbes sont investis dans des discours directs dont l'allure quotidienne provient de l'élément proverbial utilisé¹⁸⁷.

Cette répartition permet de cerner les deux fonctions différentes mais non indépendantes que l'insertion des énoncés proverbiaux revêt dans le *Conte de fole largeusce*. Ils se présentent d'une part en tant que stratégies d'authentification : leur véracité incontestable s'associe à l'omniscience du narrateur pour l'appuyer et constituer le gage de la réalité de l'histoire narrée et, de surcroît, de la moralité à en tirer. Comme le formule J. Dufournet, « l'écriture des fabliaux, censée d'immerger dans la brutalité du réel, vit d'une perpétuelle comparaison, avant tout littéraire, avec les textes canoniques qui la valorisent en la cautionnant¹⁸⁸ ».

IV.2 Monologues des personnages – prière du narrateur : l'explicitation de la moralité

Par leur disposition dans la charpente narrative du récit, les proverbes apparaissent dans le *Conte de Beaumanoir* à la fois en tant qu'élément sémantique récurrent du fabliau en général, et comme élément structurel de la progression thématique. Cependant, l'explicitation de la moralité du récit ne se limite pas aux seuls proverbes : si l'on considère ces derniers en tant

¹⁸⁶ Todorov, T., *Grammaire du Décaméron*, La Haye-Paris, Mouton, 1969, ici p. 87.

¹⁸⁷ Schulze-Busacker, E., 'La moralité des fabliaux' (...), *Art. cit.*, p. 528.

¹⁸⁸ Dufournet, J., *Éd. cit.*, p. 15.

qu'éléments synthétisant l'enseignement véhiculé par le texte, le narrateur a recours à d'autres moyens narratifs pour déployer et amplifier le message moralisateur de son récit. Contrairement à l'efficacité et à l'économie énonciative des proverbes, ces différentes façons prennent la forme d'explicitation de l'enseignement par les personnages-mêmes ou le narrateur. Digressifs dans un certain sens, elles sont disposés avant, au cœur et au terme de l'épisode central de l'intrigue, et s'étalent ainsi sur plusieurs niveaux qui se superposent dans la chronologie de l'histoire.

Dans un premier temps, la moralité de l'histoire se voit formulée par le saunier : elle prend la forme d'une réflexion intérieure, correspondant à la prise de conscience de la ruse dont il est devenu l'objet. Ce monologue projette la progression de l'intrigue à venir et le résultat qui en est espéré. L'explicitation de l'intentionnalité prend ici le dessus sur le commentaire abondant de la moralité :

« Et li sanniers pas ne s'oublie,
Qui est de sa perte dolens,
Si pense comment n'en quel sens
Il puist sa femme doner charge,
Par coi ne soit mie si large.
Tant pensa avant et arriere
Qu'il devisa n'en fera chiere
A sa feme, mais a la mer
Le fera avoec li aller. (...)
« Demain savra bien se je vol
Quant j'ai ma charge sur ma teste ! » (vv. 176 – 189)

La particularité peut-être la plus importante de ce monologue réside dans la manière par laquelle il met en relief la perception que le saunier a de la perfidie de sa femme. Indigné, il se compare à elle, et évoque le *vol* pour qualifier de manière implicite le comportement de son épouse. L'emploi de ce mot paraît d'autant plus grave si on le place dans le contexte socio-historique de la naissance du récit : dans la société du XIII^e siècle, le vol relevant de la haute justice est encore considéré comme un crime, puni avec une rigueur exceptionnelle¹⁸⁹. Le jugement que le saunier porte ainsi sur l'acte de sa femme traduit une appréciation très

¹⁸⁹ Bancourt, P., 'Vol puni, vol impuni dans les fabliaux. (Contribution à l'étude des rapports de la littérature et de la société au XIII^e siècle)', in : *Senefiance* 16 (1986), pp. 25 – 43, ici p. 28.

négative du défaut de la folle largesse, apparaissant en tant que crime grave commis contre son propre époux.

À ce monologue du saunier fait écho celui de sa femme : épuisée par le trajet, elle ne reconnaît d'abord son défaut de la folle largesse que pour elle-même, et se qualifie d'orgueilleuse à plusieurs reprises. Elle pointe la gravité de son péché par une comparaison inhabituelle : la punition que son mari applique à ce défaut moral est mis en parallèle avec un châtement corporel, physique, qui ne serait pourtant pas aussi efficace que le remords qu'il a réussi à susciter chez elle :

« Or m'estuet mon orguel quasser, »,
Pense cele, « qu'avoir soloie.
Certes bien hors del sens estoie
Quant je creoie mes voisines. (...)
Ne me vienent mais enorter
Que je leur doingne folement !
Foi que je doi Dieu qui ne ment,
Eles i venroient en vain !
Lasse, comme j'ai le cuer vain !
Quant mes barons se dementoit,
De son travail peu se sentoit
Mes cuers qui ert si orgilleus.
Miex s'est vengiés, se l'aït Dex,
De moi que s'il m'eüst batue. »

La femme du saunier reprend l'enseignement tiré de l'épisode du voyage à une deuxième reprise, cette fois sous forme dialoguée avec son mari (vv. 330 – 350).

Dans un troisième temps, comme pour souligner l'importance de l'enseignement, l'auteur-narrateur explicite lui aussi la morale qu'il inscrit dans un cadre didactique de grande envergure. Par sa longueur aussi bien que par son ampleur, c'est cette dernière formulation de la portée édifiante de l'histoire qui est la plus importante :

« Par ce conte poës savoir
Que fox larghes pert son avoir,
Et mout souvent maint tel largece
En cuer oiseus, plain de perece.
Car cuers preceus ne veut aquerre,

Et li poi visex le desserre. »

Vol, orgueil, vanité, oisiveté deviennent synonymes, voire définitions de la folle largesse à travers ces trois réflexions qui s'inscrivent dans une dynamique d'amplification de la moralité de l'histoire. La prière sur laquelle s'achève l'épilogue place ces défauts dans la perspective du salut de l'âme : la manière dont l'homme mène sa vie terrestre définira son sort « a l'eure de la mort ». La gravité du message et l'enjeu des défauts mis en exergue entraînent un décalage par rapport à la légèreté des contes à rire.

Conclusion

Les textes des fabliaux, tels qu'ils sont conservés dans les manuscrits, constituent l'un des « rares vestiges directement observables de ce qu'on peut nommer une industrie du divertissement médiéval, industrie dont on ne peut que deviner le volume exact, mais dont l'importance est certaine. Ils ont servi de support, directement ou indirectement, à des performances toujours renouvelées, dans des conditions diverses.¹⁹⁰ » La critique littéraire n'est effectivement pas unanime au sujet de la vocation sociale des fabliaux et du public auquel ils s'adressent : ces pièces se caractérisent par une « épaisseur » du genre dans laquelle on découvre « toute une stratigraphie stylistique, due surtout à l'exploitation des fabliaux par des professionnels de talent inégal devant des publics socialement divers.¹⁹¹ » Si au sujet de l'esprit des fabliaux J. Bédier considère qu'il reflète une conception de vie et un univers incompatible avec l'idéal courtois et induit ainsi l'existence d'un clivage marqué entre deux types de publics bien distincts¹⁹², P. Nykrog remet en question cette perception en insistant sur l'existence d'un seul et même public pour lequel le fabliau se rattache à l'esprit courtois dont il propose une caricature. Littérature courtoise et fabliaux se destineraient ainsi au même public, parfois hétérogène, tantôt aristocratique, tantôt bourgeois, pour lequel le fabliau est « très souvent une parodie de la courtoisie, mais loin de viser l'aristocratie, cette parodie se moque des classes qui lui sont inférieures.¹⁹³ » Or, comme résultat d'une étude stylistique approfondie, J. Rychner émet l'hypothèse de l'existence de « niveaux littéraires très différents¹⁹⁴ » à l'intérieur du genre, qui invitent à considérer que les différences stylistiques correspondent à une différence de public, variant en fonction des conditions de performance, et dont les différentes traditions textuelles d'un seul et même fabliau témoignent de manière convaincante.

La problématique complexe de la réception des fabliaux invite à réfléchir sur le cadre socio-culturel dans lequel s'inscrit la naissance du *Conte de Fole larguesce*. En évoquant les conclusions auxquelles la présente analyse nous a permis d'arriver, cette pièce appartient, malgré les incertitudes formulées à son égard, au corpus des fabliaux du Nord de la France du milieu du XIII^e siècle. Peut-être la critique gagnerait-elle à compléter, comme le suggère H.

¹⁹⁰ Noomen, W., 'Auteur, narrateur, récitant de fabliaux : le témoignage des prologues et des épilogues'(...), *Art. cit.*, p. 314.

¹⁹¹ Rychner, J., *Contribution à l'étude des fabliaux (...)*, *Op. cit.*, ici t. I. : *Observations*, p. 7.

¹⁹² Bédier, J., *Op. cit.*, p. 371.

¹⁹³ Nykrog, P., *Les fabliaux (...)*, *Op. cit.*, ici p. 104.

¹⁹⁴ *Art. cit.*, ici p. 48.

Jauss¹⁹⁵, l'analyse synchronique du genre par un axe diachronique : dans une perspective historique, on observe que la volonté de « faire rire » était initialement secondaire ou au moins juxtaposée à l'intention moralisante qui reste saisissable, à une échelle différente, quasiment dans chacune des pièces, notamment sous forme de proverbes¹⁹⁶. Par ailleurs, l'humour des fabliaux, tout comme le comique en général, demeure une catégorie fortement relative : dépendant largement de la réception qui en est faite, l'effet de rire qu'ils produisent de nos jours et qu'ils étaient susceptibles d'éveiller à l'époque de leur composition demeure un critère de leur succès très délicat à définir de façon objective¹⁹⁷. Pour cette raison, l'étude de la structure narrative du récit est beaucoup plus instructive et loquace au sujet du mécanisme d'écriture et du déploiement du message véhiculé que les hypothèses incertaines concernant les effets supposés lors de leur réception. La *Fole larguesce* constitue à cet égard un exemple « classique » du genre : le côté moralisateur aboutissant à un épilogue dévotionnel témoigne de la volonté instructive propre au développement précoce du genre. Le caractère ludique de l'histoire ne gagne de l'importance qu'à l'intérieur du message véhiculé : la caricature de la largesse excessive s'inscrit dans la démonstration plus générale des valeurs morales telles que l'humilité, le respect du travail et la modestie, qui apparaissent dans une dynamique essentiellement bourgeoise au sein de laquelle la valorisation de la richesse matérielle occupe une place de premier rang.

Si de manière générale il est extrêmement difficile de retracer les origines auxquelles remonte la matière sémantique des fabliaux, le *Conte de Fole larguesce* se distingue par la mise en valeur d'au moins quelques-unes des sources dont il se nourrit. Il est ainsi possible d'identifier le *Roman de Renart* et le récit conservé du cycle de *Richeut* en tant qu'intertextes et références principales de cette pièce de Beaumanoir, mis en évidence par le jeu onomastique qui se déploie à travers les prénoms des personnages féminins. Ce réinvestissement des personnages-types répandus dans la littérature vernaculaire dès le XII^e siècle est empreint d'une symbolique particulière : les voisines, figures entièrement négatives sont porteuses de noms à connotation indiscutablement négative, celle de l'entremetteuse,

¹⁹⁵ Réflexions de H. Jauss au sujet de l'analyse de J. Rychner, in : *La littérature narrative d'imagination...*, *Op. cit.*, pp. 52 – 53. Prononcés à l'occasion du colloque éponyme tenu à Strasbourg les 23-25 avril 1959.

¹⁹⁶ « La forme la plus intéressante d'une morale inhérente à l'action est celle du proverbe, fréquente, dans les fabliaux, où elle ressort quelquefois immédiatement de la situation, en tant que « morale après coup ou rétrospective (...). Au début du développement, le sens du proverbe est inclus dans le fabliau, et ensuite le fabliau devient un « style » applicable à des sujets divers. On va ainsi de l'exemplum à un style propre à différentes applications sociales. » *Ibid.*

¹⁹⁷ Pour appuyer l'idée que « c'est dans l'interaction, toujours datée, toujours située, d'un texte d'un texte et d'un public que jaillit, ou je ne jaillit pas l'étincelle du rire », A. Corbellari se réfère à Jean Emelina qui constate que le comique résulte de trois conditions : effet de distance, constatation d'une anomalie et sentiment d'innocuité. Cf. Emelina, J., *Le comique*, Paris, SEDES, 1996, p. 71., ainsi que Corbellari, A., *Op. cit.*, p. 20.

alors que le prénom de la saunière reflète, par son caractère composite, le statut d'entre-deux et le conflit qui caractérise la relation de ces personnages dans la tradition littéraire. L'onomastique est ainsi adaptée et mise au service de la dynamique moralisatrice du récit. L'aspect instructif prend le dessus sur la volonté de faire rire : l'accent est mis non pas sur l'exploitation des épisodes de ruse visant à produire l'effet comique, mais sur la ruse traitée dans une perspective édifiante, visant l'élévation morale de la protagoniste. Une piste de recherche résiderait dans l'étude des origines de trois prénoms féminins principaux du récit : si Richeut et Hersens n'ont probablement jamais été utilisés dans la réalité en tant que noms propres¹⁹⁸, leur origine germanique invite à s'interroger sur leurs attestations textuelles dans la production littéraire anglo-normande et germanique de l'époque. Une telle investigation permettrait peut-être de jeter une nouvelle lumière sur l'histoire et le développement du personnage-type de l'entremetteuse auquel sont associés ces prénoms¹⁹⁹.

¹⁹⁸ « We note, without attaching undue importance to it, that they have not been used for Christian names in France, and, of course, they are not current today. » Ker, D. E., *Op. cit.*, p. 15

¹⁹⁹ « It would appear that Sudre's characterization of the names as both "popular" and "universal" betrays more rhetorical flourish than solid logic or evidence. "Popular" suggests local, ethno-linguistic, quasi-tribal traditions. If "learned" is taken to mean, as it usually is, a Latin tradition, then Germanic oral traditions may be considered popular. An examination of the geographical areas where the name Hersent first occurs suggests a region north and east of Paris. The fact that both names are of Germanic origin (Herisinth or Herisindis and Richilt give normally Hersent and Richeut according to Gallo-Romance phonological patterns) and that these regions are known to have had heavy concentrations of Germanic-speaking settlers, which constituted an important linguistic superstratum, suggests that, in this sense, the names may possibly belong to a popular tradition. That is to say, the names may have been localized in a region where vital Germanic oral tradition was not extinct. At least it is a possibility which would justify calling them popular. Were this true, of course, it would counter the argument for their universality. We are assuming that Richeut may have followed a pattern analogous to the one suggested for Hersent because both have Germanic etymons. In fact, evidence of the pairing of the two names before Richeut is found only in the Catalan *ensenhamen Cabra Juglar* by Guerau de Cabrera, and references to Richeut always reflect the traits with which she was endowed in our tale. » *Ibid.*, p. 16.

Lai d'Amours

I. La problématique du titre et les particularités de versification du poème

De manière générale, les titres que les éditeurs ont choisi pour les différentes œuvres de Philippe de Rémi-Beaumanoir sont quasiment toujours justifiés par la critique interne des textes : ils s'expliquent soit par des raisons évidentes, comme l'inscription du titre dans le corps du poème par l'auteur, soit par l'appartenance bien identifiable de la pièce à un genre en particulier. Or, le *Lai d'Amours* fait exception à ces choix motivés : la pièce ne contient aucune référence ni à son titre, ni à la volonté de l'auteur de l'inscrire dans le corpus des lais médiévaux. D'où sans doute l'hésitation à l'égard de la dénomination du poème dans la tradition éditoriale : en tant que premier éditeur critique du manuscrit, H. Bordier signale dans son introduction le caractère arbitraire de son choix de titre, sans pour autant le justifier : « Nous terminons ce groupe par une dernière petite pièce galante de notre auteur, que nous avons cru pouvoir intituler *Lai d'Amours*¹ ». Ce même titre a été conservé dans l'édition de H. Suchier², et n'a été modifié que dans l'ouvrage de B. Sargent-Baur, par le titre encore plus général de *Poeme*³.

Concernant les raisons motivant le titre « *Lai* », nous pouvons avancer deux hypothèses. Selon la première, il pourrait s'agir d'une volonté d'inscription du poème dans la tradition du lai en tant que genre poétique, et ce en raison des particularités de versification de la pièce qui rendraient possible une telle identification ; selon la seconde, il serait question non pas de rattacher le poème à une catégorie générique bien délimitée, mais plutôt de profiter du caractère vague du terme « lai », et de la flexibilité des limites du genre⁴. Dans les deux cas, il est évident que la métrique du poème joue un rôle de premier plan dans le choix du titre, et c'est d'ailleurs la métrique qui constitue la particularité la plus significative de la pièce. Pour cette raison, nous placerons au cœur de cette première grande unité du présent chapitre l'étude des particularités formelles du *Lai d'Amours* : nous nous intéresserons aux

¹ Bordier, H.-L., *Philippe de Rémi, sire de Beaumanoir, jurisconsulte et poète national de Beauvaisis, 1246-1296*, Paris, Techner, 1869-73, p. 272.

² Suchier, H., *Œuvres poétiques de Philippe de Rémi, sire de Beaumanoir*, Société des anciens textes français, Paris, Didot, 1884 – 85, 2 vols, ici vol. I., cxxxv et p. 287.

³ Sargent-Baur, B. N. (éd.), *Philippe de Rémi, Jehan et Blonde, Poems and Songs, edited from Paris BnF fr. 1588, Paris BnF fr. 24406, and Paris BnF fr. 837*, Amsterdam- Atlanta, Rodopi, 2001, p. 508. Précédemment, dans l'introduction aux poèmes, l'éditrice assume le choix arbitraire de sa désignation du poème, en laissant sous-entendre que, faute de titre inscrit dans le corps du texte, elle n'avait pas de meilleure idée pour nommer la pièce : « There follows a poem titled both by Bordier and Suchier a « Lai d'amour » ; the expression does not figure within the verses, but one must call them something. » *Ibid.*, p. 412.

⁴ Cf. à ce sujet Maillard, J., *Évolution et esthétique du lai lyrique des origines à la fin du XIV^e siècle*, Paris, Centre de Documentation universitaire, 1963, et en particulier son 'Introduction'.

différentes interprétations que la critique en propose, et tenterons d'apporter quelques nouveaux éléments à l'analyse, qui nous permettront non seulement de mieux définir la place de cette pièce dans le panorama des innovations formelles du poète picard, et de la (ré)intégrer dans le corpus des œuvres du manuscrit d'auteur Paris, BnF fr. 1588.

Le texte contient quelques découpages marqués par des initiales (jadis probablement ornées), qui le divisent en huit unités de longueur inégale (31/21/16/12/15/21/17/16 distiques). Ces démarcations correspondent à priori à un découpage thématique, et les lettrines servent également à distribuer la parole entre les interlocuteurs au sein du passage dialogué de la pièce. La division thématique n'est cependant pas respectée de manière conséquente : les distiques 85, 107 et 111 ne se démarquent pas visuellement du corpus du texte, bien qu'ils introduisent une nouvelle unité thématique. Les 152 distiques du poème se construisent autour d'une alternance systématique de vers longs et courts, qui se démarque sur le plan visuel nettement au sein du manuscrit malgré l'écriture serrée du copiste. Le schéma rimique *abbccddeeffgghhi* etc. est rigoureusement observé tout au long du texte, et s'étend au-delà des unités structurelles et visuelles de la pièce : le dernier vers avant la nouvelle lettrine rime ainsi avec le premier vers du couplet suivant. Cette forme métrique et rimique a la double particularité d'être à la fois tout à fait unique dans la production poétique médiévale (voir infra), et d'être utilisée par Philippe, outre le *Lai d'Amours*, dans ses *Oiseuses* ; c'est vraisemblablement en raison des similitudes formelles des deux pièces qu'elles ont été disposées l'une après l'autre, traduisant la conception de continuité au sein du manuscrit en tant que corpus cohérent (*Oiseuses* : fols. 109vb – 110vb, *Lai d'Amours* : fols. 110vb – 112vb).

I.1 La conception de Hermann Suchier⁵ – l'hendécasyllabe au cœur de la versification

La versification du *Lai d'Amours* a donné lieu à des interprétations profondément divergentes à propos de la structure du poème. H. Suchier, le premier à commenter de manière abondante les particularités formelles des différentes pièces de Philippe de Rémi-Beaumanoir, procède à une description extrêmement rigoureuse et détaillée de la métrique en question, cherchant à apporter une solution convaincante à chacune des irrégularités qu'il observe au fil du texte.

L'unité de base autour de laquelle se construit le poème est pour H. Suchier le couplet hendécasyllabique. Les deux vers, long et court, sont ainsi pour lui formellement inséparables ; d'un point de vue sémantique en revanche, ils sont séparés par une césure qui divise l'hendécasyllabe en deux parties de longueur inégale. Dans son édition, il met en valeur

⁵ *Op. cit.*, cxlvijj – cxlj.

la dynamique particulière de cette alternance sémantico-rythmique par des moyens visuels : il dispose systématiquement les vers courts en sorte qu'ils ne commencent pas à la ligne, mais soient placés dans la continuité des vers longs, en dessous d'eux (en « zigzag »), ce qui lui permet de les faire apparaître comme deux hémistiches de ce qui n'est finalement, d'un point de vue formel, qu'un seul vers de onze syllabes. Au sujet de la césure, Suchier considère qu'elle se situe soit après la septième syllabe accentuée, soit après la huitième syllabe atone ; en fonction de l'emplacement de la césure, la seconde partie du couplet se compose de quatre ou de trois syllabes.

Or, certains couplets dérogent par leur étendue au schéma hendécasyllabique. H. Suchier explique cela par la flexibilité du poète, et cherche à définir le phénomène observé dans chacun de ces cas. Il affirme ainsi parfois qu'une syllabe atone est ajoutée au premier vers du couplet après la septième syllabe (en précisant que le même procédé est très fréquent dans les *Oiseuses*) :

« Elle m'a la mort donnee
s'ele ne m'aime. » (dist. 9)

Un autre type de dérogation à la régularité métrique résulte dans l'élargissement du vers : le premier membre du couplet, qui en cas de chute masculine de la césure devrait avoir sept syllabes, est parfois remplacé par un vers de huit syllabes ; ou, de même, le premier vers du couplet, qui en cas de chute féminine devrait avoir huit syllabes, est remplacé par un vers de neuf syllabes⁶ :

« Et si rit si tresdoucement
De ses biaux iex. » (dist. 19)

Ou encore :

« La douceur dusk'au cuer m'en touce
nuit et jour.⁷ » (dist. 30)

Dans certains cas, les deux dérogations évoquées – ajout d'une syllabe atone après la septième syllabe ou élargissement de ce même vers – peuvent apparaître conjointement :

⁶ H. Suchier considère qu'un procédé analogue se retrouve dans l'anglo-normand, où « il était permis d'augmenter d'une syllabe un vers ou un membre de vers composé d'un nombre impair de syllabes, et de diminuer d'une syllabe un vers ou un membre de vers composé d'un nombre pair. » Cf. *Op. cit.*, cxlix. Cependant, cette analogie est à considérer avec prudence, notamment en raison de l'instabilité de la valeur des voyelles dans l'anglo-normand. Je remercie M. Fabio Zinelli pour cette précieuse remarque.

⁷ Le *Lai d'Amours* contient plusieurs fautes du copiste, consistant notamment dans l'ajout/répétition de mots, voire de vers entiers. Étant donné que le mot « dusk » rompt la métrique générale de 8/9 + 3/4 du poème, il est également possible qu'il ne soit qu'un ajout du copiste, car il n'a pas de valeur sémantique significative.

« Or me gar que je ne recroie/
De vous amer. » (dist. 149)

Cette élasticité de l'hendécasyllabe peut résulter dans des distiques de treize syllabes :

« Se ne m'amés, amie chiere
nient autrement. » (dist. 103)

« S'il sert a deboinaire mestre
que guerredon. » (dist. 108)

L'importance que la conception métrique de H. Suchier accorde à la césure en tant qu'élément métrique de base du poème met en valeur sa relation d'interdépendance avec le schéma rimique de l'ensemble du poème. Si l'on considère les vers longs et courts du distique comme deux hémistiches d'un couplet hendécasyllabique, nous pouvons dire que le membre court de cette unité rime avec la césure, et renforce l'enchaînement sémantique des vers sans interruption, comme suit :

« Nus ne puet sans boine amour
grant joie avoir.
Ses grans sens me fait doloir
Et sa biauté.
Plus bele est d'un jor d'esté,
Ce m'est a vis. » (dist. 1 – 3)

Si césure et rime sont définies en tant que phénomènes semblables et de valeur poétique similaire par les *Leys d'Amors* qui les désignent par un seul et même terme⁸, G. Lote⁹ rectifie cette interprétation fautive pour souligner que la césure, point de repère sensible à l'oreille, est de fait située à l'intérieur du vers ; selon la longueur du mètre, elle comporte un nombre plus ou moins grand de syllabes avant elle, et les groupe sous son accent. Historiquement, la césure n'établit qu'un équilibre approximatif entre les deux hémistiches, comme notamment en latin classique dans la plupart des cas, ce qui explique que la coupe ne divise pas obligatoirement le vers en deux parties égales. Dans le cas des vers de onze syllabes, ou encore ceux de neuf, les parties sont souvent dissymétriques, sans que cela nuise à l'harmonie

⁸ Le traité insiste sur la valeur quasi-identique de la rime et de la césure, et les deux sont désignés par le mot « pause ». Cf. Lote, G., *Histoire du vers français*, Paris, éd. Bovin, 1951, 7 vols. Ici t. I., en particulier 'La césure et la rime. Leur nature et leurs divers aspects', pp. 167 – 212.

⁹ *Ibid.* À ce sujet, et notamment à celui de la césure élidée, cf. également Billy, D., 'Théorie et description de la césure', in : Brugnolo, F. – Gambino, F. (éds.), *La lirica romanza del Medioevo : storia, teoria, interpretazioni (atti de VI convegno triennale della Società di Filologia Romanza)*, Padova, 2009, ici p. 403 – 408.

de la sonorité, ni que cela laisse de doute sur le rythme choisi. Le rapport entre la rime (se produisant entre la dernière syllabe du vers court et celle du vers long qui le suit) et la césure acquiert une fonction sémantique dans la mesure où elle permet de maintenir constante l'attention du public : dans le cas du vers long, le mot à la fin d'hémistiche jouit inévitablement d'une position tonique, faisant en sorte que le vers qu'il clôt soit regroupé sous l'accent de la césure ; parallèlement à cela, la fin du vers court porte une rime qui remplit le rôle d'accent, ce qui produit un enjambement métrique et sémantique perpétuel aussi bien d'un distique à l'autre aussi qu'à l'intérieur du couplet.

I.1.2 Sur l'hendécasyllabe et ses composantes

Afin de valider la conception de H. Suchier sur l'hendécasyllabe comme unité métrique de base du *Lai d'Amours*, mais aussi sur ses possibilités d'élasticité, il est nécessaire d'explorer ses éventuelles analogies de versification dans la poésie contemporaine. En se basant sur les répertoires établis par A. Jeanroy, A. Tobler et K. Bartsch¹⁰, G. Lote cite quelques exemples susceptibles de fournir un appui à l'interprétation de H. Suchier. Il s'agit de pièces construites de couplets hendécasyllabiques divisés en hémistiches de 7 et 4 syllabes. À titre d'exemple :

« Moult doucement li oï/
dire et noter :
Honis soit qui a vilain/
me fist doner ! »

Comme le rappelle G. Lote¹¹, l'hendécasyllabe est dans la poésie française un vers très ancien, initialement lyrique, employé souvent de manière mélangée avec d'autres mètres plus courts. Emprunté de la poésie latine, il a également joui d'une grande popularité dans la littérature provençale. Dans son article traitant les origines de ce mètre, K. Bartsch¹² avance l'idée que l'hendécasyllabe est un héritage celtique dans les littératures médiévales provençale et française. Hypothèse à laquelle s'oppose G. Lote : il est pour lui « vain de vouloir lui attribuer une origine celtique. On le retrouve dans un grand nombre de Pastourelles, dans les Lais, dans les refrains des Chansons, dans *Renart le Nouvel*, et, à la fin du XIII^e siècle, chez Baudoin de Condé¹³ ». Qui plus est, dans la majorité des cas, le vers de onze syllabes

¹⁰ Cités par Lote, *Op. cit.*, t. I., p. 218.

¹¹ *Ibid.*, ici t. II : *Le Moyen Âge*, pp. 56 – 57.

¹² Bartsch, K., 'Ein keltisches Versmass im Provenzalischen und Französischen', in: *Zeitschrift für Romanische Philologie* 2 (1878), pp. 195 – 219.

¹³ Lote, G., *Op. cit.*, p. 57. Pour ce qui suit, cf. pp. 55 – 66.

n'apparaît que de manière associée avec d'autres vers, plus courts, « surtout de six et sept syllabes ». Le traité de poésie provençale intitulé *Leys d'Amors* fait également mention de l'hendécasyllabe¹⁴, qui aurait été un mètre très prisé avant sa disparition au début du XVI^e siècle.

Si l'on adhère à l'interprétation de H. Suchier considérant les vers longs et courts en tant qu'hémistiches de longueur inégale d'un seul vers hendécasyllabique, il est nécessaire de consacrer une attention particulière à ses composantes : l'hepta-ou l'octosyllabe d'une part, et le vers tri-ou quadrisyllabique d'autre part. L'heptasyllabe, issu de la poésie liturgique latine, fait son apparition dans la poésie lyrique pour y être employé dans des laisses et des virelais, ainsi que des lais d'Eustache Deschamps, mais aussi dans de nombreux rondeaux et ballades. S'il constitue effectivement un vers à part entière, il est néanmoins, tout comme le vers hendécasyllabique par ailleurs, très souvent associé à d'autres mètres courts de quatre ou trois syllabes : les laisses heptasyllabiques d'*Aucassin et Nicolette* s'achèvent par exemple sur des conclusions quadrisyllabiques¹⁵, mais de nombreux lais et descorts anonymes jouent également sur la combinaison des deux mètres. L'inscription, au sein du *Leys d'amours*, de l'alternance des vers longs et courts témoigne de la popularité de cette forme poétique : le vers courts d'un distique y est désigné comme vers « enté » ou « brisé », destiné à être placé au-dessous d'un autre vers plus long¹⁶. Eustache Deschamps appellera plus tard cette forme de versification « coppé¹⁷ », nom qui lui sera attribué jusqu'au XV^e siècle.

Ces exemples géographiquement et chronologiquement quelque peu éloignés du *Lai d'Amours* de Philippe de Rémi-Beaumanoir se complètent par quelques attestations provenant de la région arrageoise du milieu du XIII^e siècle. L'entrelacement des vers longs et courts

¹⁴ L'apparition de l'hendécasyllabe dans les un tel traité en tant que forme poétique « officiellement » approuvée laisse supposer que la pratique consistant à associer un vers de onze syllabe avec un moins long (ou, de manière plus générale, un vers long avec un court), était fréquente et populaire dans la tradition poétique dans laquelle les *Leys* s'inscrivent. L'importance du traité est à considérer plutôt dans ce sens : par son caractère de traité résumant les pratiques poétiques de son époque, ce n'est pas le *Leys* qui invente les méthodes poétiques imposés, mais c'est lui qui propose un manuel de composition poétique basé sur les pratiques qui avaient dorénavant affirmé leur légitimité.

¹⁵ Certes, la différence dans la longueur des vers dans ces cas paraît moins importante :

« Aucassin les prist, li ber
siles a molt honerés
et baisiés et acolés ;
en sen sain les a boutés ;
si recomence a plorer
tout por s'amie. » (str. 13).

Walter, P. (éd. et trad.), *Aucassin et Nicolette*, Paris, Gallimard, 1999, ici p. 76.

¹⁶ Cité par Lote, G., *Op. cit.*, t. II., p. 61.

¹⁷ *Ibid.*

comme unité métrique de base est notamment pratiquée par Gilles le Vinier d'Arras¹⁸, pour créer un jeu rythmique dans ses descorts :

« Au partir de la froidure
Dure,
Que voi apresté
Esté,
Lors plains ma mesadventure,
Cure
N'ai eu d'amer ;
Car amer
Ai sovent son gieu trouvé ;
Prové
Ai soventes fois,
Malefois
Fait partout trop à blasmer. »

Ou encore :

« Icelle est la tres mignote
Note
Qu'amors fet savoir.
Avoir
Qui puet bele amie,
Mie
Nel doit refuser.
User
En doit sans folie ;
Lie
Est la peine as fins amans.¹⁹ »

Bien que ces pièces ne fassent pas preuve de la même rigueur métrique que le *Lai d'Amours*, nous y retrouvons le même principe de composition basé sur l'alternance des vers de longueur

¹⁸ Avec son frère Guillaume, Gilles le Vinier est un poète artésien qui s'est lui aussi essayé au genre du lai, ainsi qu'aux jeux-partis. Chanoine de Lille, puis d'Arras à partir de 1234, Gilles meurt le 13 novembre 1252. Au sujet de sa biographie, cf. Guesnon, A., 'Recherches biographiques sur les trouvères artésiens', in : *Bulletin historique et philologique*, 1894.

¹⁹ Cité par Lote, G., *Op. cit.*, t. II., pp. 61 – 62. Cf. également l'*Histoire littéraire de la France : fin du treizième siècle*, Paris, Firmin Didot, 1856, ici t. XXIII, p. 589.

inégale. Le caractère descriptif du vers long est toujours secondé par le caractère frappant du vers court ; dans cette dynamique, la césure permet d'introduire un effet de suspense.

I.2 L'interprétation métrique de G. Lote

L'interprétation de la forme métrique du *Lai d'Amours* proposée par H. Suchier n'a pas été acceptée de manière unanime par la critique littéraire. Si la plupart des études portant sur l'œuvre de Philippe de Beaumanoir ne se sont guère prononcées sur la métrique de ce poème, Georges Lote s'est quant à lui fermement opposé à la conception du second éditeur des œuvres de Philippe de Rémi. L'argumentaire de G. Lote a l'indéniable avantage de proposer une approche qui résout le problème des distiques non-hendécasyllabiques, traités par H. Suchier comme exceptions dérogeant à la règle métrique du poème. Il s'agirait, pour G. Lote, de considérer le *Lai d'Amours* non pas comme un poème hendécasyllabique, mais comme une pièce construite autour de l'alternance de vers longs et courts. Dans le cadre de ses réflexions sur l'hendécasyllabe, il explicite son interprétation :

« Quant au *Lai d'Amours* de Philippe de Beaumanoir, que Mussafia a voulu expliquer comme une suite d'alexandrins, il ne faut même pas y voir des vers de onze syllabes, hypothèse qu'a présenté Suchier. Il s'agit au contraire d'heptasyllabes suivis chacun d'un petit vers de quatre syllabes, celui-ci rimant avec le suivant. La versification de cette pièce est d'ailleurs incorrecte, puisque parfois l'heptasyllabe est remplacé par un octosyllabe.²⁰ »

Il y ajoute plus loin :

« Ceci n'a d'autre importance que de signifier qu'au Moyen Âge la tradition n'est pas assez fortement établie pour qu'un mètre donné ne puisse être modifié selon le bon plaisir du poète.²¹ »

Bien que G. Lote ne cherche pas à soutenir son interprétation d'une étude formelle pointue, son approche a le mérite de replacer l'étude métrique du *Lai* dans une perspective plus large, car il permet de manier l'étude quantitative des syllabes avec une certaine souplesse : contrairement à la rigidité du couplet hendécasyllabique dont même l'élasticité suivrait des règles bien définies que H. Suchier s'efforce d'expliquer²², la conception du distique en tant

²⁰ Lote, G., *Op. cit.*, t. I., pp. 217 – 218.

²¹ *Ibid.*

²² Dans son étude métrique minutieuse, H. Suchier ne tient par ailleurs pas compte des possibilités de synalèphe/dialèphe, susceptibles pourtant de produire et/ou d'expliquer quelques-unes des variations au sein de l'équilibre syllabique.

que simple combinaison de vers de longueur inégale, disposés en alternance, offre au poète une plus grande liberté poétique. L'approche de G. Lote ne cherche pas à démontrer un strict souci de régularité, ni de justifier les irrégularités métriques par des extensions volontaires du schéma métrique ; elle propose en revanche de porter un regard d'ensemble sur le couplet comme unité de base, dont les deux composantes indépendantes forment un *tout* à la fois métrique et sémantique. Un tel élargissement de la perspective analytique permet d'adopter, tout en s'éloignant de l'étude du seul mètre proprement dit, une vision plus globale des deux vers formant le distique. L'accent se voit ainsi porté de la méticulosité métrique de l'auteur à sa créativité poétique, relevant le défi de parvenir à alterner des vers de longueur différente conformément à une structure rimique qui garantit aussi bien les enjambements phoniques et sémantiques que la progression thématique de sa pièce.

L'interprétation de G. Lote a pour conséquence d'élargir l'horizon d'interprétation du poème, qui se voit inscrit dans le corpus considérablement plus large des pièces construites autour du même schéma métrique (alternance de vers longs et courts) et rimique. Si l'approche de H. Suchier ne met absolument pas en valeur l'alternance des vers longs et courts comme caractéristique sonore (et visuelle) pourtant fondamentale du poème, celle de G. Lote nous permet – tout en libérant la versification des contraintes que l'hendécasyllabe lui imposerait – de dresser des analogies étroites avec certains lais et descorts contemporains, au sein desquels le distique constitue tout simplement l'ensemble de deux vers métriquement indépendants, mais sémantiquement unis. Ces analogies revêtent des formes variées : certaines pièces placent le vers court après plusieurs vers longs, ou disposent un distique de vers courts en guise de refrain à la fin de plusieurs vers longs. En partie contemporains aux poésies de Philippe, ces lais et descorts sont susceptibles de l'avoir inspiré, et attestent également de la popularité de cette forme de versification.

I.3 Rigueur métrique ou versification ludique ? Pour une analyse empirique des particularités formelles du *Lai d'Amours*

Afin de pouvoir se positionner par rapport aux deux approches précédemment présentées, il nous semble qu'une analyse empirique, basée sur l'analyse métrique systématique du texte devient indispensable. Pour cette raison, nous avons étudié chacun des distiques du poème en tant qu'ensemble composé par un membre long et un membre court ; le calcul systématique du nombre des syllabes dans chacun de ces deux parties a été effectué également en fonction des synalèphes et dialèphes susceptibles de se produire à l'intérieur du distique, ou éventuellement avec le début/la fin du couplet voisin, qui pourraient ainsi augmenter/diminuer le nombre de syllabes du distique concerné. Nous avons considéré comme automatique l'élision des voyelles finales atones.

Les résultats ainsi obtenus nous permettent de formuler plusieurs constatations au sujet de la versification du *Lai d'Amours*. La première est d'ordre quantitatif : une partie considérable des couplets (68 au total) comptent 12 syllabes ; ils se composent systématiquement d'un vers long qui en compte dans une très grande majorité des cas soit 7, soit 8, et un vers court de 3 ou 4. À ceux-ci s'ajoutent 79 distiques hendécasyllabiques, systématiquement constitués soit d'un membre long de 7 et d'un membre court de 4 syllabes, ou bien d'un vers long de 8 et d'un vers court de 3 syllabes. Pour cinq de ces distiques, la possibilité de synalèphe/dialèphe fait osciller le couplet entre l'hendécasyllabe et l'alexandrin (dans le cas du distique 135, on compte 12 syllabes même sans prendre en compte l'élision d'une voyelle, « Bien en pora estre dontés / En aucun point »). À ces cas s'ajoutent trois couplets décasyllabiques, où le membre court ne compte que 2 syllabes (type « Ne fi entr'ami et amie / Vraiment », dist. 132). Pour deux autres couplets enfin, les possibilités de synalèphe/dialèphe font osciller entre l'hendéca- et la décasyllabe.

Le calcul systématique des syllabes composant les distiques nous permet dans un premier temps de remarquer qu'une proportion très élevée – plus d'un tiers des couplets – dérogent à la règle métrique de l'hendécasyllabe établie par H. Suchier. Même si l'on ne prend pas en considération les distiques « élastiques » qu'il mentionne comme exceptionnels, c'est encore trop de couplets dont le membre long compte 8 syllabes pour accepter ses conclusions. En vertu de ce décompte, il nous paraît problématique de chercher à définir la rigueur formelle par l'observation minutieuse d'un mètre en particulier. L'étude métrique nous permet en revanche de mettre en valeur l'écart en termes de longueur entre les deux membres du couplet : nous constatons que le vers long fait au moins le double, voire parfois

le triple du vers court au sein du même distique. C'est là que réside selon nous l'essence formelle du poème : il ne s'agirait pas tant de mettre en place un mètre en particulier qui serait respecté tout au long du poème sous réserve de quelques flexibilités, que de faire valoir une structure basée sur l'alternance des vers longs et courts au sein d'un même distique. Nos analyses nous permettent ainsi de nous aligner sur la conception de G. Lote : l'élément formel principal à nos yeux est la structure asymétrique du poème qui naît de l'association d'un premier membre hepta-ou octosyllabique et d'un second membre tri-ou quadrisyllabique. Si sur le plan formel la combinaison de ces deux types de vers remonte à une longue tradition historique, elle traduit également sur le plan sémantique l'idée du déséquilibre, du bouleversement et de la disproportion.

Sur la base de ces éléments et résultats, nous pouvons constater que la forme de versification à laquelle le *Lai d'Amours* s'apparente le mieux est celle de la strophe dite couée²³, consistant à associer deux, voire trois ou quatre vers octosyllabiques à un vers court, le plus souvent de quatre syllabes, qui clôt systématiquement les strophes octosyllabiques. Au sujet des strophes couées présentes chez Rutebeuf, E. Faral définit le fonctionnement de cette forme de la manière suivante :

« Cette forme, qu'on a dénommée diversement, mais toujours inopportunément, « stance » ou « tercet », ou « tercet tronqué » etc. et que faute de mieux nous appellerons plutôt « tercet coué », consiste en un couple d'octosyllabes rimant entre eux, suivis d'un quadrisyllabe, lequel, par le sens, se rattache à l'octosyllabe qui précède et fait partir de la même phrase, mais, par une rime nouvelle, annonce et amène les deux octosyllabes qui suivent. (...)»²⁴ »

C'est cette même forme que Philippe de Rémi-Baumanoir réinvestit dans ses *Oiseuses*, et c'est elle qui devient, après lui qui inventa le non-sens poétique, la forme d'expression par excellence des poésies du non-sens relatif²⁵. De fait, les pièces qui appartiennent à ce corpus se composent de distiques constitués de deux parties de longueur inégale : soit d'un octosyllabe allié à un tétrasyllabe (*Oiseuses*, *Dit de Traverses*), soit d'un heptasyllabe associé à un tétrasyllabe (*Resveries*). La disposition des textes dans les manuscrits fait toujours apparaître cette succession alternée. Au niveau du schéma rimique, le membre court du

²³ Au sujet de cette forme, avec un regard particulier portant sur sa tradition historique et les relations d'intertextualité qu'elle permet d'explorer entre la poésie de Philippe et ses contemporains, voir également le dernier chapitre de cette thèse, portant sur les poésies du non-sens et l'analyse formelle des *Oiseuses*.

²⁴ Faral, E. – Bastin, J. (éds.), *Œuvres complètes de Rutebeuf*, 2 vols, Paris, 1976, ici t. I., p. 205.

²⁵ Pour ce qui suit, cf. supra, note n°24. Nous présentons ici de manière synthétisée cette forme métrique que nous développons au dernier chapitre.

distique ne rime pas avec le vers précédent, mais avec le premier vers du distique suivant. Les *Oiseuses* de Philippe compliquent davantage cette forme, car l’octosyllabe y est coupé au milieu grâce à une rime intérieure, selon le schéma suivant : *8a4b8b4c8c4d* etc. ; si l’on souhaite rendre toute la complexité de la forme en y faisant figurer les octosyllabes divisés en deux par la rime intérieure, le schéma se présente alors comme suit : *4a+4a, 4b, 4b + 4b, 4c, 4c+4c* etc. L’opposition de la rime médiane à la rime finale va de pair avec l’accentuation de l’opposition entre le vers long et le vers court ; il y a là une certaine ambiguïté, car tout le poème peut être entendu comme l’addition de segments égaux de quatre syllabes à rimes triplées (induisant une opposition entre le pair et l’impair aussi) ; l’effet ainsi produit est celui du boitement et de l’hésitation, de l’incertitude. Du point de vue syntaxique, chaque distique forme une phrase simple unique, ou bien chaque vers une proposition ; sur le plan sémantique, le premier vers du distique constitue une unité plus ou moins indépendante, complétée par le membre court du distique. Les coupures de sens ne se produisent ainsi pas au sein des couplets, mais d’un distique à l’autre : toute liaison sémantique est rejetée, sans possibilité de passage entre les deux. Le *Lai d’Amours* réinvestit cette forme de versification dans une version légèrement simplifiée, dans la mesure où il n’y a pas de césure par la rime au milieu du vers long²⁶, et la structure du poème se construit simplement autour de l’opposition du vers long et du vers court.

Cette alternance en tant qu’élément structurel central du poème nous permet également d’inscrire le poème dans une autre tradition métrique, qui est celle du cycle de *Richeut*²⁷. La structure métrique *8a4b8b4c8c4d* etc. est de fait quasiment identique à celle du récit de *Richeut* (*8a8a8a4b8b8b4c...4z8z8z*), à cette seule différence près que l’alternance des vers longs et courts ne s’y réalise pas vers par vers, mais le vers court succède à un groupe de quatre vers longs, comme dans la strophe couée « classique ». En d’autres termes, le *Lai d’Amours*, aussi bien que les *Oiseuses*, proposent une variante revisitée du mètre de *Richeut*, en adoptant à l’échelle d’un distique non seulement le principe de sa structure globale, mais aussi son schéma d’enchaînement des rimes.

²⁶ La versification du *Lai d’Amours* s’apparente ainsi plutôt à celle des *Resveries* du Paris, BnF, ms. fr. 837 et du *Dit des Traverses*, car il n’y a pas de rime intérieure au sein du vers long. Les *Resveries* vont également dans le sens de la facilité métrique *7a4b7b4c*.

²⁷ Au sujet de la définition et de l’histoire de ce cycle, ainsi que de son importance du point de vue de la poésie de Philippe de Rémi-Beaumont, cf. notre chapitre portant sur le *Conte de fole larguesce*. Cf. également Kastner, L. E., ‘A neglected French Poetic Form’, in : *Zeitschrift für Romanische Philologie* 28 (1905), pp. 288 – 297.

Conclusions préliminaires

Les éléments présentés nous invitent à revenir sur le problème du titre du *Lai d'Amours*. Si l'on peut supposer que les premiers éditeurs ont fait leur choix essentiellement sur la base des caractéristiques formelles du poème, c'étaient sans doute les analogies avec certains lais hendécasyllabiques qui ont motivé ce titre. Or, si le répertoire des lais français établi par Alfred Jeanroy²⁸ nous fournit plusieurs exemples de pièces hendécasyllabiques²⁹, aucune parmi elles ne se construit autour de l'alternance de vers de longueur inégale. Nous nous permettons de considérer que, par souci de classification, H. Suchier cherchait à prouver la régularité dans l'emploi du vers de onze syllabes, même s'il ne correspond clairement pas à la versification de nombreux distiques du texte. Il nous semble judicieux d'admettre que l'approche de G. Lote répond mieux à la structure métrique de certains couplets, mais aussi qu'elle permet d'établir un lien formel entre le *Lai d'Amours* et les *Oiseuses*, et d'explorer également d'autres pistes d'intertextualité notamment avec le cycle de Richeut auquel s'attachent aussi d'autres pièces de Philippe. L'absence de cette forme dans les répertoires métriques consultés nous permet d'avancer l'idée que l'invention de cette forme revisitée de la strophe couée revient à Philippe de Rémi³⁰. Si son emploi dans les *Oiseuses* s'allie particulièrement bien sur le plan sémantique avec l'éclatement du contenu assuré par le non-sens générique, elle permet de mettre en valeur dans le *Lai d'Amours* les difficultés de l'expression poétique de l'amour, ainsi que le bouleversement et la souffrance éternisée du « je » lyrique entièrement dépendant de la merci de la dame.

²⁸ Jeanroy, A., *Lais et descorts français du XIII^e siècle. Texte et musique*, Genève, Slatkine, (1901) 1975, Paris, H. Welter, 1901.

²⁹ Cf. infra

³⁰ Nous développerons davantage cette hypothèse dans le chapitre portant sur les poésies du non-sens.

II. Le *Lai d'Amours* en miroir de ses intertextes – une approche formelle

Comme nous l'avons précédemment signalé, la description des particularités formelles du poème et l'établissement de son schéma métrique rendent possible une recherche ciblée de ses intertextes recensés par les répertoires métriques. Etant donné que la singularité du poème réside dans sa structure novatrice, nous considérons que son inscription dans un corpus plus large et l'établissement de ses analogies potentielles doit s'effectuer selon le critère d'une similarité formelle. Les ouvrages consultés pour ce travail ont été celui de Mölk-Wolfzettel³¹, d'I. Frank³², de H. Spanke³³ (éditeur du répertoire de G. Raynaud) et d'A. Jubinal³⁴.

Les deux axes autour desquels se construisent nos recherches sont d'une part le schéma rythmique, et, d'autre part, le schéma rimique du *Lai*. Les analogies peuvent être classées en trois groupes : dans un premier temps, celles dont la métrique est identique à celle du poème de Beaumanoir. Pour des raisons de simplicité, nous avons décidé de retenir comme critère principal la structure basée sur une alternance de vers longs et courts, indépendamment de leur ordre d'apparition dans le poème, le seul critère étant la différence d'au moins 3 syllabes dans la longueur des vers (soit que le vers long fasse au moins le double du vers court). Etant donné l'extrême variété formelle de cette forme de versification (certaines pièces pouvant notamment se construire autour de l'alternance plus ou moins aléatoire de deux vers longs et deux vers courts), nous avons décidé de considérer comme analogie pertinente uniquement les pièces proposant une alternance systématique de vers longs et courts. Un deuxième groupe d'analogies est constitué par des pièces dont le schéma rimique est identique à celui du *Lai d'Amours*. Un troisième groupe se constitue des pièces dont et le schéma rimique, et le schéma rythmique correspondent, au moins partiellement, à celui du *Lai d'Amours*.

³¹ Mölk, U. – Wolfzettel, F., *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, Fink, 1972. L'ouvrage renvoie non seulement aux répertoires qui l'ont précédé, mais aussi aux répertoires généraux proposant une édition des textes : Långfors, A., *Recueil général des jeux-partis français*, Paris, Champion, 1926., ainsi que Gennrich, F., *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII, dem XIII und dem ersten Drittel des XIV. Jahrhunderts*, Göttingen, Niemeyer, 1927.

³² Frank, I., *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Champion, 1953 (t. I) et 1955 (t. II)

³³ Spanke, H., *G. Raynauds Bibliographie des Altfranzösischen Liedes*, Leiden, Brill, 1955.

³⁴ Jubinal, A., *Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux et autres pièces inédites des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles*, Paris, E. Pannier, 1839 – 1842.

II.1 Le motet

Les analogies repérées dans les répertoires consultés montrent que les pièces les plus proches de celle de Beaumanoir, répondant au mieux aux deux critères de la rime et du mètre sont au nombre de cinq, et présentent un intérêt particulier. Quatre d'entre elles sont classées en tant que motets, genre poétique dont l'importance par rapport à la poésie de Philippe, et plus particulièrement au *Salus à refrains*, a été soulignée dans le chapitre correspondant. Ces pièces se caractérisent également par un fort ancrage géographique : elles proviennent principalement du Nord de la France, probablement du même réseau poétique auquel appartenait Beaumanoir. Il s'agit ainsi non seulement de l'inscription dans une tradition littéraire régionalement enracinée et du décalage produit par rapport à elle, mais aussi d'une proximité chronologique étroite entre les poètes concernés.

La première pièce analogue est un motet de quatre strophes hétérostrophiques de Gilles le Vinier. Répertoire par Molk-Wolfzettel³⁵ et par G. Raynaud³⁶, elle a été également repérée par A. Metcke³⁷. Son schéma rimique correspond presque entièrement à celui du *Lai d'Amours* (*aabbccddeeff* etc.), avec la différence que le schéma rimique chez Philippe se déploie non pas à partir du premier, mais à partir du deuxième vers. Quant à sa versification, l'alternance des vers longs et courts est très marquée dans le motet de Vinier : 7-1-5-1-6-1-5-1-6-1-7 :

« Amors ki le me comande
Mande
Par moi tos amans
Mans
Plaisans et sans boisdie.
Die
Chascuns cest deport
Port
Chascuns ceste nouvelle,
Ele
Est bellë et avenans. » (str. 1)

³⁵ N° 514. Les auteurs se réfèrent à se réfère au répertoire de Spanke, *Op. cit.*

³⁶ *Op. cit.*, pièce n° 257.

³⁷ Metcke, A., *Die Lieder des altfranzoesischen Lyrikers Gille le Vinier*, Halle, 1906., p. 36, pièce n°2, avec en référence toutes les éditions précédentes qui remontent à la deuxième moitié du XVIII^e. Cf. le compte-rendu d'A. Jeanroy, in : *Romania* 35 (1906), pp. 608 – 610.

Gilles le Vinier avait probablement un goût prononcé pour cette forme de versification, dans la mesure où il en a composé une seconde, très similaire. Editée par A. Metcke³⁸ et répertoriée par G. Raynaud³⁹, elle n'a pas été signalée à notre connaissance par les répertoires postérieurs. Composée de strophes hétérostrophiques, elle propose un jeu poétique autour de l'alternance des vers longs et courts :

I.

« Au partir de la froidure

Dure

Ke voi apresté

Esté

Lors plaig ma mesaventure.

Cure

N'ai eü d'amer :

Car aller

Ai sovent son gieu trové,

Prové

Ai soventes fois :

Male fois

Fait par tot trop a blasmer.

II.

Qui velt amors par contraire

Traire

Ne fait pas savir ;

Savoir

Poëz ke ne puet pas plaire.

Faire

Convient son voloir

Et voloir

Et dire sans dechevoir

Le voir

Et tenir convent,

³⁸ *Op. cit.*, pièce n°5. pp. 43 – 44.

³⁹ *Op. cit.*, pièce n° 2101.

Ki sovent
En velt guerredon avoir.

III.

Quant je voi juër et rire,
D'ire
Ki au cuer me vient
M'avient
Ke je ne puis mon martire
Dire,
Ançois mu color
Par dolor,
Et de çou k'il me sovient
Convient
Mon cuer sospirer
Et mirer
Ke j'ai perdu par folour. » (str. 1 – 3)

L'endommagement du support a rendu le reste du poème quasiment illisible, mais il est tout de même possible de constater que le même schéma métrique est conservé tout au long du poème. Les rimes se produisent ici essentiellement au sein des couplets, ce qui révèle une technique poétique moins élaborée que celle déployée dans le *Lai*, où la disposition des rimes crée des enjambements entre les strophes.

Deux autres pièces supplémentaires, également des motets, se proposent à l'étude intertextuelle à travers leurs particularités formelles. Les deux présentent un schéma rimique entièrement identique à celui du *Lai d'Amours*. Si le premier⁴⁰ n'entre dans ce corpus qu'en vertu de ses similitudes de rimes, le deuxième présente encore davantage d'intérêt. Il s'agit d'un motet hétérostrophique, débutant par les vers suivants :

« Ostés moi l'anelet dou doit
Ne suis pas mariée a droit. »

Répertorié par Gennrich⁴¹, il a non seulement comme mètre de base l'heptasyllabe (7a7b7b7c7c7d7d7e7e7f7f), largement représenté dans le *Lai d'Amours*, mais il est aussi et surtout important en raison de son attestation dans la *Suite anonyme* de l'œuvre de Mahieu le

⁴⁰ Raynaud, G., *Op. cit.*, pièce n° 1509.

⁴¹ *Op. cit.*, pièce n° 1076a. Répertorié également par Raynaud, G., *Op. cit.*, pièce n° 607.

Poirier, *Le court d'Amours*⁴². Une perspective intertextuelle très particulière s'ouvre sur ce point : outre les analogies que nous avons dressées entre cette œuvre et les deux *Salus* de Philippe de Rémi-Beaumanoir⁴³, nous pouvons repérer ici un troisième lien entre l'œuvre de Mahieu et le *Lai d'Amours*. Compte tenu des éléments chronologiques liés à l'activité poétique de Mahieu et la probable postérité de son œuvre par rapport à celle de Philippe⁴⁴, nous constatons qu'il s'agit ici, sinon d'emprunts ou d'imitations directs, au moins de divers appropriations et remaniements d'une matière collective commune fortement répandue dans la région. Ces œuvres constituent un amalgame formel et sémantique de différentes traditions populaires, profanes et pieuses, dont les resurgissements apparaissent par le biais d'une transmission textuelle souvent littérale.

Achevons la présentation des analogies entre le *Lai d'Amours* et le motet par une référence à une pièce qui s'apparente au poème de Philippe non pas à travers ses caractéristiques métriques, mais en raison d'une similitude de formulation qui nous semble révélatrice. Il s'agit d'un motet considéré également comme « chanson à la Vierge⁴⁵ », qui se termine par le refrain suivant :

« Nus ne doit joie mener
Se bien ne vous aime.⁴⁶ »

L'analogie est très nette entre cette unité clôturant la strophe 3 du motet en question, et l'*incipit* du *Lai d'Amours* :

« Nus ne puet sans boine amour
Grant joie avoir. »

Au-delà des conclusions que l'attestation d'une telle formulation au sein d'un motet permet de formuler au sujet de sa popularité dans la poésie vernaculaire, ce parallélisme témoigne de l'interférence registrale (profane – pieuse – popularisante) entre les différentes variantes de cette expression quasi-proverbiale⁴⁷. Il s'agit à notre sens du même phénomène, mais peut-être dans le sens inverse, que nous avons fait apparaître concernant la transposition dans le

⁴² Pièce n° XIX sur le fol. 61va. Scully, T. (éd.), *Le Court d'Amours de Mahieu le Poirier et la suite anonyme de la « Court d'amours »*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1976, p. 203.

⁴³ Voir les chapitres correspondants.

⁴⁴ Cf. le chapitre relatif au *Salus d'Amours*.

⁴⁵ Dénomination attribuée par Bec, P., *La lyrique française au Moyen Âge (XII^e – XIII^e siècles)*, 2 vols, ici t. I, p. 149.

⁴⁶ Raynaud, G. (éd.), *Recueil des motets français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, F. Vieweg, 1881, 2 vols, ici t. I, pp. 3 – 5, pièce n° III.

⁴⁷ Au sujet des interactions entre le registre pieux et profane dans la poésie vernaculaire, cf. les références citées lors de l'étude générique de l'*Ave Maria* de Philippe de Rémi-Beaumanoir dans le chapitre correspondant.

registre profane de certains éléments transcendants au sein du *Salus d'Amours*. Alors que le refrain du motet cité se construit autour d'un mélange sémantique implicite entre les deux registres (aimer la dame comme aimer la Vierge), et permet ainsi de s'adresser à la Vierge sans pour autant la nommer, le *Lai d'Amours* pousse les limites d'un tel mode d'expression, pour s'inscrire entièrement dans l'univers de l'amour courtois. Son *incipit* crée ainsi le contexte de référence essentiellement profane dans lequel le proverbe pose d'emblée la thématique du poème.

II.2 Lai et descort. Problèmes de typologisation et état de la critique littéraire

L'étude approfondie des caractéristiques métriques du *Lai d'Amours* nous a permis de dresser quelques analogies jusque-là inexplorées avec d'autres pièces contemporaines. Si cette analyse a rendu possible l'identification d'un certain nombre de motets construits selon des principes formels identiques, la question de savoir dans quelle mesure le *Lai d'Amours* peut effectivement être considéré comme un lai n'a toujours pas été tranchée. Il nous semble ainsi indispensable, toujours sur la base de critères de forme, d'élargir nos réflexions par l'étude générique du lai et de son genre complémentaire, le descort. Cette esquisse a un double objectif : d'une part, le choix volontaire de H. Bordier et de H. Suchier d'inscrire le *Lai d'Amours* dans le corpus des lais impose par défaut la nécessité d'examiner les raisons et les modalités de cette appartenance. D'autre part, la présentation des cadres formels du genre nous permettra d'examiner de manière pertinente le décalage potentiel que le poème de Philippe produit par rapport aux règles générales du grand ensemble auquel il appartient.

Pour l'identification des origines et des caractéristiques des lais et descorts auxquels ce poème de Beaumanoir peut être apparenté, un problème méthodologique s'impose d'emblée. Faut-il traiter le lai et le descort en tant que genres à part et indépendants, ou une telle distinction serait-elle illégitime ? La critique littéraire a voulu trancher cette question à partir de certains critères formels telle que la rime ou la métrique des pièces constituant le corpus des deux genres⁴⁸. Dans son répertoire des lais et descorts français, Alfred Jeanroy considère que les deux genres sont à considérer comme des pièces « diversement nommées qui appartiennent à un genre unique⁴⁹ ». Pour lui, le seul critère permettant la typologisation ne

⁴⁸ Pour la critique littéraire sur la question, cf. Wolf, F., *Über die Laus. Sequenzen und Leiche*, Heidelberg, 1841, ainsi que Suchier, H., *Geschichte der französischen Litteratur*, Leipzig-Wien, 1900, et Appel, C., 'Vom descort', in : *Zeitschrift für romanische Philologie* XI (1887), pp. 212 – 230. F. Wolf considère que la distinction des deux genres n'a pas sa légitimité. H. Suchier s'oppose à cet avis : pour lui, une origine différente des lais et descorts est l'élément principal de leur dualité. Appel développe à son tour les raisons de la nécessité d'une distinction marquée des deux genres, qui se base essentiellement sur une différence au niveau des schémas rimiques.

⁴⁹ Jeanroy, A. et al. (éds.), *Lais et descorts français (...)*, Éd. cit., vi.

peut être que linguistique, donc fonction du clivage géographique : c'est parallèlement à la naissance du lai désigné en tant que tel dans le Nord de la France (dans une région voisine de la Bretagne⁵⁰) que serait apparu dans la poésie méridionale le même genre de poésie, mais portant le nom de descort. Enfin, le genre serait revenu dans le Nord du pays sous cette nouvelle dénomination « à une époque où les noms et les formes d'importation provençale faisaient fureur⁵¹ ». Les premières attestations des plus anciens descorts provençaux datent du troisième-quatrième quart du XII^e siècle ; c'est autour de cette date que le genre apparaît dans la lyrique du Nord de la France⁵². C'est ici que le descort, comme d'autres genres d'ailleurs, a connu son véritable essor : la majorité des pièces proviennent de cette région, et leurs auteurs appartiennent aux centres littéraires d'Arras, Troyes et Reims. Les pièces les plus tardives naissent vers la fin du XIII^e siècle.

Le problème de la dialectique nord-sud, toujours délicat dans le contexte de la lyrique médiévale, est soulevé comme point central dans la thèse de doctorat de Jean Maillard⁵³ : tout comme A. Jeanroy, lui aussi défend l'hypothèse de l'origine celtique du lai, tout en concluant que les lais bretons se sont répandus dans la société courtoise anglo-normande et française avec une influence considérable sur la séquence liturgique⁵⁴. Pour J. Maillard, lai et descort sont deux genres voisins mais néanmoins différents. Ses arguments en faveur de les distinguer portent majoritairement sur la sous-représentation générale du descort par rapport au lai en termes de couverture géographique, de nombre de pièces connues ou de traitement conscient par les poètes en tant que genres indépendants⁵⁵. La thèse de doctorat de J. Maillard a entre

⁵⁰ Sur cet ancrage géographique et la théorie des origines celtiques du lai, cf. *Ibid.*, xi – xvii. Pour ce qui est de l'hypothèse celtique et des problèmes étymologiques et génétiques, R. Baum traite également la question, et finit par remettre en question l'origine celtique. Pourtant, sa conclusion ne s'aventure finalement pas plus loin que de constater que « lais, lai, tout comme chanson, vers, roman ou d'autres termes appartenant au vocabulaire de la littérature, provient, selon toute vraisemblance, d'une expression latine ». Cf. Baum, R., 'Les troubadours et les lais', in : *Zeitschrift für Romanische Philologie* 85 (1969), pp. 1 – 44, ici p. 44. Sur cette question, P. Bec affirme que l'étymologie, celtique ou non, reste incertaine. Néanmoins, il suppose l'existence d'un étymon probablement commun au Nord et au Sud, tout en conservant la possibilité d'une éventuelle contamination avec le terme celtique « laid » ou « loid » qui désignait spécifiquement le lai arthurien ou « breton ». Bec ajoute que « dans ces conditions la discrimination étymologique rejoindrait logiquement la discrimination génétique et typologique ». Cf. Bec, P., *La lyrique française du Moyen – Age (XII^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris, A&J. Picard, 1977, 2 vols, ici t. I., p. 206.

⁵¹ *Ibid.*, p. xvi.

⁵² *Ibid.*, xi. Cependant, il est important d'insister sur le caractère probablement plus archaïque de la mélodie d'un certain nombre de lais et de descorts. Pour ceci, cf. Bec, P., *Op. cit.*, ici vol. I., p. 199.

⁵³ *Op. cit.*

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 38 – 39. A. Jeanroy procède à l'étude de cette question à travers une approche fondamentalement musicale, ce qui semble entièrement justifié dans le cas des lais lyriques : « En résumé, dans la prose liturgique : unité de type, qui est la répétition de deux périodes dont l'identité est une règle absolue ; dans le lai : multiplicité et diversité de systèmes dont le nombre augmente encore par la combinaison. Nous ne pouvons donc, en nous plaçant au point de vue de la musique, voir dans la prose liturgique le prototype du lai. » In : Jeanroy, A., *Lais et descorts (...)*, *Éd. cit.*, xii – xxi. Cité par Bec, P., *Op. cit.*, ici t. I., p. 194, note n° 18.

⁵⁵ Cf. Maillard, J., *Op. cit.*, pp. 127 – 128.

autres l'immense mérite de constituer une mise au point claire et nette entre les lais lyriques et les lais narratifs : il procède à une distinction marquée entre pièces avec ou sans accompagnement musical.

Sans proposer de trancher la question de la distinction générique, P. Bec propose une mise au point de l'état de la recherche, et est également le premier à mettre en évidence les oppositions entre les différentes approches de l'origine du lai⁵⁶. Contrairement à J. Maillard, il opte pour un traitement collectif de lais et descorts : en s'appuyant sur les études précédemment citées, il insiste sur le rôle et l'importance du clivage géographique entre Nord et Sud qui expliquerait l'altérité de la dénomination. Bec emploie le nom composé de *lai-descort* : pour lui, celui-ci est essentiellement à pertinence lyrico-formelle, avec une thématique majoritairement courtoise et amoureuse⁵⁷. Par ailleurs, il remarque que la présence simultanée du terme « lai » ou « descort » (ou de leurs synonymes) au sein d'une pièce ne traduit pas de désir de typologisation de la part des auteurs : il s'agirait beaucoup plus probablement d'une surcharge stylistique à des fins expressives que d'une piste de catégorisation s'appuyant sur des différences techniques. En répertoriant les arguments pour et contre la différenciation des deux genres, Bec parvient à démontrer que le clivage entre lais et descorts est moins évident que celui avancé par J. Maillard⁵⁸. À l'antériorité chronologique du descort méridional par rapport au lai français s'ajoute selon lui une complémentarité thématique des deux genres : le lai, genre typologiquement peu précis, correspondrait à un sous-produit du descort (d'où leur dénomination commune de lai-descort), qui à l'instar de beaucoup de genres importés du Sud, aurait perdu sa rigidité formelle et thématique pour gagner en élasticité métrique et thématique, et s'ouvrir notamment au registre religieux. Du point de vue terminologique, ce genre qui a connu son essor dans le Nord de la France était désigné soit comme descort (pour les poèmes de thématique troubadouresque), soit comme lai. Ce n'est que plus tard que le genre du lai-descort prend dans le Nord le nom plus technique de descort, probablement en vue de supprimer la polysémie de plus en plus compliquée du terme « lai ». Le lai, à son tour, aurait fini par se répandre dans le Sud, mais serait rarement remplacé par le terme de descort.⁵⁹ L'approche ramenant le lai et le descort au

⁵⁶ En résumant et confrontant les thèses d'A. Jeanroy et J. Maillard, P. Bec procède à une nouvelle approche du genre du lai, se basant sur une distinction claire entre les différents sous-genres. Cf. Bec, P., *Op. cit.*, ici vol. I., pp. 189 – 214.

⁵⁷ Pour ce qui suit, cf. *Ibid.*, pp. 197 – 208.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 200 – 202.

⁵⁹ Sur cette hypothèse, cf. *Ibid.*, p. 205 – 206.

même genre est partagée également par G. Lote⁶⁰, pour qui les deux désignent un même type de poèmes difficiles à distinguer.

La majorité des *lais-descorts* ont pour thématique celle du grand chant courtois, où les *topoi* de la *fin'amor* fournissent les motifs principaux et la charpente des œuvres ; seul un tiers du corpus, dont la dévotion à la Vierge constitue la thématique principale, s'inscrit dans le registre religieux. La dénomination de *descort* pourrait pourtant être réservée aux seules pièces de contenu troubadoursque, dans lesquels le déséquilibre sentimental du poète amoureux aurait pu motiver la dénomination du genre et fournir ainsi une explication étymologique au terme⁶¹. Malgré son caractère essentiellement lyrique, le *lai-descort* entre parfois en interférence avec le registre lyrico-narratif dans le cas de certaines pièces⁶².

II.3 La structure des *lais* et des *descorts*

En dépit des différentes approches adoptées par la critique littéraire au sujet des origines et des particularités du genre, ces thèses se rejoignent dans la constatation de l'irrégularité formelle des pièces du corpus. Cette irrégularité s'explique probablement par la volonté explicite des auteurs, qui visaient à créer des pièces en opposition à la chanson dans laquelle les strophes étaient presque toujours identiques. Pour A. Jeanroy, la variété formelle des *lais* et *descorts* va de pair avec une incohérence de la forme : elle est pour lui

« destinée à peindre, et pour ainsi dire, à figurer matériellement, non point seulement les angoisses de l'amour, ce qui distinguerait *lai* et *descort* médiocrement de la chanson, mais le trouble le plus extrême et une sorte de déséquilibre produit par la rapide succession de sentiments contraires. C'est du moins ce que semblent vouloir dire, dans des passages du reste médiocrement clairs, Gilles le Vinier et Adam de Givenci.⁶³ »

Cependant, cette disparité formelle très explicite, entraînant des variations d'une strophe à l'autre, ne caractérise le genre qu'à ses origines : dans le corpus plus tardif constitué par A. Jeanroy, les pièces isostrophiques sont surreprésentées par rapport aux poèmes hétérostrophiques.

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 219 – 226, ici p. 219.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 197. et 203.

⁶² Notamment le *Lai de l'Ancien et du Nouveau Testament* d'Ernoul le Vieux (cf. Maillard, J., *Op. cit.*, pièce n° 79), ou encore le *Lai de la Pastourelle* (cf. Jeanroy, A., *Op. cit.*, pièce n° XXIV). Cités par Bec, P., *Op. cit.*, pp. 197 – 198.

⁶³ *Ibid.*, 1975, vii.

Lai et descort se caractérisent ainsi avant tout par une discordance formelle. L'hétérostrophie et l'hétérométrie sont leurs traits typologiques les plus pertinents ; le nombre de strophes étant illimité, il s'agit en général de pièces relativement longues. Dans le lai comme dans le descort, le nombre des strophes n'est absolument pas fixé au XIII^e siècle ; cependant, la délimitation des strophes n'est parfois pas évidente, et les erreurs que les rubricateurs pouvaient commettre en termes de lettrines ou petites capitales font en sorte que celles-ci ne correspondent pas toujours à la logique du découpage strophique. L'indicateur le plus certain pour la délimitation des unités textuelles est plutôt la variation des rimes et/ou le changement mélodique. La dimension des strophes est également variable : le nombre moyen de vers tourne autour de 20, mais certaines strophes peuvent atteindre 53 vers. L'hétérostrophie systématique, emblématique de ces pièces, fait en sorte que chaque strophe constitue une unité formelle plus ou moins indépendante de la suivante. Ceci témoigne de la très grande liberté de rédaction qui caractérise ces poèmes.

La variabilité concerne également la longueur des vers : du disyllabe à l'hendécasyllabe, ils peuvent être de taille très différente, mais le mètre moyen y est de 7 ou 8 syllabes⁶⁴. Cependant, l'une des caractéristiques les plus importantes des lais et descorts consiste justement dans l'emploi fréquent de vers courts, dont ceux de trois ou quatre syllabes⁶⁵. La manière la plus fréquente de disposition des vers courts est la strophe couée, qui initialement consistait en strophes de 6 vers parmi lesquels des paires de vers courts (vv. 1 – 2 et 4 – 5) s'achevaient sur deux vers longs. Ainsi, c'étaient les 3^e et 6^e vers qui étaient longs⁶⁶.

Quoique, de manière générale, on puisse observer une certaine symétrie entre les vers d'une strophe, cette symétrie n'est absolument pas inhérente au genre. Comme le remarque A. Jeanroy⁶⁷, « la dimension des membres symétriques est ordinairement réglée par le système strophique dont ils font partie : ils sont de deux vers dans les strophes à rimes croisées, de trois ou parfois davantage dans la strophe couée ; dans certaines constructions plus savantes ou plus arbitraires, ils peuvent être beaucoup plus longs, et compter par exemple six, sept ou neuf vers. » Le couplet du lai ou du descort est le plus souvent bipartite : il comporte en

⁶⁴ Le lai-descort est un genre très élaboré du point de vue de l'union de la mélodie et du texte, aspect auquel la thèse de Jean Maillard consacre une attention particulière. Comme ce ne sont que les lais narratifs qui sont pertinents pour notre analyse, nous nous permettons de ne pas nous attarder sur les considérations qui concernent les lais lyriques.

⁶⁵ *Ibid.*, viii.

⁶⁶ Sur l'origine de la strophe couée, cf. l'analyse extrêmement précise et exhaustive de A. Jeanroy, qui tient compte de toutes les grandes études métriques menées sur le sujet par K. Bartsch et F. Wolf. Jeanroy, A., 'Études de versification', in : Jeanroy, A., *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1925 (3^e édition), ici pp. 363 – 377.

⁶⁷ Jeanroy, A., *Op. cit.*, ici 'La versification dans les lais et descorts', ix – x.

général deux ou quatre parties symétriques, soit en rimes croisés *abab*, soit selon la combinaison *aabaab*. Une autre particularité importante réside dans l'alternance des vers longs et courts au sein d'une strophe, qui peut se réaliser selon des schémas différents : plusieurs vers longs peuvent s'achever sur des vers courts, ou bien une suite de vers courts peuvent précéder des vers longs. La cohérence formelle entre les différentes strophes du même poème n'est absolument pas un réquisit. Ainsi, dans un des lais de Gautier de Coinci composé « contre le lai Markiol », la suite de strophes de formes diverses s'achève sur une strophe dont le schéma de versification repose sur l'alternance de vers de 7 et de 5 syllabes, principe de construction ressemblant fortement à celui de Beaumanoir :

« Dame, entendés mon desir,
Tres doce Marie,
Nule riens tant ne desir
Com faiç vostre aïe ;
Ne nos laissiés pas morir
En nostre folie,
Se les buens volés causer,
Ma dame causie,
Molt arés au departir
Povre compaignie.⁶⁸ »

Dans un autre lai anonyme du Nord de la France, l'alternance des vers de 4 et de 7 syllabes se réalise de manière inverse :

« Bel m'est li tans
Que la saisons renovele,
Que ses douz chanz
Rencommece l'alouele :
Con fins amanz
Chanterai por la plus bele
Qui soit mananz
Desci q'as murs de Tudele.⁶⁹ »

Les lais et descorts se définissent ainsi par leur caractère hétérométrique et hétérostrophique, où chaque strophe a sa propre métrique (et éventuellement mélodie)

⁶⁸ Cité par Jeanroy, *Lais et descorts français (...)*, *Op. cit.*, pièce XVI, pp. 29 – 32, ici p. 32.

⁶⁹ *Ibid.*, p. pièce XIX, p. 46.

individuelle. De manière générale, les éléments fournis par les différentes définitions nous permettent de constater que le lai constituait une catégorie relativement vague, comme par ailleurs la chanson aussi ; au XIII^e siècle, aucun des deux n'était pas encore soumis à des règles fixes. La liberté de composition qui en découle se traduit par une large variété structurelle des lais : si leur thématique et leur mode d'expression s'inscrit dans une large majorité des cas dans le contexte littéraire de la *fin'amor*, les caractéristiques formelles du corpus présentent une grande disparité à la fois en termes de longueur, de métrique et de schéma rimique. La majorité des chercheurs optent pour un traitement conjoint de lais et descorts, en les considérant comme des sous-espèces fortement semblables d'un seul et même genre. Leurs variations formelles sont telles qu'il serait impossible de les considérer comme des formes dérivées les unes des autres ; elles sont interprétables plutôt en termes de variations d'un seul et même ensemble. Le choix de titre fait par H. Bordier et H. Suchier au sujet du *Lai d'Amours* peut ainsi éventuellement trouver sa justification dans la perspective suivante : la souplesse des cadres du genre, l'alternance des vers longs et courts, le schéma rimique similaire à celui de la strophe couée, ainsi que le caractère quelque peu arbitraire de la division strophique pourraient permettre d'inscrire le *Lai d'Amours* de Beaumanoir dans ce vaste corpus des lais. Comme l'intérêt du poème réside principalement dans sa structure, nous pouvons considérer que son rattachement au genre du lai s'est probablement effectué sur la base de ces critères formels⁷⁰. Signalons enfin l'embarras que la critique littéraire en général devait éprouver à l'égard de la catégorisation de ce poème de Philippe : le *Lai d'Amours* ne figure dans aucun répertoire de lais médiévaux, ni dans celui des *incipits* de P. Meyer et d'A. Långfors⁷¹, qui pourtant recense presque toutes les autres pièces poétiques de Beaumanoir.

⁷⁰ Contrairement aux *Oiseuses*, qui se construisent autour du même schéma métrique et rimique que le *Lai d'Amours*, mais dont le contenu sémio-sémantique prend le dessus sur la forme : c'est en premier lieu sa manière d'expression qui permet son inscription dans le corpus de la poésie du non-sens, où les marques formelles ne sont que d'une importance secondaire, et mises en valeur à travers leur rapport avec le plan sémantique de la pièce.

⁷¹ Meyer, P. – Långfors, A. (éds.), *Les « Incipit » des poèmes français antérieurs au XIV^e siècle*, Paris, Champion, 1918.

III. Analyse textuelle du *Lai d'Amours*

III.1 L'introduction narrative du poème

Le texte s'ouvre sur une lettrine rouge et bleue avec des filigranes et des antennes qui la prolongent dans la marge. Conformément aux règles rhétoriques de l'époque, un énoncé proverbial tient lieu d'*incipit*⁷² :

« Nus ne puet sans boine amour
Grant joie avoir. » (dist. 1)

A la portée générale et intemporelle qu'expriment ces vers s'oppose le caractère personnel de la narration à la première personne, qui se manifeste dès le deuxième distique du poème. L'expression proverbiale ouvre la voie vers l'aveu du narrateur, qui rend concrète l'expérience amoureuse : formulée *in medias res* dès le deuxième couplet, elle permet une mise en contexte immédiate, en conférant au texte un ton d'intimité :

« Ses grans sens me fait doloit
Et sa biauté
Plus bele est d'un jor d'esté,
Ce m'est avis. » (dist. 2 – 3)

Dès les premiers vers, une certaine économie caractérise la narration, dont la dame est à la fois sujet et narrataire. Sans explicitation de sa présence, elle est désignée par l'emploi répétitif des pronoms possessifs de la troisième personne. Par leur valeur anaphorique, ils servent également à nouer le lien sémantique entre le proverbe sur lequel s'ouvre le texte, et la figure de la dame : incarnation de la « boine amour » du premier couplet, elle remplit le rôle de celle dont les « grant sens » et la beauté constitueront l'objet de la première partie du poème.

Les qualités intérieures et extérieures classiques apparaissent dès le début comme sources de la souffrance amoureuse du « je » lyrique. Pourtant, bien que l'intelligence et la beauté de la dame soient évoquées au sein de vers consécutifs, le narrateur ne détaille finalement que cette dernière caractéristique, qui servira d'élément d'organisation textuelle

⁷² Comme signalé dans la note n°70, l'*incipit* ne figure pas dans le répertoire général de P. Meyer et A. Långfors. Au sujet de l'*incipit*, cf. Louvel, L. (éd.), *L'incipit*, Poitiers, UFR Langues littératures, 1997. L'expression proverbiale en question ne figure pas non plus dans le recueil des proverbes de Schulze-Busacker, E., *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Âge français. Recueil et analyse*, Paris, Champion, 1985. Au sujet des proverbes employés dans les poèmes de Beaumanoir, cf. Buridant, C., 'Nature et fonction du proverbe dans le Moyen Âge français. Essai d'aperçu synthétique', in : *Nouveaux cahiers d'allemand* 17 (1999), pp. 497-513., ainsi que Lorcin, M.-T., *Les recueils de proverbes français (1160-1490). Sagesse des nations et langue de bois*, Paris, Champion, 2011.

récurrent tout au long du poème (cf. distiques 10 – 47). Si les qualités de la dame constituent la première raison du mal d'amour du « je » lyrique, elles sont loin d'être les seules : c'est le manque de réciprocité de l'amour qui est désigné en tant que cause principale. Comme le traduit l'interjection désespérée « Las ! », l'amplification de la douleur se déploie à travers une série de phrases exclamatives qui forment un contraste saisissant avec les propositions affirmatives avec lesquelles elles sont en alternance. La question rhétorique du couplet 8 traduit l'amertume des distiques qui le précèdent :

« Las ! Quant je regart le lis
Sous le vermeil,
Voir, mout souvent m'en esvel
Pour lui mirer.
Ce me fait mout soupirer
Que n'aime mie.
Que voelle ja estre m'amie
A nes un jour !
E ! Dix, dont verroit la fierour
Dont el me hee ? » (4 – 8)

L'expression élégiaque de la souffrance amoureuse, susceptible de provoquer la mort du « je » lyrique, est soutenue de manière particulièrement efficace par la métrique du poème : l'alternance marquée des vers longs et courts traduit le bouleversement sentimental du narrateur. L'interaction de la forme avec le fond s'amplifie davantage à travers le contenu sémantique des différents vers au sein d'un couplet : si le premier vers, long, a une fonction descriptive, le deuxième, court, remplit un rôle de complémentarité, dans lequel sa brièveté produit un effet de densité sémantique. Le couplet forme dans une large majorité des cas une phrase séparée en deux propositions, dont la deuxième constitue un complément d'objet ou circonstanciel de la première. La dialectique entre les deux membres du couplet produit une certaine interdépendance syntaxique et sémantique entre les vers : le vers long définit le mode d'accomplissement du vers court, alors que ce dernier lui apporte un complément sémio-sémantique sans lequel le premier membre du couplet resterait inachevé. Les deux membres du distique deviennent ainsi indissociables, avec une forte cohésion textuelle entre eux. Ce rapport crée une dynamique particulière entre thème et rhème dans la première partie du poème : quasiment chaque couplet est porteur d'un rhème, introduit par le vers long, alors que le vers court remplit la fonction de thème. Il n'y a que de rares enjambements d'un distique à

l'autre : les phrases produites sont relativement courtes, ce qui donne un caractère perpétuellement interrompu à l'énonciation.

III.2 La dame comme figure-clé de la narration

La désignation concrète de la dame advient à partir du 9^e distique sous la forme de l'emploi répétitif du pronom personnel de la troisième personne « elle ». Cette mention donne lieu à la description minutieusement détaillée de la dame, occupant une large majorité de cette première partie monophonique du texte. Sa description constitue l'unité sémantique narrative la plus longue du poème (74 vers au total), et suit la technique classique de la description verticale de haut en bas : en partant de la tête, les cheveux, puis le visage dont certaines parties sont présentées avec un souci d'exactitude remarquable. La plupart des adjectifs qualifiant la beauté de la dame se présentent sous la forme de constructions comparatives : « comme cristal » (dist. 11), « comme a devise » (dist. 14), « comme argent » (dist. 18), « com rose en mai » (dist. 22), « comme d'argent » (dist. 31), « plus blanche que lis » (dist. 35). La valeur évocatrice des couleurs et leur rôle au sein des comparaisons rendent ce passage fortement imagé : la majorité des adjectifs évoquent des couleurs lumineuses et vives, où le blanc comme métaphore de l'innocence et de la pureté occupe un rôle central : « blancoie » (dist. 18), « blanc » (dist. 21), « blanche » (dist. 35), « cler » (dist. 11 et 21) ou simplement « fresce » (dist. 22). La couleur intense des lèvres, « vermillètes » (dist. 29), contraste bien avec la blancheur précédemment évoquée. Les comparants des différentes parties du corps sont souvent des matières précieuses, qui par transposition sémantique renvoient à la préciosité de la dame : « cristal » (dist. 11), « fin metal » (dist. 12), « or enbordé » (dist. 12), « argent » (dist. 18, 31).

Bien que la description suive une ligne verticale nettement marquée, on remarque quelques légères incohérences qui perturbent le mouvement du regard de haut en bas. Les éléments constitutifs du visage se succèdent de manière plutôt aléatoire, et sont présentés dans l'ordre suivant : front, cheveux, sourcils, oreilles, cou, yeux, dents, lèvres, nez. Une brève allusion à l'image globale du corps s'intercale entre les éléments liés aux yeux et les dents :

« Le cors joli et le cuer gai
Tout par raison. » (dist. 23)

Après ce revirement, l'attention se focalise de nouveau sur le visage, dont la description s'achève par la qualification du nez, pour ensuite continuer par le haut du corps. Une allitération évocatrice introduit ce passage :

« Je me merveil a mervelles
De son col ;
On me tenroit bien a fol
se l'oubloie.
Ele l'a lonc, et si blancoie
Comme argent. » (dist. 16 – 18.)

L'évocation de la puissance créatrice de Dieu, concevant une créature aussi sublime pour captiver le cœur du poète, transpose la perception de la perfection dans le registre de la transcendance :

« Et si rit si tresdoucement
De ses biaux iex
Que de ses deus mains les fist Diex
pour moi grever. » (dist. 19 – 20)

Les distiques qui suivent méritent une attention particulière, et ce à double titre : ils s'inscrivent d'une part dans la lignée de l'expression de la perfection de la création divine ; d'autre part, on y observe une insistance très significative sur la bouche, décrite de manière plus développée que tout le reste du portrait :

« Comment deviseroit nus hon
Les dens qu'ele a !
Ains nature ne les fourma,
Qu'ele ne seut,
Mais Dix qui bien faire le seut
Par son commant
Les i mist si sereement
Qu'il ne pot plus.
Mout sont courtoisement repus
De ses levretes
Qui sont grosses et vermilletes
Sur la bouce ;
La douceur dusk'au cuer m'en touce
Nuit et jour,
Et si ressent de tel coulour
Comme d'argent. » (dist. 24 – 31)

L'esquisse du portrait est alors interrompue de manière visuelle par un espacement dans le manuscrit ; une lettrine introduisant une nouvelle unité textuelle marque ensuite le retour à la description du nez. Quoique la division thématique ne soit pas entièrement justifiée à cet endroit, on peut supposer que l'effet de déroulement non entièrement respecté peut avoir éventuellement motivé le copiste à marquer une pause avant le retour vertical sur le visage. Ceci laisse une légère impression que la description du nez advient de manière un peu tardive. Ce sentiment « d'oubli » est renforcé par le caractère laconique de la description : sans aucune comparaison ou métaphore particulière, le nez ne se fait remarquer que par sa juste proportion, caractéristique trop générale qui ne sert par ailleurs qu'à achever le portrait du visage :

« Ele a le nes si avenant
Qu'il n'i faut rien.
Il n'est trop cours, ce sa ge bien,
N'il n'est trop lons,
Si n'a mie trop cours talons,
Ce m'est a vis. » (dist. 32 – 34)

Revirement narratif rapidement achevé ou élément de transition, la description du nez cède la place à un passage quelque peu étonnant, aussi bien par sa thématique que par le mélange du registre poétique et le vocabulaire technique qu'il emprunte. En se focalisant sur la description de la nuque, les distiques qui suivent font écho aux vers consacrés au cou (16 – 18), mais le portrait se présente cette fois-ci sous un aspect différent :

« La gorge a plus blanche que lis
sous le menton,
Et li dous plois c'on dit goitron
Li avient si
Que li jours en plain miëdi
N'est pas si blans. » (dist. 35 – 37)

Le vocabulaire étonnamment scientifique, élargissant l'observation du corps par une description métonimique quelque peu inhabituelle qui passe par l'intérieur du corps⁷³ revient à une deuxième reprise au distique 42 :

⁷³ Le mot « rain » pouvant à la fois désigner rein et, par métonymie, hanches. Dans ce contexte, « crassete » serait employé dans le sens de 'charnue, arrondie'. La dame aurait ainsi des hanches joliment arrondies. Cf. Greimas, A. J., *Dictionnaire de l'Ancien français jusqu'au milieu du XIV^e siècle*, Larousse, Paris, 1969.

« S'est crassete, s'a beles rains
Et s'est courtoise. »

Le regard est ensuite porté aux bras, « lons », les doigts « lons », les mains « beles », et une allusion aux flancs « haingres », introduisant l'appréciation générale de l'allure « longue et droite » (38 – 40) de la dame. L'éloignement de la perspective permet un deuxième retour à l'image globale, qui se réalise cette fois-ci avec une certaine gradation. Il se présente sous la forme d'une conclusion de la description qui le précède, et une justification de soi et de son amour pour la dame :

« L'amour de li que je couvoite
M'a si pris
Que je ne puis escaper vis
S'ele ne m'aime. » (dist. 39 – 40)

Ce qui détermine absolument le « je » lyrique à l'amour est cet ultime qualificatif : la dame aimée « est courtoise » (dist. 42), ce qui englobe toutes les qualités précédemment évoquées. Cette caractéristique permet de faire la transition entre le portrait concret et l'image abstraite sur laquelle la perspective d'éloignement s'achève :

« Environ li a une toise
N'a fors bonté. » (dist. 43)

Le jeu continu des changements de perspectives, permettant à la fois une focalisation sur certaines parties du portrait et des allusions à la perfection de l'image globale, est subitement interrompu au distique 44 :

« Ici m'a amours arrêté. »

Par l'emploi de la forme verbale du passé, cette phrase ressort de l'intemporalité de l'univers narratif du poème. Malgré l'absence de majuscule, Amour prend ici la forme d'une personnification : c'est sur son commandement que la description s'interrompt, et les distiques qui suivent expliquent de manière claire que le complément circonstanciel de lieu « ici » désigne que le mouvement horizontal des yeux est arrivé à son extrême limite :

« Le douch tresor qui est repus
Ne vi je onques ;
Se l'eüsse veü adonques
Sous les dras,

Confortés fust de grant soulas
Mes dous mehains. » (dist. 45 – 47)

La beauté visible et donc descriptible entre ici en contraste marqué avec le secret voilé par « les dras ». L'allusion pudique au « douch tresor repus » pousse à l'extrême les limites de l'intimité de l'aveu poétique, et prépare l'ouverture du poème à la requête amoureuse : la beauté et l'inaccessibilité de la dame deviennent la cause principale de la souffrance qu'elle seule peut soulager et guérir : conformément aux règles de la lyrique courtoise, le pouvoir de rédemption du « malage » (dist. 48) est placé entre ses mains.

À travers le suspense introduit par la question rhétorique du distique 50, une modification survient dans la dynamique de la narration : de récit descriptif linéaire, le texte se transforme en débat amoureux dialogué. Les manifestations pronominales de la troisième personne se voient remplacées par la personnalité de l'apostrophe « douce suer », signalant à la fois l'*invocatio* et l'entrée en scène de la narrataire :

« Mais bien voi ne puis estre sains
De ce malage
Se ele ne m'oste la rage
De mon cuer.
Coment ? Le savrés, douce suer,
Se jeu vous conte.
Tous esbahis serai de honte
Au commencier ;
Nepourquant irai vous prier.
Dix m'en doinst joie ! » (dist. 48 – 52)

La puissance du vocabulaire religieux soutient la requête qui prend la forme de prière : seule la joie accordée par Dieu permettrait d'obtenir le courage de formuler sa demande, et de surmonter la timidité qu'elle fait éprouver. Assurant la transition entre la description de la dame et le dialogue courtois, ce passage constitue la fin de la narration proprement dite. La monophonie cède la place à la polyphonie, et la troisième unité textuelle du poème s'ouvre sur l'adresse ouverte à la dame.

III.3 Le débat amoureux comme élément d'organisation textuelle

Après le long passage narratif introduisant la requête amoureuse formulée dans les derniers couplets de la deuxième strophe, la troisième unité textuelle donne lieu au dialogue entre le poète et la dame. Les prises de parole des deux interlocuteurs sont disposées de manière équitable : une fois chacun s'étant exprimé au long de deux strophes dialoguantes au début desquelles les letrines distribuent la parole, les strophes postérieures deviennent mixtes. Cette polyphonie se maintiendra jusqu'à la fin du poème. Dans ce dialogue, le « je » lyrique est le premier à prendre la parole : en faisant appel à Dieu et à la merci sollicitée, il évoque la personnification de l'Amour et fait apparaître le topos du narrateur-prisonnier :

« Bele, Amours a vous m'envoie :
pour Dieu merci !
Savés vous comment je ving ici ?
Com prisonnier ;
Car vous m'avé pris tout entier
Et cuer et cors. » (dist. 53 – 55)

Le plaidoyer du narrateur se base essentiellement sur des éléments empruntés à la rhétorique courtoise : ainsi se déploie un vocabulaire féodal et guerrier, dont les piliers sont la loyauté au service de la dame (« sui en vo service sans fausser », dist. 57), la fidélité éternelle (« tousjors vostres soie », dist. 59) et l'épreuve acharnée que provoque la souffrance amoureuse (« souvent me fait dure assaillie vo biautés », dist. 60). Cette forme d'expression résulte dans une gradation des peines éprouvées (« ne puis mengier », dist. 62), et mène jusqu'à la formulation finale de la requête (« Nule riens mes cuers ne demande / Fors que vous. », dist. 63).

Le lien sémantique entre les couplets 62 et 63 transpose le passage dans le contexte de la transcendance : l'allusion à l'insuffisance de la nourriture terrestre (« ne poisson / n'autre viande », dist. 62) permet de mettre celle-ci en opposition avec l'amour de la dame, nourriture céleste qui seule pourrait soulager la « faim » du « je » lyrique. Dans ce contexte d'inspiration spirituelle, on assiste à une transfiguration de la souffrance qui ressort de son cadre uniquement sentimental, pour se transformer en question de vie ou de mort :

« Si me poès mettre en la voie
de morir
Ou de grant joie recueillir

a tousjors mes.
Icist dui mes sont mout divers
Li un de l'autre.
Or me donnés u l'un ou l'autre :
en vous en est. » (dist. 65 – 68)

Le plaidoyer du « je » lyrique est à ce moment interrompu par la prise de parole féminine qui reflète l'étonnement quant aux déclarations entendues. En reproduisant par citations littérales les propos du narrateur, la dame refuse toute responsabilisation pour la souffrance subie par le « je » lyrique :

« Qu'est ce ? Dont vient ore ce plet
Que vous le dites ?
Que vous estes trestous miens quites,
cuer et cors ? » (dist. 69 – 70)

Le discours de la dame va cependant plus loin que la simple indignation : non seulement elle accuse l'amoureux de « faintise » (dist. 72), mais elle dévalorise le discours entier du narrateur en déclarant n'avoir pas la moindre intention d'aimer :

« Mais ja jour ne vous amerai
Pour tel parole.
Ce n'est mie max qui m'afole
Que d'amer. » (dist. 73 – 74)

Ces propos, explicités dans les couplets qui suivent, désignent l'absence du « talent d'amer⁷⁴ » comme raison principale du refus :

« Je n'ai nis un talent d'amer
vous ne autrui. » (dist. 75)

Cet argument constitue une mise en valeur explicite de la conscience de soi de la dame : il verbalise non seulement l'absence du désir d'aimer, mais surtout le désir de s'affirmer dans son bon droit et d'agir selon son envie. Fort de sa décision de se tenir à l'écart des sentiments amoureux, la dame désigne l'amour comme une source de danger, obligeant ceux qui lui cèdent à un service lourd et douloureux :

« Ja ne serai n'onques ne fui

⁷⁴ Sur le champ sémantique de « talent » en ancien français, cf. Greimas, A. J., *Op. cit.* Le mot est employé dans le sens de 'désir, envie'.

En son dangier ;
Car trop i a grevex mestier,
Ce m'a on dit. » (dist. 76 – 77)

Les paroles prononcées témoignent d'une différence dans l'amour qui sépare le « je » lyrique et la dame. Si le narrateur, désormais assujéti à Amour, éprouve la souffrance que l'emprisonnement symbolique provoque chez lui, la dame ne souhaite pas se soumettre à une relation de dépendance. Elle qualifie l'amour non seulement comme un service difficile, mais le désigne aussi comme étant à l'origine de la ruse dévoilée lors des couplets suivants. En qualifiant les mots doux du « je » lyrique comme « gabois » (dist. 79), la dame révèle cette fourberie en disqualifiant le discours poétique en entier. Par abstraction, la poésie ne servirait dans ce contexte qu'un seul but : celui de plaire, et ce non pas à travers des moyens nobles, mais par tricherie et sans véritable engagement. La lourdeur du sacerdoce requis par Amour d'une part, et l'inconsistance de l'expression amoureuse d'autre part, motivent et justifient ainsi le refus de la dame qui semble définitif :

« Si avrés de moi l'escondit,
Bien le sachoï !
Car vous dites tout par gaboï
Pour essaiier
Se vous me porriés ploïier
En tel manière. » (dist. 78 – 80)

Après cette première manifestation de la voix féminine, la parole revient au narrateur, qui s'oppose fermement aux dernières objections de la dame. Son discours s'inscrit entièrement dans la rhétorique courtoise : outre démentir l'accusation de ruse, il y apparaît comme prisonnier perpétuel de l'amour. Ce n'est qu'en demandant la merci qu'il pourrait récupérer son cœur, mais l'aboutissement de sa demande est soumis à la bienveillance de la dame :

« Si m'aït Dix, ame chiere,
N'est pas gaboï
Ce que vous di, ains est tous voïrs,
Bien le sachiés !
Et s'il vous plaïst, si essaiés
Se vostres sui.
Vous m'avés mis en tel estui

Que je ne puis
Ne par les jours ne par les nuis
Mon cuer ravoit.
Pour chou m'estuet par estavoir
Priier merci,
Se me vous pri comme a celui
Qui mon cuer a. » (dist. 81 – 87)

Explicitation de la requête amoureuse précédemment formulée, cette prière déclenche un vif échange dans lequel les objections et les réponses se succèdent rapidement au sein de la même strophe. Cette construction s'oppose au principe de la distribution de la parole dans des unités textuelles séparées. L'absence d'espacement entre les propos des différents interlocuteurs traduit de manière efficace le déroulement de plus en plus dynamique d'un débat dont le caractère passionnel de plus en plus marqué reflète une opposition profonde entre le « je » lyrique et la dame. A l'instar des prises de paroles précédentes, les différentes réponses des interlocuteurs rebondissent toujours sur le(s) dernier(s) mot(s) prononcés : ainsi se traduit l'impatience et la vivacité de l'interaction. Dans ce contexte, nous avons l'impression que les personnages s'interrompent sans cesse par des réponses tournant parfois à l'accusation :

« Je l'ai, voire ? Qui l'esracha de vostre cors ? » (dist. 88)
« Je le vous dirai : li esfors
De vo biauté,
Vostre cors li bel acesmé
Et vostre sens. » (dist. 89 – 90)

La beauté du corps et la sagesse de l'esprit, ou, en d'autres termes, l'entière personnalité de la dame constituent la force (« esfors ») ayant captivé le cœur du « je » lyrique ; la réponse de la dame traduit une fois de plus l'indignation sur cette perception. N'ayant pas demandé l'amour du narrateur et refusant fermement de succomber à des sentiments pareils, la dame construit une nouvelle fois sa réponse autour d'une interrogation, témoignant à la fois de son étonnement et de son refus. Les rimes internes construites autour de mots entiers au sein des couplets (répétition de « mes sens ») produisent une structure-miroir entre les fins de vers au sein des distiques 92 et 93 ; elles permettent de revenir sur chaque élément blessant du discours du « je » lyrique, tout en le démentant de manière rigoureuse :

« Mes sens qu'i a mesfait ? Mes sens
Ne mes savoirs

Onques n'i misent leur pooirs,
Qie je seüsse.
Et se je vostre cuer eüsse
En mon pooir,
Tantost le vous rendisse, voir,
Sans detenir ;
Car je ne voel riens retenir
Del vostre a tort. » (dist. 91 – 95)

La cohésion textuelle entre les différentes prises de parole de la dame est assurée par une certaine progression thématique : alors qu'initialement c'était l'amour comme concept abstrait et ses moyens de séduction qui étaient contestés (dist. 74 – 78), ce deuxième refus est nettement marqué par le rejet de l'amour de la personne concrète. Tout en défendant ses « savoirs » et « pooirs », la dame tient à déclarer qu'elle rendra aussitôt le cœur du poète, rendu captif bien malgré elle.

Mais en dépit de cette tentative de la dame de résoudre le conflit, la solution reste encore bien loin : la réponse du « je » lyrique, constituant le début d'une nouvelle strophe, démontre l'impasse logique que créerait la solution envisagée par la dame :

« Douce dame, n'est mie a tort,
Ains est a droit ;
Car quant vostre amours l'en portoit,
Nel saviés mie.
Or le savés vous, douce amie,
Sel me rendés !
Si m'avrés de tous max jetés
Par vo bonté. » (dist. 96 – 99)

Ce raisonnement logique est coupé en deux par une réponse intercalée de la dame : elle affirme une deuxième fois qu'elle rendra le cœur pour lequel elle ne se sent ni responsable, ni prête à s'engager :

« Ice que jou ai emporté
Vous rench je bien
Sans nule riens metre du mien
Cors ne avoir. » (dist. 100 – 101)

Malgré l'insistance et la fermeté dont témoignent ces propos, le « je » lyrique reprend son argumentation, qui vient éclairer le sens des distiques 96 – 99. Les couplets qui suivent explicitent la logique de son raisonnement : pour lui, la seule et unique voie de libération de son cœur passe par l'amour réciproque de la dame :

« Je ne le puis mie ravoïr
En tel manière
Se ne m'amés, amie chiere ;
Nient autrement.
Ja mais n'aura herbegeement
Se en vous non,
Tousjors ert en vostre abandon
Com prisonier. » (dist. 102 – 105)

Son explication est quelque peu circulaire, voire tautologique : bien que ce soit l'amour pour la dame qui l'a rendu prisonnier, ce n'est qu'en la dame qu'il peut trouver repos et « herbegeement ». Conformément à la conception courtoise, la seule possibilité de proximité avec la dame réside dans le service vassalique :

« Certes, mie ravoïr n'en quier
Se n'est de prest.
Et puis que de servir prest est,
Il ne puet estre,
S'il sert a deboinaire mestre,
Que guerredon
Ne lui doinst ou face aucun don
Dont s'esjoïsse. » (dist. 106 – 109)

Le discours devient quelque peu tordu à partir de l'introduction de la réciprocité comme critère de la libération : si jusqu'à ce point la requête du « je » lyrique ne visait que de faire accepter son amour par la dame, la demande se complète sur ce point par une invitation à lui retourner le même attachement amoureux. Ainsi, le désir de demeurer au service de son aimée n'est épanouissant que si l'effort investi est récompensé de réciprocité. S'éloignant du ton personnel des prises de paroles précédentes, ce discours du narrateur adopte un ton impersonnel qui tend vers l'abstraction. Le caractère général de la locution proverbiale du distique 110 élargit le champ d'interprétation vers une vérité absolue :

« Bien doit amender de service
Qui bien sert. »

La locution permet de terminer le discours par un retour au ton très personnel et accusateur :

« Et se mes cuers son servir pert,
C'iert vostre honte. » (dist. 112)

À ce point culminant du débat, une question se pose : si, suite à un refus, le service auquel se livre le cœur amoureux perdait son sens, à qui reviendrait la responsabilité et la « honte » ? Cette question quelque peu rhétorique donne lieu à la responsabilisation explicite de la dame en verbalisant de manière abstraite toute la problématique de l'inaccessibilité de la dame dans sa conception courtoise.

Cette culpabilisation très virulente appelle réponse, et la métaphore imagée que la dame formule en retour traduit avec une ironie fine sa perception de l'inutilité et l'évitabilité de la souffrance que s'est infligé le « je » lyrique :

« Ma honte, voire ? A moi que monte
S'il se deut,
S'il meïsmes la verge quelt
Dont est batus ? » (dist. 112 – 113)

La dame ne manque pas d'affirmer une fois de plus ce que mériterait un tel comportement, et son indignation renouvelée semble clore définitivement le débat :

« Nus n'est a li garir tenus,
Ce m'est a vis.
Se folement s'est en moi mis,
Je n'en puis mes.
Or m'en laissiés ester hui mes,
Je vous en pri. » (dist. 114 – 116)

III.4 La requête reformulée

Placée à la fin de strophe, cette très ferme injonction s'inscrit dans le registre de l'ordre, et ne laisse qu'une marge de manœuvre très étroite à une éventuelle réponse du « je » lyrique. L'échec est si retentissant qu'il ne reste plus guère de possibilités pour reformuler la requête. Conscient de cette limite qui lui semble impossible à repousser, le narrateur amoureux prend l'initiative d'obtenir la merci par un ultime discours, qu'il construit cette fois-ci autour d'une

rhétorique inverse. À la place du désir de convaincre par le raisonnement de phrases affirmatives, il reformule sa demande sous forme d'un questionnement. Avec comme prémisse l'assurance de sa loyauté et l'explicitation des preuves de sa fidélité de « vrai amant », le « je » lyrique souhaite obtenir une réponse concrète :

« Respondés moi a une enqueste
Que vous demant,
Et puis si me tairai a tant
Quant a ceste heure :
Se vous savés que je labeure
Loialment,
Ainsi com font li vrai amant
Et je vous serf
Si sougis que com de vo serf
En poës faire,
Se vous veés mon grant contraire
Et mon mescief,
Verrai ge ja nul jour a cief
De vostre amour
Par priere ne par clamour ? » (dist. 119 – 126)

Cette nouvelle formulation de la requête amoureuse constitue ainsi le noyau de la septième et avant-dernière strophe du poème. L'emploi d'un vocabulaire fortement expressif (« grant contraire », « mescief ») permet de comprendre l'ampleur de la douleur éprouvée. Le « je » lyrique place une nouvelle fois son sort entre les mains de la dame, ses tourments se traduisant par des états d'âme extrêmement polarisés :

« Il ne me chaut
Combien j'en aie froit ni caut
Ne duel ne ire,
Mais que j'en puisse en la fin rire
Et avoir joie. » (dist. 128 – 130)

La dépendance croissante à la dame fait écho à la formulation initiale de la demande. La dame y apparaît comme disposant d'un droit de vie ou de mort sur le « je » lyrique :

« Si me poës mettre en la voie

De morir
Ou de grant joie recueillir
A tousjours mes.
Icist dui mes sont mout divers
Li un de l'autre.
Or me donnés u l'un ou l'autre :
En vous en est. » (dist. 65 – 68)

Avec ces adresses directes et ses formulations tranchantes, ce questionnement surpasse le registre du débat précédemment déployé. La demande vise à dissiper toute ambiguïté, et à obtenir la promesse de l'acceptation. Au cœur de la requête se place l'idéal courtois de la relation amoureuse : ce n'est pas l'accomplissement de l'amour qui constitue l'objet de la demande, mais l'acceptation du service courtois et la perspective d'une réponse positive à un moment indéfini de l'avenir. L'emploi des adverbes « un jour » et « en la fin » soutiennent justement cette intemporalité dans laquelle s'inscrivent la demande et la solution qui y sera apportée. Le « je » lyrique se montre prêt à attendre jusqu'à la fin des temps, si la « joie » lui est promise dès maintenant. « Espoir » devient ainsi l'un des mots-clés du passage :

« Dites le moi,
Si me metés en grant esfroi,
Ou en espoir
D'ataindre a mon tresdouch voloir.
(...)
Se il vous plest que vostres soie,
Ains mais tel vie
Ne fu entr'ami et amie
Vraiment.
Respondés m'ent vostre talent,
De chou vou pri ! » (dist. 126 – 133)

III.5 Le triomphe de l'amour courtois

La requête amoureuse ainsi reformulée propose une ultime possibilité à la dame de se prononcer sur le sort du cœur qui s'est offert à elle. La réponse qu'elle y apportera rime parfaitement avec le changement de tonalité qui caractérise cette requête revisitée : bien que la fermeté des refus précédemment prononcés pouvait laisser supposer une inflexibilité

définitive, la courtoisie par excellence qui imprègne le discours du narrateur semble adoucir l'attitude de la dame. Certes, son ouverture reste conditionnelle : elle ne consent qu'à l'acceptation du cœur qui désire la servir, sans pour autant consentir à la réciprocité de l'amour. Dans sa réponse, elle fait plusieurs fois écho à sa première prise de parole (strophe 4). En revenant sur ses propos du distique 101 où elle déclare « sans nule riens metre du mien », elle affirme dans cette dernière strophe une nouvelle fois :

« Bien en pora estre dontés
En aucun point
Mes cuers, se il voit qu'en tel point
Comme vous dites
Soit tousjors miens, liges et quites
Sans fausser. » (dist. 135 – 137)

Son consentement n'est ainsi valable qu'à condition de pouvoir préserver la liberté et la souveraineté absolue de son cœur. Ce discours particulièrement lucide se voit complété par une condition supplémentaire que l'amoureux sera contraint de remplir :

« Mais bien le vaurrai esprouver,
Sanchiés, anchois ;
Ne voel pas que vous me gabois
De fole trueve,
Ne que j'aie d'amour repreuve
S'el n'est vraie. » (dist. 138 – 140)

Cette condition est particulièrement intéressante à deux égards, et tout d'abord en raison de l'effet de miroir qu'elle crée avec le début de la partie dialoguée du poème. La reprise littérale du mot « gabois » revient dans le même contexte, faisant ainsi écho à l'une des accusations principales :

« Car vous dites tout par gabois
Pour essaiier
Se vous me porriés ploier
En tel manière. » (dist. 79 – 80)

À ce niveau d'interprétation s'ajoute un second degré sémantique qui se focalise sur l'emploi de l'expression « de fole trueve » et sa combinaison avec « gabois ». Si le terme « trueve » peut être employé dans le sens de 'mensonge', sa signification secondaire va cependant plus

loin : il peut également désigner ‘poésie, composition littéraire⁷⁵’. Ceci permet un élargissement du champ sémantique du discours féminin : la dame demande à être rassurée non seulement au sujet de la préservation de sa propre liberté, mais aussi par rapport à la loyauté du « je » lyrique, dans sa manière de parler aussi bien que dans toute sa poésie. De manière similaire à la strophe 4, le caractère disqualifiant de « gabois » peut se rapporter à la production littéraire toute entière du poète, à la nécessité de la sincérité de l’expression poétique, condition *sine qua non* de l’accomplissement de son devoir courtois. Moyen de verbalisation de la fidélité du poète amoureux, elle doit se caractériser par la franchise de la parole, une parole qui ne s’accomplit pas dans la ruse ou les tournures trompeuses, mais dans l’éloge sincère et désintéressé de l’amour courtois.

Malgré son caractère favorable et la richesse de connotations qu’elle comporte, la réponse de la dame reste teintée d’ambiguïté. De fait, elle ne garantit absolument pas de réciprocité, ce qui rend l’épanouissement de l’amour très incertain. Les propos ci-dessus cités sont pourtant satisfaisants du point de vue de la requête strictement dite : ils répondent parfaitement à la demande, elle aussi partielle, dont le seul objectif était la mise en perspective de l’acceptation de l’amour. La dame achève son discours sur une dernière formulation des garanties qu’elle demande. Malgré la retenue très explicite qui caractérise ses propos, son discours s’inscrit parfaitement dans la rhétorique courtoise :

« Car s’il avient qu’en sa manaie
M’ait Amours,
Je volrai poursiur tousjors
Sa volenté,
Et pour chou sui ge en volenté
De bien savoir
Le cuer de celi qui avoir
vaurra m’amour. » (dist. 141 – 144.)

Dans les derniers distiques du poème, la parole revient à la voix masculine. La réponse de la dame semble correspondre exactement à la perspective de la merci qu’il espérait, et la faveur qu’elle lui accorde lui donnera la force de tenir son engagement :

« Dame, ce n’est mie folour,
Et grans mercis !
Car or croi que n’iert pas peris

⁷⁵ Greimas, A. J., *Op. cit.*

Mes grans travaux. » (dist. 145 – 146)

Ses mots formulés en guise de conclusion traduisent son éternel dévouement :

« Or me gar que je ne recroie
De vous amer ;
Car vous m'en porriës clamer
A recreant.
Non ferai je. Je vous creant,
N'en doutés ja,
J'atendrai tant merchi, dame,
Qu'il vous plaira. » (dist. 149 – 152)

L'amour pour la dame et la merci envisagée sont à la fois à l'origine et le but de la persévérance dont il témoigne. Dans le service dû dès maintenant, le mot-clé est une nouvelle fois « espoir » :

« Des or enduërrai mes max
En bon espoir.
Quant il vous plaira, mon doloir
Metés en joie. » (dist. 147 – 148)

III.6 Analogies entre le *Lai d'Amours* et les autres pièces de Philippe de Beaumanoir

III.6.1 *Salus d'Amour*

Aussi bien que le *Lai d'Amours*, le premier *Saluq* s'inscrit également dans la dialectique courtoise de la soumission inconditionnelle à la dame. La souffrance du « je » lyrique se traduit par des états d'âme extrêmement polarisés :

« Il ne me chaut
Combien j'en aie froit ni caut
Ne duel ne ire,
Mais que j'en puisse en la fin rire
Et avoir joie. » (*Lai d'Amours*, dist. 128 – 130)

L'évocation de la chaleur et du froid correspond à la neuvième peine imposée par Trahison dans le premier *Salus* :

« A ce cop le malbaillirai,
Car par froit süera de chaut,

Tantost après de chaut en caut
 Retramblera par grant caline.
 Ce ne li sera pas mecine
 De tost venir a garison,
 Ains li sera grant marison :
 e le fera taindre et palir
 Et de grant grieté tressalir. » (vv. 580 – 588)

III.6.2 *Jehan et Blonde*

Les analogies entre le *Lai d'Amours* et le deuxième roman de Beaumanoir se focalisent sur la description de la figure féminine principale des deux textes. Au-delà des similitudes dans la forme et la méthode (conformité aux règles classiques de la description verticale de haut en bas ; précision rigoureuse relative aux éléments du visage), on observe dans *Jehan et Blonde*⁷⁶ des parallélismes également dans le mode d'expression (emploi du même registre, reprises littérales des constructions comparatives et des adjectifs employés).

La description débute par la tête et les cheveux, dorés et brillants (« de fin metal d'or enbordé » dans le *Lai*) ; le front blanc (« cler » dans le *Lai*, comme synonyme de la pureté et de la blancheur) ; les sourcils bruns et bien formés (« brunet, fait au lignoleit ») :

« Il samble que tout si cheveoil
 Soient de fin or reluisant (...)
 Après de son front vous renonce
 Qu'il est blans, onnis et sans fronce.
 Desous le front sont si sorcil
 Brunet et estroit et soutil. » (*Jehan et Blonde*, vv. 252 – 264)

Le nez apparaît dans les deux textes comme témoin par excellence de la juste proportion des éléments du visage :

« D'entre les sorcix a compas
 Muet ses nes, trop haut ne trop bas ;
 N'est pas camuse ne bekue,
 De che l'a ses nes desfendue. » (*Jehan et Blonde*, vv. 265 – 268)

⁷⁶ Toutes les citations qui suivent sont empruntées à Lécuyer, S. (éd.), *Jehan et Blonde de Philippe de Rémi. Roman du XIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1984.

La qualification des yeux (« vair et riant et cler » dans le *Lai*) dispose d'une analogie quasiment littérale dans le deuxième roman :

« Et de ses iex que vous diroie ? (...) »
Il sont vair et cler et luisant. (...) » (vv. 271 – 275)

À ces éléments d'intertextualité s'ajoute la représentation des couleurs du visage. Le blanc et le vermeil constituent des motifs centraux dans les deux textes : couleurs de la fraîcheur, de la pureté et de la force vitale, ils apparaissent dans un mélange expressif qui sublime le visage. Cette idée est explicitée dans *Jehan et Blonde* de la manière suivante :

« Après tex ex avoit la fache,
Qui sa biauté mie n'esface,
Plus vermelle que nule rose ;
Et en sa vermillece close
Avoit une couleur plus blanche
Que n'est la noif deseur la brance
Quant le est nouvele cheüe.
Si soutilment entrabatue
S'est l'une couleurs dedans l'autre
Que on ne set de l'une a l'autre
La quele a la millour partie,
Aingalment a Dix departie
La face al blanc et al vermeil. » (*Jehan et Blonde*, vv. 281 – 293)

La blancheur, la fraîcheur de la rose en mai et le vermeil sont des motifs récurrents de *Jehan et Blonde* ; ils permettent au narrateur de se focaliser sur la bouche, jouissant de la même attention particulière que dans le *Lai*. Les « levretes » de la dame sont « grosses » et « vermillètes » dans les deux textes, et ses dents de « coulour comme d'argent » constituent aussi un élément central des deux portraits. La figure de Dieu créateur et Nature comme personnification sont à l'origine de la perfection de la dame aussi bien dans le *Lai* que dans *Jehan et Blonde* :

« De sa bouce me resmerveil,
S Dix meïsmes ne la fist –
Comment Nature s'entremist
De nule tel cose pourtraire.

Mout fu sages qui la sot faire,
 Car ele est petite a compas.
 Ses deus levretes ne sont pas
 Tennes, mais par raison grossetes
 Et plus que graine vermillettes (...).
 Si puet on par mi esgarder
 Uns petis dens qui s'entretienent
 Et si d'un acort s'entrevienent
 Que li uns l'autre point ne passe,
 Et la coulors d'aus argent passe (...) » (*Jehan et Blonde*, vv. 294 – 310)

L'une des similitudes les plus marquées entre les deux portraits réside, en termes de technique poétique, dans le changement constant de la perspective d'observation, passant des détails de l'apparence de la dame à sa silhouette générale et vice-versa. Ainsi, la complémentarité du cou et de la gorge, présentés dans un vocabulaire presque technique dans le *Lai d'Amours*, constitue un élément central dans la description de Blonde aussi. On constate l'emploi du même registre technique dans l'illustration de la finesse de sa peau :

« Gorge ot bele et bien agensie,
 Que Dix meïsmes l'ot taillie,
 Tenre et blanche, longue, crassete ;
 Ainc mais ne fu tel gorge faite.
 Qui de bien pres l'esgarderoit
 Quant ele vin rouge buvroit,
 On li verroit bien avaler
 Et par mi la gorge couler.
 Le col dusk'as chevex derriere
 A tout d'aussi faite manière
 Comme sa gorge par devant (...) » (vv. 321 – 333)

Tout comme la dame du *Lai* dont les flancs, les bras, les mains et les doigts sont chacun « longue et droite, haingre », Blonde a elle aussi un corps gracieux et bien proportionné :

« Li bras de cele damoisele
 Estoient lonc et bien assis.
 Si beles mains comme a devis
 Avoit, et mervelles biaux dois,

Longues et deliés et drois.

Graille ert par costés et par flans.

Longue fu et droite et greslete. » (vv. 340 – 353)

Conclusion

Faisant preuve d'une grande virtuosité poétique et d'un goût certain pour l'exploration des possibilités de renouvellement des formes conventionnelles, *Le Lai d'Amours* a des caractéristiques métriques quasiment uniques dans l'œuvre de Philippe de Beaumanoir. La structure du poème est également sans pareil dans la production littéraire contemporaine : présentant quelques analogies structurelles avec le genre du motet, elle est née d'un amalgame de la strophe couée et de certaines caractéristiques du genre fortement « instable » qu'est le lai. Le poème se construit autour de l'alternance de vers longs et courts dans une suite de quelque 150 couplets rimant *abbccddeeffg*. Sur le plan sémantique, il puise dans les *topoï*-phares de la littérature courtoise : le narrateur prisonnier de son amour demande la merci à la dame dont la beauté fait l'objet d'une description saisissante. Motif récurrent dans la poésie des trouvères, la prison où le cœur du narrateur est captif mise sur le *topos* des prisons de l'amour et de la pensée, que l'on retrouve aussi bien dans le *Roman de la Rose* que dans le *Salus d'Amours* de Philippe. Par opposition sémantique, la prison renvoie également au château de la dame, dont le siège fait par le prétendant amoureux symbolise son assiduité amoureuse.

La demande que le « je » lyrique adresse à la dame thématise le débat amoureux, constituant le cœur du poème. Après un long épisode monophonique, le dialogue se construit autour de l'alternance particulièrement dynamique de répliques entre les deux personnages. La forme interrogative qui caractérise principalement le discours de la dame, se maintient tout au long du débat : dans cette répartition des rôles, les affirmations répétitives du « je » lyrique responsabilisant la dame pour la souffrance induite se heurtent aux questionnement indigné de cette dernière. La valeur rhétorique de cette structure est conforme à deux *topoï* – celui du cœur souffrant dans sa prison et attendant désespérément la merci, et celui de la dame encerclée dans son château assailli par les tentatives de conquête répétitives du « je » lyrique. Culpabilisée pour sa souffrance, la dame est contrainte d'adopter une position défensive, bien que le malheur du narrateur ne soit pas le fait de sa volonté, mais de sa beauté et de sa sagesse. Prise dans ce double rôle – celui de l'emprisonneur malgré soi, et celui de l'emprisonnée –, la dame revendique sa liberté sur un ton virulent et décidé.

D'une strophe à l'autre, la rhétorique du narrateur se transforme progressivement. De déclaration d'amour responsabilisant la dame pour les souffrances éprouvées, son discours se canalise en une requête imprégnée d'humilité, dont les piliers deviennent les valeurs courtoises par excellence : le service loyal et l'amour éternel. L'attitude féminine évolue

alors : de refus ferme et définitif opposé à la demande concrète du poète et à l'amour en général, elle finit par accepter le cœur du « je » lyrique sous la condition expresse de la sincérité de ses propos, dans la situation présente autant que dans son expression poétique en général.

Ave Maria

Disposé sur deux folios (112v – 113 v) entre le *Lai d'amours* et les *Oiseuses*, l'*Ave Maria* est la seule pièce dévotionnelle de Philippe de Beaumanoir. Si sur le plan sémantique le texte dispose d'un statut à part au sein du corpus des poésies du poète picard, ses particularités lui permettent de s'y attacher par ses caractéristiques formelles : construite en cinq unités isométriques paraphrasant la prière éponyme latine, la pièce s'organise autour de la métrique hélinandienne (douzains de dodécasyllabes rimant *aabaabbabba*), employée également dans le *Conte d'Amours*.

I.1 Caractéristiques formelles

Les lettrines ornées marquent de manière conséquente la division des unités textuelles ; seule la strophe 2 (« *Gratia plena* ») échappe à cette règle de délimitation visuelle et sémantique. De même, au sein de la strophe 5, l'*incipit* latin « *Et benedictus // Fructus ventris tui* » est séparé en deux et réparti entre les vers 1 et 3 (voir infra), mais seule la première partie du vers latin bénéficie d'une mise en relief graphique.

Quoique le caractère contemplatif du poème s'allie particulièrement bien à la tonalité plaintive propre aux pièces hélinandiennes¹, les œuvres dévotionnelles et hymniques présentées sous forme de prière à Marie se font relativement rares au sein du corpus de cette forme strophique. Nous en trouvons cinq dans le répertoire *Nouveau Naetebus*² ; elles datent des XIII^e – XV^e siècles. Trois de ces pièces sont écrites par des auteurs connus (Baudoïn et Jean de Condé, Gautier l'Espicier), les deux autres, glosés, étant anonymes. Tous ces poèmes sont, sans exception, comme le remarque L. Seláf, « des commentaires ou farcitures de la prière latine, respectivement en sept et cinq strophes, où chaque strophe commence par une citation des parties successives de la prière, le fragment de la prière étant expliqué par la suite de la strophe.³ »

L'*Ave Maria* de Philippe de Beaumanoir s'inscrit de manière cohérente dans les contraintes formelles définies par le genre : chacune de ses cinq strophes débute par des

¹ « Cette forme particulière se prêtait à la thématique religieuse, et cela, comme j'ai essayé de le démontrer, dès ses origines et avec une thématique et une stylistique spéciales. » Seláf, L., *Chanter plus haut. La chanson religieuse vernaculaire au Moyen Âge (essai de contextualisation)*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 81.

² Seláf, L. (dir.), *Le Nouveau Naetebus : poèmes strophiques non lyriques des origines à 1400*, Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem. Base de données électronique accessible via le lien <http://nouveaunaetebus.elte.hu/?lang=fr>

³ Seláf, L., *Chanter plus haut (...)*, *Op. cit.*, p. 85.

reprises de vers de la prière latine, qui thématisent ainsi les unités textuelles du poème. Seule la dernière strophe déroge à cette règle scrupuleusement observée des *incipit* : le texte latin « *Et benedictus fructus ventrus tui* » s’y voit séparé en deux parties en vue d’une double mise en relief de la louange de la miséricorde de la Vierge. Outre le rôle concret de ces débuts de vers du point de vue de la représentation – la récitation fragmentée de la prière connue par le public devient le gage de sa compréhension –, cette structure émerge également comme le vestige de la structure particulière des poèmes hélinandiens auxquels les *incipit* procurent une « continuité absolue » au sein du corpus⁴. L’imitation formelle de la structure hélinandienne se déploie en même temps sur un second plan : la forme construite autour des vers latins se complète par un deuxième *incipit*, construit autour de la reprise systématique de l’apostrophe « Dame » au début de chaque strophe à l’exception de la strophe n°4⁵. Cette adresse accompagne l’*incipit* latin, et assure un rôle de transition linguistique : en introduisant les vers français, elle constitue à la fois une différenciation entre les expressions dévotes latine et le vernaculaire, et permet de procéder à l’explicitation en français des dogmes théologiques définis en latin :

« *Ave Maria*. O tresdouce Marie (...) » (str. 1)

« *Gratia plena*. Dame (...) » (str. 2)

« *Dominus tecum*. Dame (...) » (str. 3)

« *Et benedictus*. Dame (...) » (str.5)

Ces invocations au début de strophe de la Vierge s’étendent également à l’intérieur des unités textuelles : se présentant sous une forme simple ou composée d’épithètes (« tresdouce Marie », str.1, v. 1 ; « douce dame », str.1, v. 4 ; str. 3, vv. 5 et 7 ; « douce vierge », str. 2, v. 7 ; « dame », str. 1, vv. 4 et 11 ; str. 2, vv. 1 et 4 ; str. 3, v. 1 ; etc.), elles constituent un élément récurrent de la prière (quinze occurrences sur soixante vers), et dotent la requête du « je » lyrique d’une tonalité exaltée.

Malgré la rigueur caractérisant la citation systématique des *incipits* latins, nous observons une certaine économie de l’expression imposée par les contraintes de longueur du

⁴ Jeanroy, A., ‘Trois dits d’amour du XIII^e siècle’, in : *Romania* XXII (1893), pp. 45 – 70, ici p. 49. Cité par Seláf, L. : « Ces louanges ont ainsi un caractère très précis. La prière *Ave Maria* a une relation très forte avec la Salutation angélique qui est adressée à la Vierge par l’archange Gabriel. Cette situation d’énonciation permet de joindre ces poèmes à la catégorie de « lettre », ou « *Salus d’Amours* », dont nous avons déjà vu des exemples profanes. Ce qui reste intact des caractéristiques de la strophe d’Hélinand, c’est le rôle des débuts de vers analogiques, par la récitation fragmentée de la prière latine, ce qui crée un lien entre l’*Ave Maria* de Baudoin, datable de la deuxième moitié du 13^e, et les complaintes. La cohésion hyperstrophique se réalise grâce aux *incipits* identiques et non au niveau des rimes. » Cf. *Chanter plus haut (...), Op. cit.*, pp. 85 – 87.

⁵ Jeanroy, A., *Ibid.*

poème et la tradition des cinq strophes régnant dans le corpus. Elle s'accompagne d'une caractéristique propre à une grande partie des versions de la prière en langue vulgaire du XIII^e siècle : les textes s'achèvent sur l'explicitation du même vers latin (« *Fructus ventris tui* »), et ce en raison de la pratique de récitation antiphonique de l'époque, se limitant à ne réciter que la première partie de la prière canonisée de nos jours⁶. Les quatre vers demeurant ainsi de l'adoration mariale (« *Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis, peccatoribus, nunc, et in hora mortis nostrae. Amen* ») n'apparaissent que de manière condensée, résumés dans les quelques derniers vers du poème :

« Vierge, qui le portastes, vierge avant, vierge puis,
 Conduisiés m'ame la ou sont les douces vois !
Amen. » (str. 5, vv. 11 – 12)

Par ailleurs, les éléments-clés de cette partie omise de la prière apparaissent partiellement au sein de la première strophe du poème, insistant sur le rôle d'intercession de la Vierge auprès de son Fils :

« Je vous pri, douce dame, que vous ne souffrés mie
 Que deables ait m'ame en la soie baillie,
 Mais a ton douch fil, dame, me repaie et racorde !
 Anchois que la mors viegne ne que ele me morde,
 Vous pri que vous rompés du deable la corde (...) » (str. 1, vv. 4 – 8)

Le bilinguisme du poème s'inscrit dans une intention didactique visant à expliciter la prière latine à travers des paraphrases et des commentaires en langue vernaculaire, ce qui

⁶ En se basant sur une étude du corpus de la poésie mariale dévotionnelle, André Wilmart remarque que « d'innombrables textes du XV^e siècle sont encore fidèles à la rédaction traditionnelle ou antiphonique, c'est-à-dire à la première partie de notre prière moderne, avec ou sans la clause : '*Et benedictus fructus ventri tui*' (cette conclusion est, somme toute, plus fréquente, complétée parfois par *Iesus amen* ou *Iesus Christus*). L'addition déprécatrice n'apparaît encore que rarement à cette époque : *Sancta Maria ora pro nobis* ; *Mater dei ora pro nobis* ; *S. M. mater dei ora pro nobis* ; *Virgo later dei ora pro nobis peccatoribus*. ». In : Wilmart, Dom A. O.S.B., *Auteurs spirituels et textes dévôts du moyen âge latin*, Paris, Librairie Bloud et Gay, 1931, p. 325, note n°1.

Gérard Gros a recours à ce texte, en y ajoutant : « Et encore la clause et *benedictus fructus ventris tui* ne comporte-t-elle pas souvent le complément *Iesus*, ni *Amen*. (...) Les paraphrases et gloses que nous aurons à envisager, jusqu'à Guillaume Cretin compris, ne portent le plus souvent que sur cette première partie de la récitation. L'*Ave Maria* 'en roman' demeure fidèle à la tradition : la pétition qui en forme aujourd'hui le second élément ne se lit, pour ainsi dire en filigrane, et formulée avec une grande diversité, que dans le cours de la glose. » Cf. Gros, G., *Op. cit.*, p. 115 – 116.

L'*Ave Maria* de Beaumanoir répond à ces constatations. Pourtant, le poème n'est pas glosé, et s'achève, à la différence de celui de Baudouin et des autres pièces que G. Gros a recensé, sur la formule universelle de la prière *Amen*.

explique la prépondérance des vers français au sein du texte⁷. Un tel entremêlement des deux langues ne devait probablement pas causer de difficultés de compréhension chez le public. L'aspect visuel du poème soutient également l'idée que les *incipit* étaient perçus comme partie intégrale de la strophe qu'ils introduisent : ainsi, la graphie des *incipit* latins ne se distingue pas de celle des vers français, et l'omission de la lettrine au début de la strophe 2 confirme le caractère automatique avec lequel le copiste rattachait le texte de cette prière largement connue à son interprétation vernaculaire. La même tendance peut être observée au sein de la strophe 5, où l'*incipit* divisé en deux et réparti entre les vv. 1 et 3 (« *Et benedictus* » // « *Fructus ventris tui* ») est marqué par une lettrine au début de l'unité textuelle, alors que la deuxième partie du vers latin (v. 3) ne bénéficie d'aucune distinction particulière. Le mélange linguistique est par ailleurs également porté par la disposition métrique du dodécasyllabe, permettant de placer la césure souvent après la 6^e syllabe, et de créer ainsi un lien entre les deux langues au sein d'une seule unité phonique (à titre d'exemple, « *Ave Maria*. O tres / douce Marie », str. 1 ; « *Dominus tecum*. Dame / avoques toi est Diex », str. 2 ; « *Et benedictus*. Dame, / estre doit beneois », str. 5). L'*incipit* de la strophe 4 se démarque de cette conception métrique non seulement parce qu'il ne se construit pas autour d'un mélange linguistique (« *Benedicta tu in muliëribus* »), mais aussi parce que son caractère hendécasyllabique déroge aux règles de versification générales de la pièce.

⁷ Au sujet des pièces d'adoration et notamment les louanges mariaux qui se caractérisent par un bilinguisme latin et vernaculaire, cf. Meyer, P., 'Chansons à la Vierge en vers alternés français et latins', in : *Société des Anciens textes français*, XXXVII, 1911, pp. 45 – 53, ici p. 45. : « On possède un certain nombre de poésies où le latin et le français sont mêlés en des proportions variables. L'usage d'associer ainsi les deux langues paraît avoir été particulièrement fréquent dans les chants religieux, composés probablement par des clercs qui étaient exercés à la versification latine rythmique. Par ailleurs, il s'agit d'une habitude connue ailleurs qu'en France, notamment en Italie. »

I.2 Les problèmes de l'autonomie du genre

L'unique pièce dévotionnelle du Paris, BnF, ms. fr. 1588 est rédigée dans une forme traditionnellement conforme à l'univers sémantique du poème. Cependant, la strophe hélinandienne ne s'applique que rarement aux prières et paraphrases mariales contemporaines : le corpus des louanges mariales hélindiens est relativement restreint, et un grand nombre des poèmes pieux adressés à la Vierge sont composés selon des modalités formelles différentes. Car si le mètre d'Hélinand se prête à l'origine à une thématique pieuse exprimée sous forme de plainte ou d'autres formes dérivées (plaintes funèbres, déplorations de l'état du monde, ou encore louanges et *laudatio*⁸), l'*Ave Maria* en tant que poème vernaculaire à valeur artistique se caractérise par un mélange particulier de genres, et bénéficie d'un statut double. De fait, « la prière *Ave Maria*, à caractère précis, a une relation très forte avec la salutation angélique qui est adressée à la Vierge par l'archange Gabriel. Cette situation d'énonciation permet de joindre ces poèmes à la catégorie de 'lettre', ou 'salut d'amour'⁹. » Ces prières-poèmes se situent ainsi à la lisière du registre pieux et profane qui les imprègnent simultanément : le premier essentiellement au niveau de la sémantique primaire, et à celui de la forme dans le cas des pièces hélindiennes, alors que le deuxième au niveau d'une sémantique abstraite, inspirée de la situation originale de la *salutatio*. Ce mélange sémantico-formel a certaines conséquences sur la tonalité du poème : il résulte dans l'association d'un mode d'expression propre à la louange pieuse avec celui de la (com)plainte aussi bien religieuse que profane, qui connaîtra son essor dans le large corpus des saluts d'amours en langue vernaculaire.

Le statut double de ces pièces mariales, et d'une manière plus générale celui des poèmes pieux nous invite à nous interroger sur le degré d'autonomie typologique des genres pieux et profane. La question se pose de savoir dans quelle mesure leur évolution peut être considérée comme un phénomène indépendant, et aussi s'il existe une esthétique particulière propre aux poèmes pieux vernaculaires qui les distinguerait des poèmes profanes. Faut-il considérer les poèmes religieux comme appartenant à un genre unique, ou faudrait-il plutôt les répartir parmi d'autres genres originaires profanes de la poésie courtoise ?¹⁰ Ces problèmes génériques ont fait couler beaucoup d'encre, et la critique a porté sur l'évolution de

⁸ Seláf, L., *Chanter plus haut (...)*, *Op. cit.*, pp. 85 – 87.

⁹ *Ibid.* L'auteur y ajoute : « Ce qui reste intact des caractéristiques de la strophe d'Hélinand, c'est le rôle des débuts de vers analogiques, par la récitation fragmentée de la prière latine (...). Il s'agit d'une cohésion hyperstrophique grâce aux *incipits* identiques, et non au niveau des rimes, (...) qui procurent une continuité absolue aux poèmes hélindiens. »

¹⁰ *Ibid.*, pp. 94 – 96. Cf. également la référence à la définition du genre littéraire par Viëtor, K., 'L'histoire des genres littéraires', in : Genette, G. – Todorov, T. (éd.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, pp. 9 – 35.

la poésie pieuse en langue vernaculaire aux XII^e – XIII^e siècles un regard qui peut nous paraître parfois trop rigide, voire injustement disqualifiant, probablement en raison de l'influence de l'esprit idéologique dominant de l'époque qui a vu naître les études en question. Sans l'ambition de trancher la question complexe de l'indépendance des genres pieux et profane dans la poésie française médiévale, il nous semble utile de fournir une mise au point de l'état de la critique, avec un objectif double : revenir, d'une part, sur la place de la poésie pieuse dans la production littéraire du XIII^e siècle, et définir, d'autre part, la place de l'*Ave Maria* de Philippe de Beaumanoir au sein de la production mariale de son époque, à travers une analyse de (re)contextualisation qui n'a pas encore fait l'objet d'une réflexion critique. Au sein des ouvrages passés en revue qui traitent de ce que P. Bec définit comme « registre pieux¹¹ », nous restreignons nos commentaires aux seuls poèmes mariaux ; d'où une certaine simplification notamment des systèmes de classement souvent étendus que les auteurs cités élaborent.

I.2.1 L'analyse philologique de Jean Frappier

L'idée centrale autour de laquelle J. Frappier construit la brève étude qu'il consacre à la poésie religieuse au Moyen Âge¹² est celle de l'imitation, qui de manière malencontreuse voue finalement cette littérature à un statut marginal. Ayant pour vocation de « réagir contre le lyrisme profane », la poésie pieuse naît principalement pour J. Frappier du souci et de l'initiative revendiqués de contrebalancer l'univers abusivement mondain de la chanson profane. L'objectif de donner « une valeur édifiante aux genres en vogue (...) sans avoir l'idée que de nouveaux genres lyriques auraient peut-être été mieux adaptés » prend ainsi le dessus au sein de la poésie pieuse en langue vernaculaire sur le désir d'exploration de ses propres modes d'expression. Cette volonté de concurrencer avec la production poétique profane et ses multiples formes différentes correspondrait à une « tentative de conversion des genres profanes en genres religieux qui ne pouvait guère aboutir à des créations ambiguës¹³ ». Il est cependant important à noter que l'imitation ne vaut pas disqualification pour J. Frappier : bien que les pièces à expressivité dévote soient pour lui des « contrefaçons » d'un langage poétique qu'elles ne font qu'adapter à leur nouvelle thématique, elles sont qualifiées

¹¹ Cf. infra.

¹² Frappier, J., *La poésie lyrique française aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, C.D.U., 1966, 2 vols, ici et pour les citations qui suivent, t. I. : *Les auteurs*, pp. 77 – 78. Les deux tomes de l'ouvrage portent les titres 'Les genres' et 'Les auteurs', et constituent une transcription du cours universitaire donné par l'auteur.

¹³ *Ibid.*, p. 77.

par J. Frappier d'« ingénieuses », tout en reconnaissant leur légitimité dans un univers médiéval profondément imprégné de spiritualité chrétienne.

L'étude des genres lyriques médiévaux que J. Frappier propose n'est pas, en dehors des appréciations citées plus haut, vraiment loquace au sujet de ce qu'il appelle « la chanson pieuse ». En définissant les circonstances de naissance de la poésie pieuse par l'intention de l'Église et du pouvoir central de créer un contrepoids à la poésie profane qu'ils auraient estimé comme étant trop en vogue, J. Frappier externalise les raisons d'être de la poésie religieuse comme répondant à une instruction définie hiérarchiquement, qui aurait visé à détourner la voie de l'expressivité poétique telle qu'elle a été formée par la littérature courtoise et la floraison de ses nombreux genres poétiques diversifiés au courant des XII^e – XIV^e siècles. Or, une telle approche remet en question non seulement la capacité d'auto-construction de la poésie pieuse, mais aussi sa légitimité et sa raison d'être, puisqu'au lieu de se nourrir de l'expressivité créatrice des poètes, elle ne semble que servir une instruction définie par le désir de limiter la propagation des genres profanes. De surcroît, cette approche a l'inconvénient de marginaliser le talent poétique des auteurs, et de les priver de la reconnaissance de leur inventivité, même si elle s'inspire d'une certaine esthétique désormais établie. Ce serait ainsi en raison de leur caractère imitatif que ces poésies auraient été vouées à l'échec : faute d'originalité, l'imitation remplaçant l'inventivité, mais aussi en raison de la popularité désormais trop développée de la littérature profane. J. Frappier clôt ainsi son analyse en constatant que « ce lyrisme religieux n'était pas assez puissant pour étouffer les chansons populaires trop scabreuses ou les chansons courtoises trop mondaines ».

La poésie pieuse n'a certes jamais connu une telle différenciation du genre, ni l'ampleur qu'a prise la création poétique profane contemporaine. Mais pourrait-il être vraiment justifié de prétendre qu'elle n'a pourtant pas eu d'autres motivations d'existence que celui de se substituer à la poésie profane de l'époque ? Si tel est le cas, quelle place accorder à des trouvères comme Gautier de Coinci, qui allient pièces profanes et pieuses à l'intérieur de leur œuvre poétique ? Ne serait-il pas plus stimulant du point de vue de la réflexion critique d'appliquer au registre pieux la notion de coexistence et d'évolution simultanée avec la poésie profane, fondée en partie, certes, sur l'imitation de formes poétiques préexistantes, mais dont le seul objectif ne serait pas de concurrencer, mais d'accompagner et d'enrichir d'un versant jusque-là inexploité la création poétique en essor ?

I.2.2 L'approche de Paul Zumthor

Le trait imitatif de la poésie pieuse par rapport à la littérature profane a continué à marquer les esprits de la critique française après la parution de l'ouvrage de Jean Frappier, sans pour autant qu'on s'interroge sur la portée des constatations qui y sont formulées. Le caractère calqué de ces pièces sur leurs « homologues » profanes a suffi pour porter un regard dévalorisant sur ces œuvres, et cette appréciation négative n'a fait que gagner en ampleur au fil des décennies de la critique, en atteignant leur point culminant avec la parution de l'ouvrage de Pierre Bec sur lequel nous reviendrons par la suite.

Dans l'ordre chronologique, les analyses de J. Frappier ont été suivies par celles de P. Zumthor¹⁴, pour qui l'étude de l'évolution du registre pieux (dont il ne reconnaît pas explicitement ni l'existence, ni la légitimité de sa dénomination) n'occupe qu'une place marginale : les pièces dévotes y sont placées parmi les genres mineurs de la poésie lyrique des trouvères. Si l'analyse du poème pieux y est « restreint à la démonstration du caractère imitatif de la chanson mariale¹⁵ », c'est principalement pour souligner son absence d'autonomie par rapport aux genres profanes. Les pièces mariales reposent ainsi sur un amalgame formel et sémantique de leurs modèles latins d'une part, et de leurs sources d'inspiration vernaculaires courtoises de l'autre. Le fil conducteur de l'analyse consiste ainsi à démontrer la transposition sémantique des éléments du registre courtois dans la chanson mariale. Ainsi, P. Zumthor affirme que

« les chansons d'argument religieux, dont Järnström et Långfors publièrent jadis une collection, sont le plus souvent des contrefactures 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 transposition¹⁶ ».

I.2.3 Pierre Bec et la disqualification du genre

En se fondant directement – et c'est le moins qu'on puisse dire¹⁷ – sur les analyses et les idées avancées par J. Frappier, P. Bec¹⁸ pousse à l'extrême les limites de l'analyse de son

¹⁴ Zumthor, P., *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 2000 (réédition de l'éd. de 1972), ici p. 306.

¹⁵ Seláf, L., *Op. cit.*, p. 98.

¹⁶ Zumthor, P., *Ibid.*

¹⁷ Lors de l'étude comparative des ouvrages de J. Frappier et de P. Bec, nous avons été surprise de constater la correspondance quasi parfaite des deux ouvrages, non seulement au niveau de leur structure, mais aussi à celui de la dénomination de certains chapitres, sans pour autant que cette analogie soit signalée.

prédécesseur. En dépassant à la fois le caractère réservé des appréciations de son prédécesseur et le respect avec lequel ce dernier admet l'inventivité des poètes s'exerçant dans le genre, P. Bec va jusqu'à affirmer que le lyrisme religieux des XII^e – XIII^e siècles ne possède absolument pas de véritable autonomie typologique ; il relègue les poèmes mariaux en question sous la dépendance de leurs modèles latins¹⁹. À travers une analyse comparative sémantique et formelle, P. Bec vise à démontrer qu'une dépendance typologique très marquée existe entre le registre pieux et la poésie profane : dans cette perspective, on ne pourrait parler dans le cas des poèmes pieux que d'une « tentative de conversion » de genres et de modes d'expression préexistants. Une large majorité des pièces dévotionnelles ne constitueraient ainsi qu'une transposition des sujets et des motifs largement répandues de la littérature courtoise, qui se réalise par le biais de l'adaptation de la tonalité au sujet modifié.

Cette procédure de « calque » concerne principalement deux aspects des pièces pieuses naissantes. Il s'agirait, d'une part, de s'inspirer de genres désormais existants (tels que l'aube, la pastourelle ou la reverdie, etc.) et, d'autre part, de transposer des genres à pertinence lyrico-formelle (canso, lai-descort, rondet de carole, motet). Toutes ces formes poétiques à caractéristiques formelles et/ou sémantiques relativement fixes seraient privées de leur thématique originale, et serviraient de moules que le registre pieux réinvestit dans sa propre dynamique ; certains motifs de base et des thématiques générales de la poésie amoureuse ou des chansons d'ami²⁰ se voient ainsi transposés dans le contexte pieux de la louange mariale. À partir des œuvres analysées, P. Bec va jusqu'à constater une « impossibilité du lyrisme religieux d'arriver à créer de genres spirituels autonomes²¹ ». Dans le paragraphe conclusif de son analyse, il pousse les limites de sa réflexion jusqu'à affirmer que les correspondances repérées ne témoignent pas autant d'interférences registrales que d'un « registre parasite²² » (sic), qui n'a jamais réussi à se substituer aux chansons populaires mondaines largement répandues.

Le seul groupe échappant à ce schéma démesurément simplifiant que P. Bec propose est celui des *Ave Maria* vernaculaires. Le calque se produit ici d'une manière différente de celle que P. Bec constate par rapport au reste du corpus pieux : la transposition ne concerne

¹⁸ Bec, P., *La lyrique française au Moyen Âge (XII^e – XIII^e siècles)*, Paris, A&J. Picard, 1977 – 78, 2 vols, ici t. I : *Études*, pp. 142 – 150.

¹⁹ « A part peut-être certaines poésies mariales, indépendantes de la lyrique amoureuse mais néanmoins sans spécificité puisqu'elles sont la plupart du temps des imitations de pièces liturgiques en latin, la lyrique pieuse est sous la dépendance typologique à peu près totale de la poésie profane. » *Ibid.*, p. 143.

²⁰ Cf. les exemples fournis par *Ibid.*, pp. 145 – 148.

²¹ *Ibid.*, p. 149.

²² *Ibid.*

pas le réinvestissement de la forme, ni celle de la thématique, mais se déroule sur le plan linguistique : les imitations de l'*Ave Maria* en langue vernaculaire s'inspirent directement de l'hymnologie latine qu'elles paraphrasent. Il s'agit ici d'une transposition essentiellement sémantique : les images et symboles classiques de la littérature mariale latine et des textes liturgiques sont tout simplement traduits en français sans souci d'originalité. Si une partie de ces poèmes ne portent que l'empreinte de la paraphrase sémantique, d'autres se situent en revanche à la lisière de leur modèle original et de la paraphrase indépendante : elles se caractérisent par un bilinguisme latin/français. Dans leur cas, l'interférence registrale ne s'accomplit pas tant au niveau de la transposition de la matière profane dans un contexte pieux, mais beaucoup plus au niveau du public ciblé : il serait possible de considérer que ces pièces s'inscrivent plutôt dans une dynamique de popularisation ou d'aristocratisation, doublée par l'effet « contrastif du bilinguisme²³ ». La vocation de ces poésies reste identique à celle de leurs modèles : témoigner de la miséricorde infinie de la Vierge et invoquer son rôle d'intercession auprès de son Fils et lors du jugement dernier.

Mis à part certaines disqualifications qui constituent à notre sens une version excessive des idées avancées par J. Frappier et P. Zumthor, l'analyse de P. Bec a pourtant le double mérite de classer les pièces dévotionnelles en fonction du genre lyrique profane dont elles s'inspirent, et d'introduire la catégorie de « registre » dans la réflexion critique, permettant d'élargir la vue d'ensemble portée sur les productions littéraires profane et pieuse. Construite autour de la démonstration des procédés de calque, l'analyse de P. Bec ne veut cependant non plus tenir compte d'une certaine simultanéité qui pourrait pourtant s'appliquer à l'étude de ces corpus avec pertinence. Or, il nous semble que l'exclusivité du point de vue d'antériorité-postériorité dans l'étude des interférences entre les genres et les registres ne favorise pas l'analyse suffisamment nuancée du corpus pieux dans un contexte qui se caractérise aussi bien par la *mouvance* de la matière que par la richesse des traditions de l'expression poétique dans lesquelles s'inscrivent les auteurs analysés²⁴.

²³ *Ibid.*, p. 148.

²⁴ En faveur de l'idée d'une simultanéité de l'évolution des deux registres, y compris au sein de l'œuvre d'un seul et même poète, il nous semble tout à fait pertinent de citer A. Jeanroy, dont le raisonnement, relatif essentiellement à la lyrique des troubadours, s'applique de manière satisfaisante à celle des poètes du Nord de la France : « La poésie amoureuse des troubadours est, dans son ensemble, aussi étrangère que possible à tout sentiment religieux. (...) Il est impossible pourtant que, plongés comme ils l'étaient dans une atmosphère imprégnée de christianisme, ils soient restés complètement étrangers à l'esprit chrétien. Si cet esprit n'apparaît pas dans la chanson, c'est que la chanson était presque toujours une œuvre conventionnelle, où il serait vain de chercher l'image fidèle de leur âme. Chaque genre avait alors ses lois, ses limites, et c'est dans un genre à part que le sentiment religieux devait s'exprimer. (...) La plupart des autres pièces pieuses sont coulées dans un des moules imposés par la tradition liturgique. Depuis longtemps les clercs, se conformant aux intentions de l'Eglise, traduisaient ou paraphrasaient en langue vulgaire le *Pater*, le *Credo*, ou rédigeaient des actes de foi, de

I.2.4 Le corpus pieux en voie de restitution

Après les décennies où la critique littéraire fut marquée par la conception de la poésie pieuse du Moyen Âge par les études précédemment présentées, le débat autour de l'autonomie du corpus a été relancé par L. Seláf²⁵. Son analyse se veut complète dans le sens où elle se base aussi bien sur la critique externe des œuvres (le regard que la philologie a porté sur le corpus) que sur une analyse métatextuelle, qui lui permet de recenser avec souci d'exhaustivité les différentes manières dont les pièces religieuses définissent elles-mêmes au sein de leur texte ou par le paratexte manuscrit le genre auquel elles appartiennent. Si L. Seláf s'aligne sur l'idée de l'imitation de certaines particularités formelles de la poésie profane, il met à son tour l'accent non pas sur le calque en soi, mais sur la souplesse et l'ouverture du registre pieux : « la diversité des genres formels atteste que la matière religieuse pouvait se couler dans n'importe quelle forme²⁶ ». Tout en s'interrogeant sur la pertinence d'un traitement d'ensemble des poèmes pieux des XII^e – XIII^e siècles, l'auteur arrive à la conclusion qu' « il n'y avait pas de genres spéciaux ni de noms génériques pour désigner les poèmes pieux, mis à part des rubriques généralisantes des chansonniers, comme par exemple « chanson de la mère de Dieu ». Tous les genres profanes pouvaient incarner une matière religieuse²⁷. »

Mais le véritable point fort de l'analyse de L. Seláf consiste à pousser plus loin les limites de la réflexion critique avec un double objectif. Il cherche d'une part à expliquer les raisons profondes de l'interaction entre le registre pieux et profane : si la thématique morale a été très peu présente dans le XII^e siècle, elle a gagné davantage de terrain lors du siècle suivant, ce qui témoignerait moins d'un désir de se substituer à la poésie profane que de la conquête progressive par les langues romanes d'un domaine essentiellement réservé à la poésie latine et ecclésiastique. De même que dans certains rites de la vie spirituelle, où des fidèles ont été pas à pas conquis par les langues vulgaires, la poésie courtoise s'est appropriée certains sujets et codes de diction de la poésie chrétienne, et la détermination de cette poésie pieuse en langue vulgaire par le vocabulaire et l'idéologie courtois serait issue de cette dépendance primitive²⁸.

contrition, etc. Quelques troubadours revenus à Dieu manifestèrent leur dévotion en composant, comme certains de leurs confrères du Nord, des pièces de ce genre : ils les écrivirent dans les formes lyriques qui leur étaient le plus familières, tandis que les trouvèrent préféraient celles qui étaient consacrées à la poésie narrative ou didactique. » In : Jeanroy, A., *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse, Edouard Privat – Paris, Henri Didier, 1934, 2 vols, ici t. II, pp. 305 – 308.

²⁵ Seláf, L., *Chanter plus haut (...)*, *Op. cit.*

²⁶ *Ibid.*, p. 157.

²⁷ *Ibid.*, p. 158.

²⁸ *Ibid.*, p. 163.

D'autre part, L. Seláf introduit dans la réflexion une piste qui fait ressortir les analyses de la dynamique d'antériorité-postériorité, en vue de les élever à un niveau plus élevé. En proposant un traitement plus nuancé de la problématique de l'autonomie sémantique et formelle du registre pieux, l'auteur a également le mérite d'ouvrir le raisonnement vers la perspective plus globale des « communautés textuelles ». Quoique liée ici au sujet strictement dit des dénominations que les chansons pieuses portent, cette approche nous semble particulièrement prometteuse : elle permet non seulement d'adopter la vue d'ensemble qui – nous l'avons vu – fait parfois défaut dans les analyses précédentes, mais, tout en (re)mettant la question des chansons pieuses dans un contexte plus large, elle permet également de rétablir un lien important entre les deux registres que les analyses souvent trop spécialisées et cloisonnées ont tendance à perdre de vue. L. Seláf s'aligne sur l'avis de B. Schliegen-Lange qui constate que les rapports intertextuels subtils entre des poèmes différents témoignent en faveur du traitement des désignations médiévales en tant qu'éléments d'un système souple et changeant, mais uni. La notion de « textual communities » utilisé par Brian Stock est évoqué dans cette perspective pour désigner les communautés fondées sur le même répertoire textuel, le même vocabulaire et les mêmes méthodes d'interprétation textuelle²⁹.

Quoique ces conclusions soient appliquées chez L. Seláf au sujet strict des dénominations des différents genres pieux-profanes fournies par les pièces mêmes ou les manuscrits qui les recueillent, l'approche des communautés textuelles reste d'une envergure globale, car elle permet de concevoir le poète au sein d'une tradition à micro-et macro-échelle, et de percevoir ce contexte comme celui qui fournit et la matière, et les cadres à renouveler par les genres naissants.

1.2.5 Les pièces mariales comme corpus à part entière

Dans sa thèse de doctorat consacrée aux images mariales dans les collections miraculaires en langue vernaculaire du XIII^e siècle³⁰, Marie-Laure Savoye apporte des nuances stimulantes aux hypothèses et conclusions citées précédemment. En se basant sur le travail de Miguel Ibáñez Rodríguez qu'elle cite à plusieurs reprises³¹, elle rend justice à l'autonomie de la poésie pieuse vernaculaire tout en mettant en valeur les domaines dans lesquels la poésie courtoise a pu et su l'influencer :

²⁹ *Ibid.*, p. 164.

³⁰ Savoye, M.-L., *De fleurs, d'or, de lait, de miel : les images mariales dans les collections miraculaires romanes du XIII^e siècle*. Thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris IV le 24 juin 2009.

³¹ Ibáñez Rodríguez, M., *Gonzalo de Berceo y las literaturas transpirenaicas : lectura cortés de su obra mariana*, Logroño, Gobierno de la Rioja, 1995.

« Héritières d'un corpus latin souvent froid – ce qui transparaît dans les plus fidèles des traductions (...), nos collections miraculaires mettent à profit une littérature déjà ancienne et riche. Pensons qu'elles arrivent sur la scène littéraire après la plupart des chansons de geste, mais aussi après la lyrique des troubadours et des trouvères, après les grands romans courtois et les lais. De ces genres, l'héritage est parfois formel ; mais il informe surtout les modalités affectives de la rencontre et du dialogue entre la sainte et le chrétien. À la pure dévotion, la courtoise conjoint une dimension érotique qui se manifeste pleinement dans les tête-à-tête des fidèles avec Marie, que ce soit par l'intermédiaire de ses images cultuelles ou lors de rencontres plus spirituelles³². »

L'autre voie par laquelle l'approche ciselée de M-L. Savoye permet de restituer la place de la poésie pieuse dans sa relation avec le registre profane consiste dans l'explicitation du lien de réciprocité qui persiste entre eux :

« Cet apport de la lyrique courtoise n'est nullement contestable ; mais plus qu'un mouvement à sens unique de la littérature courtoise à la littérature mariale, il vaut mieux y voir un constant échange, le chant d'amour s'enrichissant aussi des trésors de la pratique dévotionnelle³³. »

Les interférences entre les deux registres alors complémentaires contribuent ainsi à la naissance de formes et de modes d'expression à double inscription pieuse et profane, et se traduisent par la naissance de poésies dont la valeur poétique, indépendamment de leur degré d'inspiration par rapport à leurs sources, n'a plus besoin d'être remise en question, mais peut être élevé au même rang que la création poétique vernaculaire purement profane.

³² Savoye, M.-L., *Op. cit.*, p. 491.

³³ *Ibid.*, pp. 492 – 496, ici p. 496.

I.3 L’*Ave Maria* au sein du corpus des prières mariales du XIII^e siècle

La mise au point sur le statut de la poésie dévotionnelle en langue vernaculaire du XIII^e siècle nous a permis de définir le cadre sémantique général dans lequel s’inscrit la composition de l’*Ave Maria* de Philippe de Beaumanoir. Ce contexte peut être circonscrit à un cercle plus restreint, celui des prières mariales en strophe hélinandienne³⁴ ; défini à son tour par des critères formels et plus particulièrement métriques, il a l’avantage de permettre de mieux cerner le corpus de référence au sein duquel la pièce pieuse du poète picard trouve sa place, et par rapport auquel se définissent les décalages à plusieurs niveaux que le poème comporte. Comme nous l’avons évoqué précédemment³⁵, ce corpus est moins étendu qu’on ne le croirait : les répertoires ne permettent d’identifier que cinq louanges mariales composées en strophe hélinandienne, autour d’une alternance d’*incipit* latins et de corps de strophes vernaculaires.

I.3.1 L’*Ave Maria* de Baudoin de Condé

Aspects formels de l’analogie

Daté de la seconde moitié du XIII^e siècle³⁶ et conservé par quatre manuscrits différents³⁷, cette prière présente des analogies formelles saillantes avec le poème de Beaumanoir non seulement grâce à sa métrique hélinandienne, mais aussi en raison de son bilinguisme latin-français. La pièce de Baudoin s’inscrit tout à fait bien dans la définition que propose L. Seláf des prières mariales écrites en strophe d’Hélinand³⁸ : composée de sept strophes de douzains octosyllabiques, elle se construit autour d’une série d’*incipit* latins empruntés à la prière éponyme latine, qui se voient paraphrasés dans une dynamique moralisatrice déployée au sein

³⁴ Quoiqu’il soit également possible de rattacher l’*Ave Maria* aux saluts d’amour, et ce par le caractère énonciatif de son *incipit*, nous considérons que le clivage induit par la tonalité entièrement pieuse des pièces mariales justifie un traitement séparé de ce poème et des deux *Salus* du manuscrit. À ce sujet, cf. Seláf, L., *Op. cit.*, p. 87. : « Cette situation d’énonciation permet de joindre ces poèmes à la catégorie de « lettre », ou « Salus d’Amours », dont nous avons déjà vu des exemples profanes. »

Voir aussi Zumthor, P., ‘Un paradoxe courtois : le chant et la plainte’, in : *Literary aspects of courtly culture. Selected Papers from the Seventh Triennial Congress of the International Courtly Literature Society University*, Cambridge, 1994, pp. 69 – 83.

³⁵ Cf. les *Caractéristiques formelles*, partie I.1 du présent chapitre.

³⁶ L’activité poétique de Baudoin de Condé se situe entre 1250 et 1270. Cf. Gros, G., *Ave, Vierge Marie. Études sur les prières mariales en vers français (XII^e-XV^e siècles)*, Presses Universitaires de Lyon, 2004, p. 127.

³⁷ *Li Ave Maria*, Bruxelles, Bibliothèque royale 9411 – 9426 et Paris, BnF, ms. fr. 12467 ; *Salus de Nostre Dame*, Paris, Bibl. de l’Arsenal 3142 et Paris, BnF, ms. fr. 1446. Pour la datation du poème et la description des manuscrits, voir

https://www.arlima.net/ad/baudouin_de_conde.html#mar (date de consultation de la page : le 02/10/2018). Pour les citations du poème, nous avons systématiquement recours à l’édition suivante, que nous rectifions à certains endroits : Scheler, A. (éd.), *Dits et contes de Baudoin de Condé et de son fils Jean de Condé*, Bruxelles, Devaux, 1866 – 67, 3 vols, ici t. I, pp. 183 – 186 et pp. 476 – 478 pour les notes.

³⁸ Cf. supra, note n° 3.

de leurs strophes de rattachement respectives. Comme l'emploi du mètre hélinandien se fait pour le reste rare dans l'œuvre de Baudoin, on peut supposer que la forme dont il a vêtu son *Ave Maria* constitue plutôt un exercice de style³⁹. Il est intéressant d'observer que la fragmentation des *incipit* latins caractérise aussi bien le poème de Baudoin que celui de Beaumanoir, mais d'une manière plus régulière : si Philippe ne s'autorise la liberté d'amorcer le texte latin que dans la dernière strophe de son poème, le traitement relativement libre des vers latins s'impose en tant que pratique conséquente chez Baudoin. C'est ainsi non seulement l'apostrophe donnant le titre du poème qui se voit séparée entre les premier et quatrième vers de la première strophe (« *Ave... Maria* »), mais aussi les compléments d'objet qui sont détachés de leur proposition initiale : « *Benedicta tu* » (str. 4) ; « *In mulieribus* » (str. 5) ; « *Et benedictus* » (str. 6) ; « *Fructus à mémoire m'apporte // Ventris tui la haute porte* » (str. 7). Grâce à la récitation antiphonique, le moule de 7 strophes des prières mariales hélinandiennes offre un cadre confortable à Baudoin pour déployer sa louange, dont la longueur s'accorde à la version abrégée de la prière répandue à l'époque.

Si la métrique hélinandienne impose à la versification certaines contraintes plus ou moins rigides, elle accorde en même temps au poète une plus grande liberté au niveau du schéma rimique du poème. À cet égard, la pièce de Baudoin est un véritable chef-d'œuvre qui présente des rimes d'une virtuosité remarquable : parcourant tout le poème, la sonorité particulièrement élaborée de la rime léonine riche qu'il arrive à mettre en place au long de strophes entières s'ajoute à l'impression de continuité que créent de strophe en strophe les *incipit* latins. Baudoin pousse à l'extrême les possibilités d'exploitation du même paradigme rimique sur huit vers consécutifs :

« Dominus tecum, douce *dame*,
 Fu bien cascun à salu *d'ame*⁴⁰,
 Quant cascune ame ert *adamée*
 Sus la mort, qui tous nous *adame*
 Par le mors, qui tous nous *endame*,
 Qui fu en la pume *endamée*.
 Tu dois bien avoir non *d'amée*,
 Dame desour toutes *damée*,
 Por qui Dius de feu et de *flame*

³⁹ Gros, G., *Op. cit.*, p. 126.

⁴⁰ Cette rime en position tonique basée sur l'homophonie de deux mots sémantiquement différents apparaît aussi dans la strophe suivante : « *Benedicta tu, au voir dire // Nous delivras de doel et d'ire* » (str. 4, vv. 1 – 2).

Delivre tante ame *enflamée*
Et poure et nue et *afamée*
En cartre, ou on sans fin *afame*. » (str. 3)

Un tel schéma rimique témoigne évidemment de la virtuosité de son auteur et de l'harmonie imitative qu'il arrive à créer ; mais il prend tout son intérêt à travers son réinvestissement dans le champ sémantique du message véhiculé. Mises au profit de la *senefiance*, les assonances ainsi élaborées qui s'étendent sur des douzains entiers servent à expliciter et à amplifier le sens de la louange. Comme G. Gros le remarque, ces rimes « spéculaires sont au service de l'équivoque, favorisant la multiplication des correspondances de termes et de notions, mettant en place une sorte de jeu de miroirs langagier, qui se réfère moins à l'expérience humaine qu'à l'investigation sémantique⁴¹ ». L'homophonie de ces mots en position tonique est « amplifiée à l'équivoque (...), dont le résultat n'est pas seulement décoratif, mais encore signifiant. Ces termes qui s'appellent, se répondent, se répècutent, organisent le pouvoir de conviction de l'idée⁴² ».

Beumanoir arrive lui aussi à exploiter dans son *Ave Maria* un jeu phonique similaire, quoique considérablement moins élaboré :

« Mais a ton douch fil, dame, me repaie et *racorde*⁴³ !

⁴¹ Gros, G., *Op. cit.*, p. 126.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Au sujet de la rime construite autour de « corde » chez Beumanoir, il est intéressant à noter que Gautier de Coinci y a lui aussi recours dans l'une des strophes de son *Ave Maria* inséré dans les *Miracles de Notre Dame* (pour l'édition, cf. Koenig, V. F. (éd.), Genève, Droz, 1955 – 1970, 4 vols, ici t. IV, pp. 544 – 574). La rime se construit précisément autour mêmes mots, toujours liés à l'idée que le Fils de Dieu rachète les péchés de l'homme et rompt ainsi la corde par laquelle il est lié au mal :

« Gratia plena, bien *recorde*
La lettre qui a che *s'acorde*,
Qu'il n'est nus qui peüst retraire
Ta grace et ta *misericorde*,
Qui tamaint descordé *racorde*
A ton filz, quant se veut retraire
De pechié a l'ame contraire,
Qui fait a maint homme mestraire,
Dont envers ton fils se *descorde*,
Car ne cesse onques de pourtraire
Li mauffez tour pour nous atraire,
Qu'il nous veut loier de sa *corde*. » (vv. 13 – 24)

Rappelons aussi à ce sujet que la rime léonine riche est l'un des objectifs, alors non atteints, de Philippe, tel qu'il le formule dans *La Manekine* :

« Pour chou leur requier jou qu'il n'oënt
Ce conte que je met en rime.
Et se je ne sai leonime,
Merveillier ne s'en doit on mie ;
Car mout petit sai de clergie,

Anchois que la mors viegne ne que ele me morde,
 Vous pri que vous rompés du deable la *corde*
 Qu'il a mise entour moi par sa grant felonnie
 Pour moi traire en la flamme qui est puans et *ordre*,
 Ne je ne sai comment, dame, je leur *estorde*
 Se vostre grans pitiés leur pooir n'afeblie. » (str. 1, vv. 6 – 12)

Mais nous en trouvons surtout une analogie, considérablement plus réussie dans son premier *Salus d'Amours* :

« A tant, bele tres douce amee,
 .C^M. fois douce clamee,
 Courtoise et sage, pure et *fine*,
 Phelippes son salu *desfine*
 En vous priant c'a bonne *fin*
 Li traiiés ses tourmens *a fin*,
 Par si que ja ne *finera*
 De vous servir : ains *finera*
 Qu'en son cuer puist l'amour *finer*
 Qu'il a pour vous faite *afiner*.
 Or le tenés a fin amant,
 Si que duske a sa fin amant
 a fin, sans fin le pões metre
 De joie. A tant defin la lettre
 Que jou a garder vous envoi. » (vv. 1019 – 1033)

Pures coïncidences ou imitations d'un modèle éventuellement commun, ces correspondances rimiques nous paraissent dignes d'intérêt surtout en raison de la proximité dans le temps et dans l'espace de la composition des œuvres citées, en apportant ainsi une preuve supplémentaire des interactions concrètes au sein du réseau poétique du Nord de la France. G. Gros émet la même idée qui se nourrit justement de l'analyse des rimes par rapport aux correspondances entre les *Ave Maria* de Beaudoin et Jean de Condé et celui de Huon le Roi : « Au vrai, le rapprochement équivaut peut-être à une filiation, à une influence, ou

Ne onques mais rime ne fis.
 Mais ore m'en sui entremis,
 Pour chou que vraie est la matere
 Dont je voel ceste rime fere ; » (vv. 28 – 26)

correspond à une communauté géographique : les trois poètes appartiennent à la même patrie. L'habileté langagière en question, dont le goût de l'équivoque est le caractère le plus évident, porte le chiffre des cours septentrionales⁴⁴. »

C'est justement dans cette habileté langagière que réside la véritable valeur poétique de ces prières bilingues paraphrasées. À la tonalité lourde de la thématique moralisatrice se voit associée une veine artistique et esthétique élaborée à la perfection, qui permet d'assouplir par des effets de style et de langage le cadre rigide imposé par les contraintes formelles de la strophe hélinandienne. « Exercice d'assouplissement poétique » pour Jacques Ribard⁴⁵, terrain de concurrence ou de rivalité entre le ménestrel et le prêcheur de profession pour Gérard Gros⁴⁶, la virtuosité des poètes permet de réinvestir le texte latin largement connu dans des formes renouvelées : les œuvres ainsi naissantes se détachent partiellement de la vocation originale de leur modèle, qu'ils dépassent à l'aide des jeux phoniques et sémantiques que permet leur inventivité. Sous leur plume, la matière latine se transforme, en dialoguant dans un jeu de miroir avec la création poétique vernaculaire, qui permet la transposition réussie dans la poésie profane de l'*Ave Maria*, prière occupant sans doute la première place au sein de la dévotion privée dès le XIII^e siècle⁴⁷.

Aspects sémantiques de l'analogie

Comme nous l'avons évoqué précédemment, l'*Ave* de Baudoin et celui de Beaumanoir se construisent autour des *incipit* latins disposés systématiquement au début et parfois au sein de chacune des strophes. Alors que ces vers jouissent dans les deux textes de la même fonction formelle, structurante et thématique, on observe un traitement différent des corps de strophe en français et, d'une manière générale, les deux langues se voient attribuer un rôle sémantique différent.

Si les deux poèmes proposent des traductions littérales de la prière latine, Baudoin s'affranchit plus facilement de la contrainte de la transposition du texte original à travers des interprétations nettement plus abstraites. Alors que chez Beaumanoir les vers latins sont systématiquement suivis par une traduction littérale en langue vernaculaire, Baudoin ne consacre guère d'attention à une explicitation précise :

⁴⁴ Gros, G., *Op. cit.*, p. 129.

⁴⁵ Ribard, J., *Jean de Condé : un ménestrel du XIV^e siècle*, Genève, Droz, 1969, p. 340.

⁴⁶ Gros, G., *Op. cit.*, p. 130.

⁴⁷ « Une des prières les plus fréquentes dans n'importe quel office est l'*Ave Maria*. Elle n'a pas été d'un emploi fréquent et universel avant le XII^e siècle, mais il est certain que, depuis la fin de ce siècle et surtout depuis le commencement du XIII^e, par la suite de l'action franciscaine et dominicaine, elle a eu une grande vogue dans la liturgie et dans la dévotion privée des fidèles. » Ahsmann, H. P. J. M., *Le culte de la Sainte Vierge et la littérature française profane du moyen âge*, Utrecht, Dekker – Paris, Picard, 1930, p. 17.

« *Gratia plena*. Dame de toute grasse plaine » (Beaumanoir, str. 2, v. 1)

« *Gratia plena*, la topasse

Des dames ; toutes cele passe » (Baudoin, str. 2, vv. 1 – 2)

Ou encore :

« *Dominus tecum*. Dame, avoeques toi est Diex

Et tu avoeques lui en la joie des ciex » (Beaumanoir, str. 3, vv. 1 – 2)

« *Dominus tecum*, douce dame,

Fu bien cascun a salu d'ame » (Baudoin, str. 3, vv. 1 – 2)

Le degré différent de réinvestissement des vers latins au sein de ces textes bilingues est particulièrement bien saisissable au niveau de la strophe finale des deux poèmes. On observe le caractère calqué du texte de Beaumanoir d'une part, et l'explication interprétative abstraite chez Baudoin de l'autre :

« *Et benedictus*. Dame, estre doit beneois

Li enfes. Et pour cui fu ce dit, ja l'orrois :

Fructus ventris tui, de ton ventre li fruis » (Beaumanoir, str. 5, vv. 1 – 3)

« *Fructus* a mémoire m'apporte

Ventris tui la haute porte,

Et la douce qui raporta

De mort vie ; qui tel fruit porte. » (Baudoin, str. 7, vv. 1 – 4)

Malgré l'incorporation visuelle des « farcitudes » latines dans la strophe, celles-ci laissent l'impression de rester pourtant quelque peu indépendantes du texte français en raison de la nécessité de la traduction systématique et littérale. On reconnaît la tonalité récitante de la prière, procurant au texte latin, langue d'expression par excellence du registre pieux, un certain effet de solennité. Le même phénomène se voit quelque peu assoupli chez Baudoin, qui n'attache visiblement pas une importance aussi accentuée à la distinction et au traitement différencié des deux registres. Il donne l'impression que la valeur poétique comme vocation de l'écriture prend le dessus sur la volonté explicative comme moyen d'instruction et de transmission de la moralité.

Les raisons de cette différence sur le plan linguistique reflètent à notre sens une différence de perception de la vocation du poème. Le texte de Philippe revêt, en plus de sa

forme de prière initiale, un caractère didactique et démonstratif, et s'inscrit ainsi particulièrement bien dans la veine instructive dont le poète fait preuve dans presque chacune de ses œuvres. Cette tendance éducatrice et explicatrice se traduit également au niveau des manifestations linguistiques du « je » lyrique, notamment dans la str. 5, « *Et benedictus. Dame, estre doit beneois / Li enfes. Et pour cui fu ce dit, ja l'orrois: / Fructus ventris tui, de ton ventre li fruis, Qui tant fu debonaires, simples, dous et cortois* », vv. 1 – 4). D'autre part, on y cerne mieux le déploiement de la vocation initialement éducative des poèmes hélinaudiens : le texte ne se distingue pas tant par l'originalité de son propos ni par l'abstraction thématique, mais cherche à renouer le lien avec son texte-modèle. Dans ce sens, il s'agirait peut-être de l'œuvre la plus classique au sein de la production du poète picard : l'accent n'y est pas vraiment placé sur le renouvellement de la matière, ni sur son réinvestissement dans des contextes qui ne lui seraient pas originalement propres, mais sur la réexploration des anciens cadres formels dans une thématique essentiellement pieuse à travers un mode d'expression parfois proche de la lyrique courtoise. La pièce s'éloigne ainsi moins de son modèle, et le talent artistique du renouvellement reste au second plan. Dans une perspective davantage élargie, les modalités de réalisation des paraphrases vernaculaires invitent également à s'interroger sur les tendances plus générales dans lesquelles s'inscrivent les différentes formes du bilinguisme: notamment le statut acquis par le texte latin au sein ou en complément de ces prières laïques, ainsi que celui de la traduction-translation. Au sujet des *Ave Maria* en langue vulgaire en général, le problème de la prière en langue romane présente selon Gérard Gros « différents aspects qui, somme toute, relèvent de la relation avec le modèle et, plus précisément, de la concorde des deux langues. (...) La croissance du genre comporte ainsi les caractères de la prière laïque, de l'esthétique rhétorique et de la recherche mariologique⁴⁸. » Le latin y apparaît soit comme « inscription propice à l'explication, copie jumelée au propos en français, voire décoration précieuse rehaussant la texture de l'oraison neuve⁴⁹. »

Malgré l'éloignement du modèle littéraire original et le degré d'abstraction sémantique qu'implique la transposition en langue vernaculaire, le poème de Baudoin reste fidèle à sa vocation de prière : le goût littéraire y est, comme par ailleurs dans de nombreuses pièces du corpus, inséparable de l'intention dévote⁵⁰. Au caractère de prière s'ajoute une proximité verbalisée avec le salut en tant que genre, et sa relation avec la salutation apostrophée

⁴⁸ Gros, G., *Op. cit.*, p. 107.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 112.

proprement dite. Ce rapprochement se déploie par le moyen d'un anagramme qui se construit autour du mot « ave », et qui permet à la rhétorique de la louange de trouver un mode d'expression très original :

« *Ave*, en qui sans nul nombre a
Tant bonté c'ainc ne la nombra
Nus, car ne le poroit nombrer ;
Maria, en qui s'aombra
Li solaus qui desaombra
Nous tous, k'Ève fist aombrer
En ombre, sans desaombrer,
Ou sin nous fist mesaombrer,
Que de tous mais nous encombra
Èva, quant *Avé* descombrer
Nous fist (...) » (str. 1, vv. 1 – 11)

Ce jeu d'inversion est investi dans la rhétorique de louange de la Vierge : opposée à Ève qui apparaît comme responsable de la chute de l'homme du Paradis, Marie incarne la figure salvatrice intercédant pour le salut de l'âme humaine. L'inversion des lettres correspond – sur le plan sémantique plus abstrait du message véhiculé par la prière – au changement profond qu'induit Marie dans le projet divin du salut en donnant vie au Sauveur du monde. Ces possibilités sémantiques que propose l'anagramme ont été exploitées par plusieurs membres du réseau poétique du Nord de la France. Gautier de Coinci dans un premier temps, dans sa *Chanson de Nostre Dame* intitulé également *Salut*⁵¹, dont chacune des douze strophes s'achève par le refrain suivant :

« *Eve* a mort nous livra
Et *Eve* aporta vé
Mais tous nous delivra
Et mist a port *ave*. » (vv. 5 – 8)

⁵¹ Pièce n° 2850 dans le répertoire d'incipit de Sinclair, K. V. (éd.), *French devotional Texts of the Middle Ages. A Bibliographic Manuscript Guide*, Wesport (Connecticut) – Londres, Greenwood Press, 1980, p. 59. Voir ici les références à toute la tradition manuscrite de la pièce, ainsi qu'à ses éditions et ses autres apparitions dans les répertoires thématiques, dont ceux de Spanke, N. v. den Boogaard et E. Brayer.

Prière citée par G. Gros, qui commente également le procédé poétique de Gautier de Coinci par lequel il exploite les possibilités d'interprétation offertes par chacune des lettres de l'expression 'Ave Maria', et ainsi le potentiel que comporte le prénom de Marie. Cf. Gros, G., *Op. cit.*, pp. 117 – 121.

La même possibilité d'anagramme a été découverte – ou reprise – également dans l'*Ave Maria* de Guillaume le Vinier⁵². Le jeu phonique et sémantique s'y présente d'une manière particulière, à savoir dans un discours métalinguistique qui lui permet d'interpréter et de commenter le procédé poétique de l'inversion des lettres. Le poète inscrit l'anagramme dans la dynamique de l'accomplissement du projet divin et du déploiement de sa pitié pour l'homme :

« Moulz nous troubla
Cele que Dieus fourma.
Non ot *Eva*.
Par li estiens dampné ;
Par la bonté
La vierge en sainteé
Dieus en pité
La letre retourna
Avant mist *a*
Et au deerain ve :
Pour *Eva* dist *Ave*,
par coi soumes sauvé
Et d'infer racaté,
Cil *Ave* nous sauva. » (str. 4)

⁵² Järnstrom, E. (éd.), *Recueil de chansons pieuses du XIII^e siècle*, Helsingfors, Imprimerie de la Société de Littérature finnoise, 1910, pièce n° LII, pp. 130 – 133. Éd. citée par Gros, G., *Op. cit.*, p. 121, note n° 57. L. Seláf attire également l'attention sur l'anagramme de Guillaume le Vinier sans la citer. Il y ajoute cependant que « la chanson est prière et louange en même temps, et par cette classification dans le genre des *Ave Maria*, elle est aussi un Salus à Notre Dame. » In : Seláf, L., *Chanter plus haut (...)*, *Op. cit.*, pp. 123 – 124.

I.3.2 *Un Dis sur l'Ave Maria*⁵³ de Jean de Condé

Quoique plus tardive que l'*Ave Maria* de Beaumanoir, cette pièce de Jean de Condé trouve légitimement sa place dans notre corpus non seulement en raison de sa proximité évidente avec l'œuvre éponyme du père de l'auteur, Baudoin de Condé, mais aussi et principalement grâce à ses particularités formelles. Compte tenu de la datation entre 1250 et 1270 de l'*Ave* de Baudoin, il est probable que celui de Jean nous provienne de la toute fin du XIII^e – début du XIV^e siècles⁵⁴. L'œuvre poétique de Jean s'inscrit, tant au niveau du texte qu'à celui des documents, dans la continuité de celle de son père : du point de vue de la disposition au sein des manuscrits, leurs différentes pièces ont été systématiquement copiées les unes après les autres, et leurs travaux ont été réunis en un seul volume dès le XIV^e siècle.⁵⁵ Tout comme les autres prières du corpus, la charpente de l'*Ave* de Jean de Condé se construit autour de la même structure bilingue, rythmée par des débuts de strophe latines qui reprennent systématiquement les vers de la prière latine. Avec ses huit strophes, elle fait exception à la règle générale formulée par L. Seláf selon laquelle toutes ces pièces mariales hélinandiennes se composent de 5 ou 7 strophes : au lieu de se détacher du texte comme chez Beaumanoir, le mot « *Amen* » clôturant la prière est réinvesti chez Jean de Condé dans la structure du poème, pour le rallonger d'une strophe supplémentaire.

Composé de douzains octosyllabiques rimant selon le schéma hélinandien, le poème pratique également la rime riche équivoque : l'expérience homophonique et la multiplication sémantique qu'elle permet en constituent l'une des valeurs poétiques principales⁵⁶. Au sujet des rimes, le poème présente plusieurs particularités. D'une part, leur diversité : chacune des strophes se construit en général autour de deux paradigmes rimiques qui permettent leur entrelacement selon le modèle *aababbbbabba*. À la différence de ce que l'on observe chez

⁵³ Paris, Bibl. de l'Arsenal 3524, fols. 85v – 86v et Paris, BnF, ms. fr. 1446, fol. 157r-v. L'édition que nous utilisons pour les citations est celle de Scheler, A., *Op. cit.*, t. III. (G. Gros fait par erreur systématiquement référence au t. II.), pp. 129 – 132.

⁵⁴ Au sujet de la datation, cf. https://arlima.net/il/jean_de_conde.html#ave (date de consultation de la page : le 18/10/2018).

⁵⁵ Gros, G., *Op. cit.*, p. 127, note n° 97.

⁵⁶ Il est intéressant de noter que ce type de rime n'a pas toujours connu un succès unanime parmi les philologues-éditeurs. Nous avons évoqué précédemment l'appréciation négative que H. Bordier formule au sujet de la rime riche dans le *Salus* de Beaumanoir (cf. le chapitre correspondant). De même, A. Långfors, premier éditeur de *Li Ave Maria en roumans* de Huon le Roi, désigne de « malheureux » ce mode de versification : « On a vu précédemment que *Li Ave Maria en roumans* est écrit en rimes tantôt équivoques, tantôt riches et léonines. On sait que *Li abeces par ekivoche* du même auteur est composé d'après les mêmes principes. Même dans ses deux grands ouvrages, *Li regres Nostre Dame* et *Li Vie et li Martyres mon Signor saint Quentin*, notre trouvère tombe quelque fois dans la même manière malheureuse. »

Par ailleurs, la pièce de Huon le Roi mise sur le même jeu phonique construit autour du mot « fin » (vv. 1685 – 1697), tout comme dans les passages cités de Philippe de Beaumanoir et de Jean de Condé. In : Långfors, A., '*Li Ave Maria* par Huon le Roi de Cambrai publiée pour la première fois', in : *Mémoires de la Société néo-philologique de Helsingfors* 4 (1906), pp. 319 – 362, ici p. 332.

Baudoin ou encore chez Gautier de Coinci, les deux mots-racines sur la base des deux paradigmes sont sémantiquement et phoniquement très éloignés, ce qui permet d'apprécier davantage leurs assonances. Compte tenu de la richesse des rimes en général, nous pouvons considérer que cette diversification des rimes est moins due au manque d'inspiration du poète qu'à son sens aigu de la variété :

« *Dominus tecum, qui par ti*
La gloire des chieus nous *parti* ;
Bien devons tel bonté **reprendre**,
N'en aviens vaillant .i. *parti*.
Quant li fils dou père *parti*
Et vint en ton cors no char **prendre**
Pour nostre sauvement **emprendre**,
Sa grans amours nous vint **raprendre**
De quoi Adan nous *departi*
Et Eve, qui le fist **mesprendre**,
Cui li laus serpens vint **sousprendre**,
Qui de tous biens les *mesparti*. » (str. 3)

De manière générale, le poème est fortement thématized par l'évocation d'Adam et Ève : si le jeu d'anagramme traditionnel *ave – Eva* n'y apparaît pas, des références à leurs « meffais » et au péché originel se manifestent à plusieurs reprises (str. 3, vv. 9 – 10 ; str. 4, v. 3 ; str. 5, v. 4 ; str. 7, v. 4).

La deuxième possibilité des schémas rimiques que le poème exploite nous paraît particulièrement intéressante en raison de sa proximité avec le paradigme utilisé à la fois par Gautier de Coinci et par Philippe de Beaumanoir⁵⁷. Le mot « corde » et ses dérivés en position tonique deviennent des éléments constitutifs de la deuxième strophe du poème de Jean de Condé ; tout comme chez ses prédécesseurs, ce mot est investi dans l'explicitation de l'idée du mal liant l'homme par une corde, et de l'espoir de voir celle-ci rompue par le Fils de la Vierge. De plus, ce paradigme rimique apparaît exactement au même passage de la prière que chez Coinci :

« *Gratia plena, bien recorde*
La lettre qui a che *s'acorde*,
Qu'il n'est nus qui peüst **retraire**

⁵⁷ Cf. supra, pp. 404 et 409, et la note n° 43.

Ta grace et ta *misericorde*,
 Qui tamaint descordé *racorde*
 A ton filz, quant se veut **retraire**
 De pechié à l'ame **contraire**,
 Qui fait tamaint homme **mestraire**,
 Dont envers ton fils se *descorde*,
 Car ne cesse onques de **pourtraire**
 Li mauffez tour pour nous **atraire**,
 Qu'il nous veut loier de sa *corde*. » (str. 2)

Notons enfin dans un troisième temps l'investissement du mot « fin » dans le jeu phonique, permettant d'évoquer la strophe conclusive du *Salus d'Amours* de Beaumanoir. La polysémie qui s'y déploie donne lieu aussi bien à un discours métalinguistique portant sur l'achèvement de l'écriture, à la fin de la vie humaine et à la finesse de la miséricorde divine :

« *Amen* ! C'est otrois en la fin,
 C'est 'que fait soit' che vous affin,
 N'en couvient faire lonc aconté.
 Or prions à Dieu de cuer fin,
 Qu'il nous otroit legiere fin (...)
 Or nous otroit Diex vrai defin,
 Si que nous soions ou mesconte
 Des mauvais a cui riens ne conte.
 Et atant ma proiere fin. » (str. 8)

Par son choix de sujet, la structure bilingue de sa pièce, les caractéristiques formelles de son poème et la virtuosité de ses jeux rimiques, Jean de Condé s'inscrit dans la même tradition poétique des *Ave Maria* que ses prédécesseurs, si fortement ancrée dans la géographie et le réseau poétique dont elle constitue l'une des matières poétiques communes.

I.3.3 Gautier l'Espicier et l'originalité de la paraphrase

En s'inscrivant dans le corpus hélinandien par ses douzains d'octosyllabes rimant *aabaabbbabba*, cette version de l'*Ave Maria* date du début du XIV^e siècle. Transmise par quatre manuscrits différents⁵⁸, la prière paraphrasée de Gautier l'Espicier est la plus longue dans notre corpus : composée de quinze strophes, elle se situe d'une certaine manière à l'autre extrémité du processus de remaniement du texte original. Elle s'éloigne des premières transpositions paraphrasées en langue vernaculaire en mètre hélinandien non seulement par sa longueur (15 strophes à la place de 5 ou 7, soit plus que le double, voire le triple), mais aussi par la liberté et l'innovation qui caractérisent le traitement de son modèle latin. La première strophe écrite entièrement en français constitue une sorte d'introduction, précisant l'objet du poème et l'objectif de la prière dont le « je » lyrique assume entièrement la tonalité personnelle. Le sujet général propre aux premières paraphrases semble être entièrement abandonné au profit de la louange imprégnée du témoignage subjectif de la grâce de la Vierge :

« En l'onneur de la droituriere
Dame, de paradis portiere
La haulte royne des ciex,
De virginité claceliere
Feray .i. dit en ma maniere.
En mon commencement soit Diex,
Qui est vrais peres et vrai flex
Que il vueille estre vers moi piex,
Combien qu'en pechie le requiere,
Que plesant puist este a tous ciex
Qui l'orront, qu'il en vaillent miex ;
Or vueille il oir ma priere. » (str. 1)

Outre la particularité structurelle que constitue une telle mise en contexte de la prière, Gautier se permet une deuxième liberté par rapport à son modèle latin et ses prédécesseurs français :

⁵⁸ Paris, BnF, ms. fr. 12483, fol. 24v (c'est ici que le nom de l'auteur est mentionné) ; Paris, BnF, ms. fr. 24432, fol. 52r-53v ; Paris, BnF, ms. fr. 24953, fol. 5r-6v (*Ave Maria a couples*, titre donné par la rubrique, et *L'Avemaria en couples*, titre attribué par la table du ms.) ; Paris, BnF, ms. lat. 4641 b, fol. 123r. Répertoire par Sonet, J. (éd.), *Réperoire d'incipit de prières en ancien français*, Droz, Genève, 1956, n° 583 ; Långfors, A. (éd.), *Les incipit des poèmes français antérieurs au XVI^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1918, p. 128. ; Naetebus, G., *Die nicht-lyrischen Strophenformen des Altfranzösischen*, Leipzig, Hirzel, 1891, t. VIII, n° 97.

L'édition à laquelle nous avons recours est celle de Långfors, A., 'Li Ave Maria par Huon le Roi de Cambrai (...)', *Art. cit.*, ici pp. 354 – 360, sous le sous-titre de *L'Avemaria an couples*.

elle concerne l'insertion des vers latins à l'intérieur des strophes de la prière. Ceux-ci constituent une trame à chacune des quinze unités textuelles : elles commencent et s'achèvent toutes par un ou plusieurs mots de l'*Ave Maria* originale, de sorte que le premier mot de la strophe soit répété à la fin. Les « farcitudes » latines se font ainsi écho dans un jeu sémio-sémantique de miroir, accentuant le fondement latin de la tradition textuelle sur laquelle fleurit l'inventivité poétique en français. Ainsi, bien que la richesse des rimes équivoques pratiquées notamment par Baudoin et Jean de Condé n'apparaisse pas dans l'œuvre de Guillaume, on y découvre un trait d'originalité qui accompagne bien la tonalité fortement subjective de la louange :

« *Tui* : ta grace soit en mi
 Tout ne l'aie je deservi.
 Tresdouce vierge, nete et pure,
 Du tout me met en toy et fi,
 En ta tresgrant douceur m'afi
 Et me met du tout en ta cure ;
 Dame, ou pitie sourt et droiture,
 Moy pecheur outre mesure,
 Pour Dieu, ne me met en oubli,
 Ta tresgrant douceur m'asseure,
 Quar tu me pues geter d'ordure ;
 Se soit ta voulenté *Tui*. » (str. 14)

Pour le reste, la citation de la prière latine s'achève au même endroit que dans les autres poèmes du corpus, ce qui s'explique probablement par les mêmes motifs de la récitation antiphonique. Une strophe supplémentaire se construit autour de « Amen », tout comme dans le cas de la pièce de Jean de Condé.

I.3.4 Deux pièces anonymes

Le corpus des paraphrases de l'*Ave Maria* en strophe hélinandienne se complète par deux pièces anonymes, toutes les deux *unica*. L'*Ave Dame tres souveraine*⁵⁹ et l'*Ave royne glorieuse*⁶⁰, constituées respectivement de 15 et de 13 strophes octosyllabiques datent du XIV^e et du XV^e siècles. Aucune des deux ne dispose d'édition moderne ; nous proposons dans

⁵⁹ Paris, BnF, ms. fr. 24748, fol. 196v – 197v. Répertoire par Långfors, A. (éd.), *Répertoire (...), Éd. cit.*, p. 32 ; Sonet, J., *Éd. cit.*, n° 107 ; références indiquées par L. Seláf au sein du *Nouveau Naetebus*.

⁶⁰ Paris, BnF, ms. lat. 14845, fol. 190r – 192r. Répertoire par Långfors, A., *Ibid.*, p. 35 ; Sonet, J., *Ibid.*, n° 138 ; références indiquées par L. Seláf au sein du *Nouveau Naetebus*.

l'Annexe n°1 accompagnant ce chapitre une édition de la pièce du Paris, BnF, ms. fr. 24748, Notons au sujet de la pièce conservée dans le Paris, BnF, ms. lat. 14845 qu'il s'agit d'une « prière de pèlerin » désignée comme telle dans la rubrique ; ce poème hétérogonique isostrophique se compose de 13 strophes isométriques.

Conclusions préliminaires

L'identification et l'étude des cinq *Ave Maria* composés en strophe hélinandienne nous ont permis d'identifier le corpus de rattachement de l'unique pièce dévote de Philippe de Beaumanoir. Si cette forme de versification se prête traditionnellement bien à une thématique moralisatrice, nous ne disposons que de très peu d'attestations textuelles de poèmes mariaux vernaculaires construits selon les règles formelles plus au moins invariables du bilinguisme, avec reprise des vers de la prière-modèle en *incipit* des strophes, et respectant le schéma rimique *8aabaabbbabba*. Ces pièces témoignent peut-être d'une tentative d'élargissement du champ d'utilisation de cette forme en vogue jusqu'au milieu du XIII^e siècle, dont les contraintes probablement trop rigides ne lui ont pas permis de connaître un véritable essor dans cette thématique.

Comme on a pu le constater précédemment, chacune de ces pièces est – à l'exception peut-être de celle de Baudoin de Condé – vraisemblablement postérieure à celle de Philippe. Cette primauté gagne une importance particulière non seulement parce qu'elle permet de mettre en lumière une fois de plus le goût du poète pour l'exploration des limites, mais aussi parce que la prière de Beaumanoir constitue l'une des rares attestations de la première phase d'évolution des paraphrases vernaculaires de la prière mariale. Son bilinguisme encore balbutiant – se bornant à la mise en relief du vers latin au début de la strophe et à sa traduction littérale, accompagnée d'explications abondantes – correspond à la première étape de la tradition poétique des *Ave Maria* vernaculaires, dans lesquels l'intention d'une transposition littéraire de l'hymne marial prend encore le dessus sur l'inventivité poétique⁶¹. Ce n'est qu'à partir de la fin du XIII^e siècle que commencent à fleurir, dans une seconde phase, les versions anonymes et rimées de l'*Ave Maria* en langue vernaculaire ; elles se démarquent progressivement de leur modèle latin, pour témoigner non seulement de la vaste diffusion de la prière romane, mais aussi de l'immense variété des formules de versification qu'elle suscite. Ces versions renouvelées finissent par devenir des poèmes thématiquement quasiment indépendants, des sortes d'associations « libres » inspirées aux poètes par la prière originelle. L'*Ave Maria* rimé se dit et se redit dans la diversité : « nul doute qu'on a toujours cherché, dès le XIII^e siècle, à composer une prière nouvelle, par la présentation du propos dans une forme strophique ou métrique à la mode, ou même par l'expérimentation d'une structure neuve.⁶² » Cette tendance se poursuit jusqu'au milieu du XV^e siècle.

⁶¹ Gros, G., *Op. cit.*, p. 110.

⁶² *Ibid.*, pp. 111 – 112.

Dans l'histoire de l'évolution des prières mariales bilingues latino-vernaculaires, l'*Ave Maria* de Philippe de Beaumanoir se situe ainsi dans la première phase ; la proximité avec son modèle se traduit aussi bien au niveau de son titre (à la différence des pièces vernaculaires plus tardives, adoptant sans exception un amalgame linguistique, du type *Ave royne glorieuse*), que dans son caractère de calque. Si dans sa thématique l'*exemplum* prend globalement le dessus sur la valeur artistique et l'innovation poétique, le poète prend néanmoins la liberté de présenter son poème dans un cadre formel qui est rarement attribué aux prières mariales contemporaines. Qui plus est, l'emploi du mètre hélinandien et son association avec une thématique pieuse sert également à créer une cohérence formelle entre les différentes œuvres de Philippe. Alors que son *Salus d'Amours* et son *Ave Maria* sont liés par le réinvestissement de certains *topoi*-clés (par exemple la légende de Théophile) revisités en fonction de leur contexte d'insertion, la strophe hélinandienne assure pour sa part le cadre formel, à la fois d'une pièce entièrement profane (*Conte d'Amours*) et de la seule pièce dévote (*Ave Maria*) du poète picard.

II. L'étude textuelle de l'*Ave Maria* – pistes de réflexion

La constitution et l'étude du corpus des louanges mariales hélinandiennes nous a permis de définir les œuvres de référence auxquelles est liée l'*Ave Maria* de Philippe de Beaumanoir. Si les interférences démontrées ont été établies sur la base de critères essentiellement formels (tels que les schémas métrique et rimique, le réinvestissement de la prière-modèle dans la création poétique individuelle, ainsi que les modalités du bilinguisme au sein de ces pièces dévotionnelles), une deuxième approche, sémantique cette fois, nous permettra d'élargir la perspective intertextuelle dans laquelle la seule pièce dévotionnelle de Beaumanoir peut être étudiée.

II.1 La légende de Théophile. Variations sur un thème chez Beaumanoir : trois œuvres – trois récits

Le deuxième volet de l'analyse se construit dans un premier temps autour de l'examen de l'insertion de la légende de Théophile dans la prière mariale. L'épisode de l'homme faisant un pacte avec le diable et obtenant par la suite la rédemption grâce à l'intercession de la Vierge s'y voit rattaché au vers latin « *Benedicta tu in mulieribus* ».

Les références à l'histoire de Théophile font leur apparition sous forme d'allusions plutôt générales dès la 1^e strophe de du poème :

« Je vous pri, douce dame, que vous ne souffrés mie
Que deables ait m'ame en la soie baillie (...)
Vous pri que vous rompés du deable la corde
Qu'il a mise entour moi par sa grant felonnie » (str. 1, vv. 4 – 9)

Le topos de la « felonnie » évoque directement la trahison du diable, telle qu'elle se voit explicitée au sein de l'épisode central du *Salus d'Amours* : symbole de la perfidie dans la légende de Théophile, transformé en personnage allégorique dans le premier *Salut* qui arrive à obtenir la confiance du « je » lyrique par la ruse, la « grant » felonnie du diable apparaît dans l'*Ave Maria* à la fois comme un trait de caractère qu'il suffit de rappeler, et comme cataphore de l'épisode de Théophile qui se verra explicité quelques strophes plus tard. La référence attire particulièrement l'attention parce que la relation de domination dans laquelle l'homme entre avec le diable est désignée sous forme d'une métaphore comme un rapport féodal de « baillie ».

Le résumé proprement dit du miracle de Théophile thématise l'avant-dernière strophe :

« *Benedicta tu in muliëribus.*

Par c'est mot poons bien tuit savoir que tu fus
Par deseur toutes femmes sainte et bonne eüree.
Bien le nous moustra la, ou tost fu secourus
Par ta misericorde, tes clers Theophilus
Qui de mettre en enfer s'ame avoit encartree ;
Et de son sanc meïsmes fu la chartre ditee,
Puis baisa l'anemi plain de male pensee ;
Ainsi par desespoir se fu tous confondus,
mais puis se ramembra de s'ame c'ot dampnee ;
A tant connut en vous force et pitiet doublee
Que ses malvais convens fu par vous derompus. » (str. 4)

L'évocation de la légende de Théophile s'inscrit dans la démonstration de la « force et pitiet » de la Vierge, prête à sauver même le pêcheur le plus désespéré, à condition qu'il se repente. Pour accentuer l'inconditionnalité de la miséricorde de Marie et souligner davantage le crime commis par l'homme, le poète procède à une mise en relief des éléments-clés de la légende avec une originalité surprenante. De fait, l'évocation du pacte conclu avec le diable s'effectue à travers une référence aux trois éléments-clés de l'histoire : la signature de la charte, sa ratification par le sang, et le baiser donné au diable, et c'est ce troisième élément qui se verra doté d'une importance particulière. Alors qu'il évoque de manière implicite le baiser de Judas⁶³, et à travers lui la trahison ultime par laquelle l'homme a renié le Seigneur et livré le fils de Dieu, le baiser n'apparaît pourtant dans aucune des attestations vernaculaires contemporaines de la légende que Beaumanoir devait probablement connaître. De fait, ni la version de Coinci, ni celle de Rutebeuf, ni celle de Vincent de Beauvais, ni celle de Jacques de Voragine n'en fait mention⁶⁴. Ainsi, chez Gautier de Coinci, nous lisons :

« Por la chose estre encore plus pesme,
Por afremer plus fermement,
Por plus dampner dampneement,
Bone chartre li a donnee

⁶³ « Comme il parlait encore, voici, une foule arriva; et celui qui s'appelait Judas, l'un des douze, marchait devant elle. Il s'approcha de Jésus, pour le baiser. Et Jésus lui dit: Judas, c'est par un baiser que tu livres le Fils de l'homme! » Luc 22,47-48 ; « Aussitôt, s'approchant de Jésus, il dit: Salus, Rabbi! Et il le baisa. » Mt 26,49.

⁶⁴ Pour l'analyse comparative détaillée de ces attestations, cf. notre chapitre portant sur le *Salus d'Amours*.

De son anel bien saelee. » (vv. 414 – 418)⁶⁵

Chez Rutebeuf, nous trouvons :

« Et pui que ainsinques avient,
Saches de voir qu'il te convient
De toi aie lettres pendanz
Bien dites et bien entendanz (...) » (vv. 248 – 251)
« Vez le ci : je les ai escrites. » (v. 255)⁶⁶

Chez Vincent de Beauvais, l'épisode en question se manifeste ainsi :

« Je renie le Christ et sa mère. Et il écrivit de sa propre main sur un parchemin et signa en apposant son propre anneau sur la cire qui le scellait⁶⁷. »

Jacques de Voragine fait apparaître l'épisode de la charte d'une manière presque entièrement identique à celle des autres intertextes :

« Théophile écrivit, de son propre sang, l'acte de sa renonciation et de son abnégation, le scella ensuite de son sceau, le donna tout scellé au démon, et se lia ainsi à son service⁶⁸. »

Le récit de la miséricorde divine et de la rédemption des péchés de Théophile se voit ainsi revisité sous la plume de Beaumanoir : parmi les trois éléments par lesquels le champ sémantique de la trahison se voit exprimé, le baiser apparaît en dernier lieu comme signe de la trahison par excellence et du pacte désormais irrévocable. Une telle modification, voire amplification d'une histoire aussi largement connue sert à appuyer le message véhiculé par le poème entier : l'inconditionnalité de la miséricorde de la Vierge à l'égard des pécheurs humbles qui sont prêts à se repentir, même si leurs péchés peuvent paraître impardonnables. Le fait que Marie puisse intercéder pour Théophile indépendamment de la gravité de sa trahison, même sous cette nouvelle forme montrant la circonstance aggravante que représente le baiser, et qu'elle puisse œuvrer pour que les « malvais convens fu derompus⁶⁹ », devient le gage de la miséricorde inconditionnelle de la mère de Dieu.

⁶⁵ Garnier, A. (éd.), Gautier de Coinci, *Le Miracle de Théophile ou Comment Théophile vint à la pénitence*, Paris, Honoré Champion, 1998.

⁶⁶ Dubuis, R. (éd.), Rutebeuf, *Le Miracle de Théophile*, Paris, Honoré Champion, 1978.

⁶⁷ *De Theophilo Vicedomino et Chiropgrapho quod Dedit Diabolo*, XXI, 69., p. 159.

⁶⁸ Boureau, A. et al. (éd.), Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, Paris, Gallimard, 2004, p. 181.

⁶⁹ *Ave Maria*, str. 5., v. 12.

Ce remaniement de l'histoire s'inscrit dans une dynamique de réécriture, voire d'adaptation de portée plus générale chez Philippe de Beaumanoir. Investie dans trois pièces différentes dans l'œuvre du poète picard, la légende de l'homme poussant à l'extrême les limites de l'expérience de la volonté salvatrice de Dieu est représentée sous trois variantes différentes ; l'histoire varie ainsi aussi bien selon le contexte dans lequel elle est investie qu'en fonction de l'enseignement à en tirer et la finalité de l'œuvre entière.

II.1.1 *Salus d'Amours*

Ainsi, dans le *Salus d'Amours*, où l'univers juridique est prédominant, l'accent est mis sur l'élaboration de l'épisode qui a pour vocation de transposer dans la fiction certains aspects de la vie administrative de l'époque de la manière la plus fidèle possible. La signature de la charte et sa ratification à l'aide du sceau seigneurial deviennent ainsi les éléments-clés de ce passage, à la fois symboles de l'irrévocabilité du pacte, et métaphores de la gravité de la situation dans laquelle le « je » lyrique se retrouve :

« Vois si mon dit escrit,
Phelippe. Tout quanqu'il descrist
Tendrés, ainsi vous rent ma mise.
Quant vostre bulle i sera mise,
Entendant vous ferai la lettre
Que je pour mon dit i vols mettre.
La bulle, c'ert vostre obligance
Que d'Amors tenrés la voellance.
Volés vous çou que je vous rui ? »
Je dis : « Oïl, car el ne puis. » (vv. 503 – 512)

Comme nous l'avons évoqué au sein du chapitre consacré au *Salus*, nous assistons ici à une répartition des droits très inégale : la charte dont le contenu ne sera révélé qu'après sa ratification est scellée par le « je » lyrique, mais écrite par Trahison. La « bulle » apparaît comme symbole de l'engagement (« La bulle, c'ert vostre obligance », v. 506).

II.1.2 *Ave Maria*

En se distinguant de cette version, l'*Ave Maria* propose une deuxième variante de la même histoire :

« Par ta misericorde, tes clers Theophilus
Qui de mettre en enfer s'ame avoit encartree ;
Et de son sanc meïsmes fu la chartre ditee,
Puis baisa l'anemi plain de male pensee « str. 4, vv. 5 – 8)

En raison des différences évidentes que les contraintes de genre imposent en termes de traitement de la légende dans les deux pièces (allégorisation de l'histoire résultant du changement de registre dans le *Salus*), l'*Ave* est lié de manière directe à son récit-source par la dénomination concrète de la figure salvatrice de Marie ; le remaniement de la légende par l'insertion du motif du baiser ne fait ici que renforcer la portée religieuse et la vocation dévotionnelle de la prière.

II.1.3 *La Manekine*

Dans un troisième temps, la légende de Théophile trouve également sa place dans le premier roman de Beaumanoir : *La Manekine* contient une longue insertion (vv. 5611 – 5772) sous forme de prière faite par le roi d'Écosse dont l'épouse, Joïe, se voit chassée de la cour par sa belle-mère. Désespéré et inquiet de ne jamais la retrouver, le roi se confie à la Vierge, et lui demande son intercession pour retrouver son aimée. Au sein de l'*Ave Maria* de *La Manekine*, l'*exemplum* construit autour de la légende de Théophile s'étend sur une trentaine de vers (5734 – 5762). Du point de vue de sa structure, cette longue prière mariale se rapproche de manière indéniable de l'*Ave* en tant que pièce lyrique indépendante de Philippe. La parenté se manifeste aussi bien au niveau structurel que sémantique, et ses manifestations peuvent être regroupées autour de trois éléments.

Tout d'abord, du point de vue de la forme : composée selon les mêmes principes de bilinguisme, elle pratique les débuts de vers de la prière latine pour ensuite les expliciter sous forme de commentaires édifiants abondants. À la différence de l'usage pratiqué dans chacune des pièces du corpus hélinandien citées précédemment, les vers latins ne se situent pas de manière conséquente au début de vers, et ne se démarquent ainsi pas du texte français ; ils se voient grammaticalement et sémantiquement intégrés dans le corps du récit vernaculaire :

« Quant li anges vous ot çou dit,
Se vous beneï sans respit

Et vous dist : « *Benedicta tu* »,
Et pour voir si estoies tu. » (vv. 5671 – 5674)

Ou encore :

« Quant ele senti son enfant
De ta venue esjoïssant
Pour le vrai Dieu qui ert en toi,
Isnelement salua toi
Et puis Celui que tu portois
Dont sont venues toutes joies.
Puis lui dist : « *Et benedictus* » ;
Ne dist mie ce mot sans plus
Mais puis *Fructus ventris tui* ;
Ensi beneï el Celui
Qui fu en ton ventre li fruis
Par Qui tous li biens est estruis. » (vv. 5695 – 5706)

Le deuxième facteur permettant le rapprochement des épisodes de *La Manekine* et de l'*Ave Maria* concerne la structure rimique. En effet, un certain nombre de rimes se construisent autour des mêmes sonorités :

« Si tost comme il fu repentans
Et a vous requerre entendans,
Vous li aportastes la *carthre*
Dont s'ame eüst esté en *cartre*
Se ne fust vostre fors pooir. » (vv. 5747 – 5751)

Le même jeu phonique revient dans l'*Ave Maria* de Beaumanoir :

« Par ta misericorde, tes clers Theophilus
Qui de mettre en enfer s'ame avoit *encartree* ;
Et de son sanc meïsmes fu la *chartre* ditee » (str. 4, vv. 5 – 7)

Dans un troisième temps, nous devons accorder une importance particulière à l'apparition du motif du baiser de Théophile et de la charte écrite avec son sang comme symboles premiers de la trahison. Comme nous l'avons démontré lors des pages précédentes, le baiser n'apparaît pas dans les interprétations littéraires contemporaines de la légende ; ce

n'est que chez Beaumanoir qu'il se voit rattaché à la légende aussi bien dans son *Ave* que dans la prière insérée dans le roman. En revanche, une différence fondamentale distingue ces deux versions au niveau de l'investissement du motif en question : si dans l'*Ave Maria* le baiser vient de Théophile et sa mention vise à appuyer la gravité du péché commis (« Theophilus... baisa l'anemi plain de male pensee », str. 4, v.8), le baiser dans *La Manekine* vient du diable, et s'inscrit dans une dynamique purement féodale :

« Car par vostre sainte priere
Fait vostre Fix vostre talent
Que nus ne doit tenir a lent
Mais a hastiu de ciaus aidier
Qui de vostre aïde ont mestier.
Theofilus bien s'en perçut
Qui li dyables tant deçut
Quë il le besa en hommage
Et prist de lui en tiemoignage
La lettre de son sanc escrite
Par tant le quida avoir cuite,
Mais non eut, car vostre secours
Pour lui secourre vint le cours. » (vv. 5734 – 5746)

Signalée par M.-M. Castellani⁷⁰, l'expression « il le besa en hommage » (v. 5741) dénote effectivement le geste de l'hommage féodal (*osculum*), dans le cadre duquel « le vassal, après avoir marqué sa dépendance par le rite des mains, était relevé par son seigneur qui lui donnait un baiser sur la bouche en signe d'égalité⁷¹ ».

La différence entre ces deux variantes de l'histoire est d'une importance fondamentale. Elle permet d'une part de saisir « en temps réel » la plasticité d'un motif au sein de l'œuvre d'un seul et même poète ; mais aussi et surtout, elle reflète et incarne la créativité poétique consistant à renouveler et déplacer perpétuellement une histoire édifiante en vogue, et d'investir le motif postérieurement ajouté dans des dynamiques sémantiques différentes en fonction du message que les récits ainsi naissants se proposent de véhiculer. La différence dans le traitement du motif du baiser témoigne de la conscience aigüe qui caractérise le regard que l'auteur porte sur sa propre écriture, ainsi que sur la vocation et la finalité de ses

⁷⁰ *La Manekine*, Éd. cit., p. 489, note n° 174. L'auteur se réfère à Zink, M. et al. (dir.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2002, article « baiser », p. 128.

⁷¹ *Ibid.*

différentes œuvres. Dans cette perspective, le *Salus d'Amours* ne fait pas figurer le motif du baiser car il n'en a point besoin pour la mise en place de la double lecture que nécessite le décodage de l'univers allégorique ; celle-ci fournit un cadre suffisamment confortable aussi bien à la création de l'univers juridique, gage de la véracité du récit, qu'aux va-et-vient des motifs entre les registres pieux et profane. En revanche, le motif du baiser devient dans l'*Ave Maria* porteur d'une requête provenant du « je » lyrique lui-même : symbole par excellence de la trahison, le baiser ratifiant le pacte conclu avec le diable témoigne de l'ultime désespoir d'une situation dans laquelle seule la Vierge peut sauver l'homme. Le baiser sert ainsi à appuyer le message pieux de la prière, à apporter une preuve supplémentaire à la justification de la demande de l'intercession de Marie. Enfin, l'univers essentiellement courtois de *La Manekine* réinvestit dans un troisième temps le motif du baiser dans la légende théophilienne en tant que signe de la hiérarchie féodale qui imprègne de fond en comble les différents degrés de lecture du récit. Le souci de véracité et de conformité aux codes de la société permet ainsi d'adapter l'histoire de Théophile aux éléments d'interprétation que le contexte socio-culturel fournit au public des auditeurs/lecteurs. Le baiser d'hommage en tant que rite ancré dans l'imaginaire commun permet de créer chez le lecteur un sentiment de communauté entre son univers quotidien, le monde connu de lui, et l'univers transcendant de la légende : l'au-delà et les rapports qui y règnent (Dieu-homme ; diable-homme) semblent s'organiser selon les mêmes principes de fonctionnement, en permettant de maximiser le degré d'investissement du public et le maintien de son intérêt pour un récit dont l'univers lui est fondamentalement familier.

À ces réflexions s'ajoute une dernière remarque liée à l'évocation du sang dans la légende, telle qu'elle apparaît dans *La Manekine*. Selon cette version, Théophile écrit la charte « de son sanc⁷² ». Gage de l'irrévocabilité d'un pacte aux connotations bibliques évidentes, le sang est un motif récurrent aussi bien de l'Ancien que du Nouveau Testament⁷³, et symbolise la force du contrat de Dieu avec l'homme, le lien indestructible de l'Alliance. Dans cette

⁷² V. 5743, cf. supra.

⁷³ Jésus leur dit: "En vérité, en vérité, je vous le dis, si vous ne mangez la chair du Fils de l'homme, et ne buvez son sang, vous n'avez point la vie en vous-mêmes. Celui qui mange ma chair et boit mon sang a la vie éternelle, et moi, je le ressusciterai au dernier jour. Car ma chair est vraiment une nourriture, et mon sang est vraiment un breuvage. Celui qui mange ma chair et boit mon sang, demeure en moi, et moi en lui. Comme le Père qui est vivant m'a envoyé, et que je vis par le Père, ainsi celui qui me mange vivra aussi par moi. C'est là le pain qui est descendu du ciel: il n'en est point comme de vos pères qui ont mangé la manne et qui sont morts; celui qui mange de ce pain vivra éternellement. » (Jn 6, 51 – 58).

Lors de la Cène, le symbole du sang revient de la manière suivante : « Pendant le repas, Jésus prit du pain et, après avoir prononcé la bénédiction, il le rompit ; puis, le donnant aux disciples, il dit : « Prenez, mangez, ceci est mon corps ». Puis il prit une coupe et, après avoir rendu grâce, il la leur donna en disant : « Buvez-en tous, car ceci est mon sang, le sang de l'Alliance, versé pour la multitude, pour le pardon des péchés. » (Mt 26, 26 – 28)

perspective, la ratification du pacte entre Théophile et le diable au moyen du sang apparaît comme un péché particulièrement grave : garantissant jadis l'amour de Dieu pour l'homme, le sang est réinvesti ici dans une dynamique de dénonciation de cette alliance sacrée, en constituant ainsi le contrepieds de son champ sémantique biblique. Parmi les attestations contemporaines courantes, le sang est également évoqué chez Jacques de Voragine (« Théophile écrivit, de son propre sang, l'acte de sa renonciation et de son abnégation⁷⁴. ») L'inclusion de ce motif dans le récit fournit un élément important de la transmission textuelle et de la tradition littéraire de la légende de Théophile dans la littérature contemporaine.

Enfin, à l'échelle globale et dans une perspective comparative des trois variantes de la légende de Théophile au sein de l'œuvre de Beaumanoir, nous constatons que des relations de parenté évidents lient à notre sens l'*Ave Maria* comme prière indépendante et sa version insérée dans *La Manekine*⁷⁵. Dans cet ensemble de trois versions, le remaniement figurant dans le *Salus d'Amours* propose une version éloignée de son modèle, ce qui s'explique par sa vocation différente : le poème s'inscrit dans la dynamique de laïcisation de certains motifs religieux et dans leur transposition dans l'univers profane de la littérature courtoise⁷⁶.

⁷⁴ Cf. supra.

⁷⁵ Il nous semble que l'avis que H. Ulders formule au sujet de la proximité entre le *Salus d'Amours* de Beaumanoir et l'*Ave* insérée dans *La Manekine* nécessite certaines rectifications : « Un autre élément [du *Salus*] est la reprise du *Miracle de Théophile* de Rutebeuf (1263 ou 1264), dont le texte reproduit la structure dans ses grandes lignes : Théophile se vend au diable en signant une charte, et ne peut racheter son péché qu'avec l'aide de Marie. (...) Gautier de Coinci ainsi que Rutebeuf ont écrit un *Miracle de Théophile*, et les deux versions sont proches du récit proposé par Philippe. Rutebeuf résume également les données de la légende dans son *Ave Maria*. Il se rapproche en cela de Philippe, qui a écrit lui aussi un *Ave Maria* rappelant ce miracle. Il a ensuite inséré ce texte, en le récrivant, dans *La Manekine*. C'est de cette dernière 'version' du *Miracle* – mentionnée dans une prière insérée à son tour dans un roman – que se rapproche avant tout le *Salus*, depuis la situation générale (la plainte d'un amant qui a perdu son amie à cause de Trahison) jusqu'aux rimes. » Ulders, H., 'Phelippes de Biaumanoir dit...', in : Lefèvre, S. – Ulders, H. (dirs.), *Lettres d'amour du Moyen Âge. Les Salus et complaintes*, Paris, Librairie générale française, 2016, pp. 474 – 475.

Nous souhaiterions apporter ici trois remarques. D'une part, les hypothèses et observations que l'auteur formule au sujet de la chronologie interne de l'œuvre de Beaumanoir laissent supposer une antériorité de la pièce lyrique par rapport au roman de *La Manekine*. Or, le changement de nom de l'auteur (Philippe de Rémi jusqu'à 1250, date d'obtention du titre de noblesse de Beaumanoir) qui signe son roman en tant que Philippe de Rémi et son *Salus* en tant que Philippe de Beaumanoir va de fait à l'encontre de cette constatation. Dans un deuxième temps, nous ne disposons pas à notre connaissance de preuve affirmant que le *Salus* de Beaumanoir serait une reprise de Rutebeuf ; l'œuvre de ce dernier étant datée de 1263 ou 1264, il nous semble bien plus légitime de parler d'œuvres contemporaines ou d'écritures simultanées. Troisièmement, bien que la situation générale des deux récits – l'amant ayant perdu son aimée à cause de Trahison – soit proche et crée ainsi une parenté sémantique entre les œuvres, il existe davantage de ressemblances au niveau formel de la structure non pas entre le *Salus* et la prière insérée dans *La Manekine*, mais entre l'*Ave Maria* comme pièce indépendante de Beaumanoir et sa version dans le roman de *La Manekine*.

⁷⁶ À ce sujet, cf. les chapitres portant sur le *Salus d'Amours* et le *Conte d'Amours*.

II.2. L’Ave Maria de Rutebeuf : une double piste d’intertextualité

Conservé dans trois manuscrits différents⁷⁷, l’*Ave Maria Rustebuef* se compose de 164 vers disposés en tercets coués (deux octosyllabes suivis d’un quadrisyllabe) rimant *aabbbcccd*. Après un prologue de 33 vers didactiques par lesquels le poète défend la nécessité de la louange et de la prière adressée à la Vierge, la pièce se construit autour des *incipit* latins de son modèle, grammaticalement intégrés sans discontinuité dans le corps des vers. Les paroles françaises sont plus interprétatives que traductrices, l’explicitation des vers latins s’effectue par abstraction et en s’éloignant du texte concret de la prière latine. De même que dans les pièces mariales du corpus hélinandien et conformément à l’usage de l’époque, la prière s’achève sur l’interprétation du vers « *Benedictus fructus ventris tui* ». Le texte se termine par l’*Amen* sans que celui-ci forme une unité textuelle à part.

De même que Beaumanoir, Rutebeuf avait lui aussi un goût prononcé pour la légende de Théophile : en plus d’une longue pièce indépendante de 663 vers qu’il lui consacre (*Le Miracle de Theophile*⁷⁸), elle réapparaît chez lui également au sein de son *Ave Maria*. Malgré l’analogie évidente entre les conceptions textuelles des deux auteurs, le réinvestissement de la légende au sein de la prière ne s’effectue pourtant pas de la même manière. L’*exemplum* construit autour de l’histoire du clerc repentant s’étend dans l’*Ave* de Rutebeuf sur 35 vers (vv. 37 – 72), et se voit attribuer une importance primordiale. Rattachée directement à la salutation initiale « *Ave Maria* », l’évocation de l’histoire apparaît en tant que premier mérite de la Vierge, dont l’intercession se voit explicitée avant tout par l’exemple de Théophile en premier lieu. En plus de cette position tonique qu’elle occupe, la légende est également investie dans une dynamique d’expressivité subjective : comme G. Gros le remarque, « le poète, dès après le prologue, reprenait à son compte la formule de salutation qui inaugure l’*Ave Maria*⁷⁹ ». Nous lisons ainsi :

« *Ave*, roïne coronnee !
Com de bone eure tu fus nee,
Qui Dieu portas !
Theophilus reconforta
Quant sa chartre li raportas

⁷⁷ Paris, BnF, ms. fr. 837, fol. 328ra – vb ; Paris, BnF, ms. fr. 12483, fol. 184r; Bruxelles, Bibl. roy. 9106, fol. 247r-248v. Pour la description des mss, cf. <https://arlima.net/qt/rutebeuf.html#avem> (date de consultation de la page : le 24/10/2018.) L’édition citée est celle de Zink, M. (éd.), Rutebeuf, *Œuvres complètes*, Paris, Classiques Garnier, 1989 – 1990, ici pp. 814 – 821.

⁷⁸ Voir notre chapitre sur le *Salus d’Amours*.

⁷⁹ Gros, G., *Op. cit.*, p. 124.

Que l'Anemis,
Qui de mal fere est entremis,
Cuida avoir lacié et mis
En sa prison. » (vv. 34 – 42)

À la différence de ce mode d'insertion, l'histoire de Théophile intervient dans l'*Ave* de Philippe relativement tard, au sein de l'avant-dernière strophe ; pour G. Gros, « chez Beaumanoir, l'histoire du clerc repenté ne démontre pas l'efficacité du salut, comme chez Rutebeuf, qui l'amalgamait à la clause '*Ave Maria*', mais est investie dans la justification de l'affirmation '*Benedicta tu in mulieribus*'. Philippe insiste ainsi sur le pouvoir rédempteur de la femme et spécialement de la Vierge⁸⁰ ». L'intercession de Marie se voit effectivement explicitée chez Beaumanoir (« fu secourus par ta misericorde », str. 4, vv. 4 – 5 ; « a tant connut en vous force et pitiet doublee », str. 4, v. 11). Cependant, si l'aspect subjectif, ainsi que l'a souligné G. Gros⁸¹, est particulièrement accentué chez Rutebeuf, il n'est pas moins important chez Philippe non plus, car une tonalité extrêmement personnelle imprègne de fond en comble sa prière. La finalité de l'investissement de la légende de Théophile est à la fin de compte très proche chez les deux auteurs : expliciter l'idée que même le péché le plus grave peut être pardonné et révoqué grâce à la miséricorde de la Vierge, ce pourquoi elle mérite d'être saluée (« *Ave* ») et d'être louée (« *Benedicta tu in mulieribus* »).

La version du récit de Théophile insérée dans l'*Ave Maria* de Rutebeuf correspond aux variantes de la tradition littéraire que nous avons citées précédemment. Nous n'y trouvons pas d'allusion au baiser tel qu'il a été inventé et réinterprété par Beaumanoir. Le passage insiste en revanche sur le rapport hiérarchique qui s'établit entre Théophile et le diable par la signature de la charte : au document écrit comme gage de la dépendance s'ajoute l'explicitation de l'« hommage », ainsi que le factitif des verbes exprimant l'entière soumission du clerc au Mal :

« Qui deguerpi Dieu et s'ymage
Et si fist au deable hommage
Par sa folor ;
Et puis li fist, a sa dolor,
Du vermeil sanc de sa color
Tel chartre escrire

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

Qui devisa tout son martire ;
Et puis après li estuet dire
Par estavoir :
« Par cet escrit fet a savoir
Theophilus ot por avoir
Dieu renoié. » (vv. 46 – 57)

À l'instar de la version insérée dans *La Manekine* et de celle de Jacques de Voragine, nous trouvons ici l'évocation du motif du sang par lequel le diable fait rédiger à Théophile la charte de sa propre soumission.

Un autre parallèle intéressant entre les deux récits réside dans l'explicitation du motif de la repentance, conduisant Théophile à se confier à la Vierge. Après être tombé dans le péché de la trahison, Théophile ne fait, dans les deux versions, que de se souvenir de l'existence et de la miséricorde de Marie. C'est ce processus mental qui s'oppose sémantiquement au crime commis par la tentation exercée par le diable sur l'âme qui conduit l'homme pêcheur au droit chemin. Rutebeuf va jusqu'à expliciter cette opposition entre comportement sensé et insensé :

« Et si fist au deable hommage
Par sa folor ; » (vv. 47 – 48)

Ce qui s'oppose à la prise de conscience subite entraînée par la « remembrance » :

« Tant l'ot deables desvoié
Que il estoit toz marvoié
Par desperance ;
Et quant *li vint en remembrance*
De vous, Dame plesant et franche,
Sanz demorer
Devant vous s'en ala orer ;
Del cuer commença a plorer
Et larmoier ;
Vous l'en rendistes tel loier,
Quant de cuer l'oïstes proier,
Que vous alastes,
D'enfer sa chartre raportastes,
De l'Anemi le delivrastes

Et de sa route. » (vv. 58 – 72)

C'est cette même capacité de « ramembrer » qui constitue l'élément déclencheur du repentir de Théophile chez Beaumanoir. Le passage met également l'accent sur l'état de désespoir profond du héros :

« Ainsi par desespoir se fu tous confondus,
Mais puis se ramembra de s'ame c'ot dampnee ;
A tant connut en vous force et pitiet doublee
Que ses malvais convens fu par vous derompus. » (str. 4, vv. 9 – 12)

La rédemption et l'intercession ne se mettent en œuvre qu'une fois que le pécheur s'adresse à la Vierge. Le « je » lyrique s'aligne ainsi à Théophile, et supplie la Vierge. En d'autres termes, « Philippe et Rutebeuf aussi emploient le mot remembrer : la référence à l'*Ave* devient ainsi une affaire de se remémorer le sens de l'existence (l'*Ave Maria* en donne les moyens), et se rappeler au bon souvenir de la Vierge, de manière à n'être pas exclu de la félicité promise au genre humain⁸². »

Si le cadre de la prière défini par la récitation antiphonique de l'époque résulte dans l'achèvement des adaptations littéraires de la louange toujours sur le même vers latin, certains de ces poèmes pieux s'achèvent pourtant sur une ouverture sémantique qui dépasse le contexte concret de la louange. Nous trouvons ainsi, aussi bien chez Rutebeuf que chez Beaumanoir, un certain élargissement de la requête, une forme de *petitio*, qui permet d'accéder à une redéfinition de la perspective dans laquelle s'inscrit la prière. Car si l'objectif principal de ces pièces mariales est de fournir, à travers l'évocation de témoignages incontestables comme la légende de Théophile, « la garantie la plus incontestable de la miséricorde de la Vierge » dans le cadre d'une « louange [qui] vaut démonstration de l'aide infaillible de la Vierge⁸³ », la finalité de l'œuvre est aussi bien imprégnée par le caractère fondamental de la prière. Ces pièces se caractérisent ainsi par une tonalité finale plaintive qui les rapproche de la version plus tardive de la prière, quelque peu avant la lettre. Ainsi, bien que les strophes finales des *Ave* de Rutebeuf et de Beaumanoir s'achèvent sur la paraphrase du vers évoquant le Fils béni de la Vierge, la louange de Jésus permet de concrétiser l'objectif de la requête. Louange et prière s'associent ainsi au sein d'une *petitio*, par laquelle le « je » lyrique supplie la Vierge d'intercéder pour le salut de son âme et de le conduire à la vie éternelle :

⁸² *Ibid.*, note n° 76.

⁸³ *Ibid.*, p. 123.

« Si com c'est voirs que tu deïs :
 « Hé ! biaux Père qui me feïs,
 Je sui t'ancele »,
 Toi depri je, Vierge pucele,
 Prie a ton Fil qu'il nous apele
 Au Jugement,
 Quant il fera si aigrement
 Tout le monde communement
 Trambler come feuille,
 Qu'a sa partie nous acueille !
 Disons *Amen*, qu'ainsi le vueille ! » (*Ave Maria Rustebuef*, vv. 154 – 164)

Parallèlement, Beaumanoir formule sa *petitio* de la manière suivante :

« *Et benedictus*. Dame, estre doit beneois
 Li enfes. Et pour cui fu ce dit, ja l'orrois :
Fructus ventris tui, de ton ventre li fruis (...)
 Vierge, qui le portastes, vierge avant, vierge puis,
 Conduisiés m'ame la ou sont les douces vois ! » (str. 5, vv. 1 – 12)

L'explicit de l'*Ave Maria Rustebuef* relie directement le Jugement dernier avec la réponse de la Vierge de l'Annonciation au salut de l'ange⁸⁴.

II.3 La subjectivité de la prière

Unique pièce dévote du Paris, BnF, ms. fr. 1588, l'*Ave Maria* nous invite à étudier la subjectivité du poème ; si la pièce se construit selon des schémas formels scrupuleusement observés, le poète fait valoir dès les premiers vers une tonalité personnelle qui imprègne profondément son expression poétique. Après les vers consacrés à la paraphrase de la salutation angélique, le *moi* du « je » lyrique se voit explicité dès le quatrième vers du poème par un emploi abondant de pronoms de la première personne. Cette subjectivité tourne à la confidence, et permet d'exprimer le malheur dans lequel le « je » lyrique se retrouve sous l'égide du mal :

« *Je* vous pri, douce dame, que vous ne souffrés mie
 Que deables ait *m'ame* en la soie baillie,

⁸⁴ Gros, G., *Op. cit.*, pp. 123 – 124.

Mais a ton douch fil, dame, *me* repaie et racorde !
 Anchois que la mors viegne ne que ele *me* morde,
 Vous pri que vous rompés du deable la corde
 Qu'il a mise entour *moi* par sa grant felonnie
 Pour *moi* traire en la flamme qui est ouans et orde » (str. 1, vv. 4 – 10)

Le caractère profondément personnel de la louange est maintenue tout au long de la pièce, et se traduit par des marqueurs linguistiques de la première personne qui saturent le texte entier. La subjectivité ouvre la voie à la prière proprement dite dans la dernière strophe, pour y adopter une tonalité solennelle, et orienter la requête vers le transcendant :

« Vierge, qui le portastes, vierge avant, vierge puis,
 Conduisiés m'ame la ou sont les douces vois ! » (str. 5, vv. 11 – 12)

Ce « je » lyrique s'inscrit cependant dans un contexte de sujet général plus large qui, tout comme le texte-source latin, désigne la communauté de fidèles récitant la prière. Il est intéressant d'observer les oscillations entre cette expression profondément personnelle et l'élargissement du cercle des narrataires : la subjectivité du *moi* qui imprègne toute la première strophe cède progressivement sa place à un *nous*, renvoyant au genre humain dans sa totalité, qui permet d'élever la situation initiale de la prière à un niveau plus abstrait :

« Dame, ki eslüe fustes pour la souveraine,
 En qui Dix s'aombra pour nous oster de paine,
 Se nel nous taut pechiés, dont tant a par le monde » (str.2, vv. 4 – 6)

Cette situation générale – généralisante, étendant la prière au niveau du « monde » à travers la légende de Théophile, témoin par excellence de la miséricorde de la Vierge à l'égard de n'importe quel membre du genre humain peut se déployer :

« *Benedicta tu in muliëribus.* (...)
 Bien le nous moustra la, ou tost fu secourus
 Par ta misericorde, tes clers Theophilus » (str. 4, vv. 1 – 5)

La subjectivité de la requête s'accompagne d'une hésitation au niveau du traitement de la distance hiérarchique : l'emploi légèrement aléatoire des pronoms personnels dérivés de la deuxième personne du singulier « tu » ou du pluriel « vous » traduit un va-et-vient incessant entre le respect inconditionnel de la Vierge et le désir d'établissement d'un lien de proximité spirituelle, voire d'intimité avec le « je » lyrique. Si l'emploi simultané des formes de tutoiement et de vouvoiement caractérise chacune des strophes et s'explique probablement par

des raisons plutôt métriques que sémantiques, il nous semble important que la louange d'ouverture et la requête explicitée de la clôture du poème se présentent toutes les deux sous une forme de vouvoiement systématique, qui traduit l'humilité accompagnant le geste de prière :

« *Ave Maria*. O tresdouce Marie,
Fontaine de pitié qui ja jour n'iert tarie,
Qui a maint peceour donnés misericorde,
Je vous pri, douce dame, que vous souffrés mie
Que deables ait m'ame en la soie baillie » (str. 1, vv. 1 – 5)
« Vierge, qui le portastes, vierge avant, vierge puis,
Conduisiés m'ame la ou sont les douces vois ! » (str. 5, vv. 11 – 12)
« ja l'orrois » : jamais je l'oubliurai ?

II.4 Images et motifs de la Vierge dans l'*Ave Maria* de Beaumanoir

En se basant sur les analyses précédemment évoquées de la production littéraire pieuse et plus particulièrement des pièces mariales, on peut rappeler que du point de vue de leur contenu, les chansons à la Vierge constituent une catégorie importante des pièces religieuses. Plus ou moins liturgiques, elles sont en général directement paraphrasées de l'hymnologie latine non seulement au niveau du message véhiculé (imitations de l'*Ave Maria* ou des litanies), mais aussi au niveau de la micro-structure des motifs employés. Nous assistons à une accumulation des images symboliques de la littérature mariale (étoile de la mer, aube du jour, etc.), et des allégories ou comparaisons traditionnellement employées par l'Eglise (la verrière intacte, le buisson ardent, la toison de Gédéon symbolisant la virginité, etc.) Ces pièces, de même que leur original latin, ont pour vocation principale de témoigner de la miséricorde infinie de la Vierge, et de son rôle d'intercession auprès de son Fils notamment lors du jugement dernier.⁸⁵

La deuxième source d'inspiration principale de ces poésies est constituée, comme nous l'avons précédemment évoqué, par la poésie profane, qui a servi, à bien des égards, de modèle au registre pieux⁸⁶. En guise d'introduction, nous remarquons le topos de l'impossibilité humaine de louer la perfection de la Vierge. L'hyperbole de l'expression est un trait récurrent

⁸⁵ Conclusions formulées par rapport à la poésie religieuse des troubadours, mais de vigueur également dans la poésie pieuse de langue française. Jeanroy, A., *Op. cit.*, p. 311. Cité également par Bec, P., *Op. cit.*, p. 144.

⁸⁶ Seláf, L., *Chanter plus haut (...)*, *Op. cit.*, p. 98.

des louanges mariales vernaculaires⁸⁷. Ainsi, le même thème structurel apparaît aussi bien dans la pièce anonyme du Paris, BnF, ms. fr. 24748 que chez Beaumanoir :

« Ave, Dame tres souveraine
De toute grace la fontaine,
Il n'est bouche qui peüst dire
Le bien, la grace dont es pleine (...) » (Paris, BnF, ms. fr. 24748)

« Dame (...)
Qui si est grans et bonne nus ne le poroit dire
Qui soit en tout le mont tant comme il soit mortex »
(*Ave Maria*, str. 3, vv. 1 – 4)

S'inscrivant dans l'imagerie poétique répandue à son époque⁸⁸, la représentation de la Vierge Marie dans l'*Ave* de Beaumanoir se fonde sur deux points principaux, sémantiquement souvent associés : l'évocation de la position hiérarchique qu'elle occupe dans l'univers (ou de manière plus précise dans le royaume des cieux), et l'explicitation de son pouvoir d'intercession auprès de son Fils, qui se voit toujours accompagné par une évocation parfois abondante de sa miséricorde. Reflétant les *topoi* de la littérature profane et la structure hiérarchique des rapports diégétiques calqués sur le modèle féodal, la Vierge devient, comme M.-L. Savoye le remarque, « de dame dans de nombreuses œuvres « seigneur » ou « reine ». Mais ce n'est point pure métaphore, comme dans le cas de la lyrique érotique ; son culte la place au-dessus de toutes les hiérarchies humaines⁸⁹. » Formant le contre-pied de la relation de féodalité asservissante dans laquelle le diable tient l'homme pêcheur par une « corde » (str.1, v. 8), Marie se voit désignée ici comme souveraine élue et miséricordieuse :

« Dame, ki eslüe fustes pour la souvraine,
En qui Dix s'aombra pour nous oster de paine
Se nel nous taut pechiés, dont tant a par le monde
Que je dout, douce vierge, que en enfer ne fonde
Se vostre grans secours en joie ne me maine. » (str. 2, vv. 4 – 9)

Cette dénomination s'oppose à celle de « sire », définissant le diable qui désire dominer entièrement l'âme humaine :

⁸⁷ Gros, G., *Op. cit.*, p. 113.

⁸⁸ À ce sujet, cf. Savoye, M.-L., *Op. cit.*, chapitre 5. 'Notre Dame', pp. 263 – 296.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 268.

« Voeilliés destorner m'arme de la pu cil la tire

Qui de li tourmenter par est si enviëus !

Sachiés, tant a ja fait qu'il en quide estre sire ; » (str. 3, vv. 8 – 10)

Toujours dans le même ordre d'idées, cette représentation de la Vierge s'accompagne d'une deuxième image, permettant d'évoquer le topos de la royauté mariale⁹⁰. L'idée de cette souveraine céleste constitue la matière de la troisième strophe. À la fois puissante et miséricordieuse, Marie se voit mentionnée au même titre que Dieu dans une relation d'égalité et de réciprocité complètes. À leur souveraineté absolue s'ajoute celle du Fils, appartenant au même titre qu'eux au royaume céleste :

« *Dominus tecum*. Dame, avoeques toi est Diex

Et tu avoeques lui en la joie des ciex

Qui si est grans et bonne nus ne le poroit dire

Qui soit en tout le mont tant comme il soit mortex.

Douce dame, ostés moi de tous peciés mortex,

Si que je vostre fil et vous es ciex remire ! » (str. 3, vv. 1 – 6)

Le texte de la prière permet pourtant de nuancer et d'enrichir l'image de souveraineté absolue de la Vierge : l'image de sa position supérieure dans l'hierarchie des ciex s'accompagne de l'expression de sa supériorité absolue parmi toutes les femmes :

« *Benedicta tu in muliëribus*.

Par cest mot poons bien tuit savoir que tu fus

Par deseur toutes femmes sainte et bonne eüree. »

Parallèlement aux divers modes de représentation de la souveraineté si caractéristiques de la poésie mariale du XIII^e siècle, un deuxième point important de l'imagerie mariale est développé dans l'*Ave* de Beaumanoir, à savoir l'évocation de la miséricorde de Marie. Il s'agit de sa qualité principale, et elle est très fréquemment exprimée non seulement de manière directe⁹¹, mais également indirectement, par l'évocation d'autres qualités qui permettent d'amplifier le champ sémantique de la miséricorde. Ainsi, la caractéristique par excellence de la Vierge devient la douceur, qui constitue l'un de ses *epitheton ornans* tout au long du texte. Au cours du poème, la douceur apparaît sous plusieurs formes (« tresdouce

⁹⁰ *Ibid.*, p. 279 et la riche note bibliographique n° 46.

⁹¹ « Qui a maint peceour donnés misericorde » (str.1, v. 3) ; « vostre grans pitiés » (str. 1, v. 12 ; str. 2, v. 8 ; str. 3, v. 11) ; « vostre grans secours » (str. 2, v. 9) ; « ta misericorde » (str. 4, v. 5) ; « a tant connu en vous force et pitiet doublee » (str. 4, v. 11).

Marie », str. 1, v. 1 ; « douce dame », str. 1, v. 3. ; str. 3, vv. 5 et 7 ; « douce Vierge », str. 2, v. 7). À cet égard, le poème s’aligne parfaitement à la majorité des œuvres du large corpus des œuvres mariales de son époque : comme les recherches de M.-L. Savoye permettent de le révéler, « quel que soit le degré de perméabilité des œuvres à la double influence courtoise et monastique, une constante les unit : toutes sont saturées par le champ lexical de la douceur⁹². » Malgré la relation quelque peu paradoxale qui puisse se déployer entre les connotations de l’image de la Vierge « souveraine » et celle de la « douce Marie », les deux axes sont en réalité complémentaires dans les pièces du corpus, et ne font que légitimer la requête du « je » lyrique⁹³.

Il est intéressant d’observer que, malgré l’inscription relativement solide de l’*Ave* de Beaumanoir dans le corpus des pièces mariales de son époque, le poète n’intègre que peu des métaphores-phares de la Vierge dans son poème. Ainsi par exemple, la salutation angélique qui en général est au moins mentionnée dans ces pièces⁹⁴, n’apparaît chez Beaumanoir qu’à travers une allusion pudique et peu loquace :

« Dame, ki eslüe fustes pour la souveraine,
 En qui Dix s’aombra pour nous oster de paine
 Se nel nous taut pechiés » (str. 2, vv. 4 – 6)

De fait, l’imagerie du texte relative à Marie se nourrit de deux motifs : la virginité de Marie, et l’eau comme sa métaphore principale. Au-delà d’une explicitation très littérale, la première ne prend pas de véritable ampleur au sein du texte. Sur le plan sémantique, elle rejoint l’allusion citée qui renvoie à la salutation angélique. En revanche, si celle-ci est à peine évoquée dans le texte, nous trouvons une explicitation de la dogme de la virginité *ante partum* – *in partu* – *post partum*⁹⁵ au sein de la *petitio* finale dans la dernière strophe du poème :

« *Et benedictus*. Dame, estre doit beneois
 Li enfes. Et pour cui fu ce dit, ja l’orrois :
Fructus ventris tui, de ton ventre li fruis (...)
 Vierge, qui le portastes, vierge avant, vierge puis,
 Conduisiés m’ame la ou sont les douces vois ! » (str. 5, vv. 1 – 11)

⁹² *Op. cit.*, p. 501.

⁹³ Quelques attestations textuelles fort intéressantes de la douceur comme attribut principal de la Vierge sont analysées in *Ibid.*, pp 501 – 503, avec un accent particulier sur la double origine spirituelle (latine) et profane (courtoise) des exemples décélés.

⁹⁴ L’annonciation va jusqu’à jouer, au sein de la plupart des collections mariales, un « rôle structurel » aussi bien au niveau des enluminures qu’au sein des textes. Cf. Savoye, M.-L., *Op. cit.*, p. 367.

⁹⁵ Au sujet du dogme de la triple virginité, cf. Benko, S., *The Virgin Goddess. Studies in the Pagan and Christian Roots of Mariology*, Brill, Leiden – Boston, 2004, en particulier pp. 196 – 206.

Bien que très brève, une telle explicitation de la virginité *in partu* (« Vierge, qui le portastes ») est remarquable en raison de sa rareté, dans la mesure où la majorité des miracles mariaux contemporains ne consacrent aucune attention particulière à cet aspect du mystère de l'Incarnation⁹⁶. Pour ce qui est de la virginité *post partum*, elle tient tout simplement à la dénomination « Vierge » qui se substitue à son prénom.

Un motif supplémentaire s'ajoute à ceux recensés précédemment, pour compléter les images et métaphores mariales dans l'*Ave Maria* de Philippe de Beaumanoir. Il s'agit de l'eau qui, en tant que métaphore de Marie, jouit à son tour d'un traitement plus abondant dans la prière paraphrasée. Dans toutes ces manifestations textuelles, elle est rattachée au champ sémantique de la pitié et de la grâce de la Vierge. Ainsi lisons-nous au tout début du poème l'expression « fontaine de pitié » (v. 2), idée qui prend davantage d'ampleur au sein de la seconde strophe :

« *Gratia plena*. Dame de toute grasse plaine
Plus assés que n'est d'iauwe riviere ne fontaine,
Ne la mers ensement qui est grans et parfonde » (str. 2, vv. 1 – 3)

La métaphore de la fontaine, particulièrement populaire parmi les épithètes mariales, apparaît également au sein de plusieurs louanges mariales hélinandiennes⁹⁷. L'eau en revanche ne fait que rarement partie de ces représentations figurées de la Vierge ; le symbole est ici investi dans le champ sémantique de la plénitude et de la grâce abondante de Marie, dont la miséricorde est non seulement incommensurable, mais aussi inépuisable⁹⁸.

⁹⁶ « La virginité *in partu* en revanche ne fait l'objet d'aucune attention de la part de nos artistes. Les miracles rapportés par les évangiles de l'enfance ne sont nulle part même brièvement mentionnés. » Savoye, M.-L., *Op. cit.*, p. 371.

⁹⁷ Au sein des collections miraculeuses mariales du XIII^e siècle, M.-L. Savoye en recense 45 apparitions au total, qui peuvent prendre de formes diverses (fontaine de pitié, fontaine de miséricorde, fontaine de douceur, fontaine de grace, etc.) Cf. *Ibid.*, vol. II : *Annexes*, pp. 744 – 745.

⁹⁸ « Mers que nus n'espuse » chez Gautier de Coinci, in : Koenig, F. (éd.), *Les miracles de Nostre Dame par Gautier de Coinci*, Genève-Lille, Librairie Droz-Giard, 1955, 3 vols, ici t. I., Pr. 1 (49).

Conclusion

L'*Ave Maria* de Philippe de Beaumanoir s'inscrit dans le corpus des paraphrases vernaculaires bilingues de la prière latine éponyme, et constitue ainsi une louange à vocation à la fois didactique et poétique. D'un point de vue formel, la pièce se compose de cinq strophes composées en versification hélinandienne, traditionnellement associée à un contenu moralisant et plaintif. Si la matière mariale est particulièrement en vogue au XIII^e siècle – notamment comme conséquence de l'activité de plus en plus importante des différents ordres monastiques –, le nombre de pièces associant les prières à Marie avec cette forme métrique sont très rares dans la production littéraire des XIII^e – XV^e siècles.

Imprégné d'une tonalité fortement subjective, le poème puise dans les principaux *topoi* de la poésie mariale contemporaine. La Vierge apparaît ainsi en tant que souveraine miséricordieuse, dont l'image s'inspire à la fois de la tradition pieuse latine élaborée par l'Église, et de la représentation courtoise de la dame dans la littérature profane. Le système hiérarchique dans lequel est représentée la relation entre l'homme et Marie est dans une certaine mesure calqué sur le régime féodal ; il permet de concevoir la Vierge comme reine de l'univers, dont l'intercession pour le salut des âmes est le seul réconfort pour le pêcheur. En vue d'illustrer la bienveillance absolue de la Vierge, Philippe réinvestit dans sa prière une fois de plus la légende de Théophile, revisitée et adaptée au message de rédemption véhiculé par le texte.

D'un autre côté, par son caractère d'*exemplum*, l'histoire du pêcheur pactisant avec le diable permet également de renouveler la matière préalablement définie par le modèle latin de la prière, et de relier la sémantique du poème à la forme d'expression qu'il adopte. Le caractère édifiant de la strophe 4 – insistant sur la possibilité de l'obtention de la merci même en cas de péché mortel aussi grave que celui de Théophile – correspond parfaitement à la tonalité moralisatrice et aux incitations à la repentance des premiers *Vers de la Mort* hélinandiens. Ainsi, au sein des poésies pieuses, l'*Ave Maria* de Beaumanoir s'inscrit à la fois dans le corpus plus restreint des louanges mariales bilingues composées en strophe hélinandienne, et, dans un contexte plus large, dans la lignée des œuvres mi-éducatives – mi-artistiques, ayant pour objectif d'expliquer les fondements de la foi aux fidèles, et de les guider sur le chemin du salut⁹⁹.

⁹⁹ Cette pratique s'accompagne d'un discours panégyrique au sein des pièces concernées. Elle est largement en vogue « dès les premiers siècles », où « l'Église exigeait des fidèles une connaissance précise du Credo, de l'oraison dominicale, de l'*Ave Maria*. Les prêtres devaient les expliquer *ex cathedra*. (...) Le Moyen Âge latin connaissait un nombre assez élevé d'éditions commentées du Symbole. » Au sujet des traités bilingues ou en langue vernaculaire, paraphrasant ces prières fondamentales en les accompagnant par un commentaire et une

Mais l'*Ave* de Beaumanoir est surtout, aussi rares que soient les attestations textuelles qui lui sont formellement similaires, l'une des nombreuses pièces dévotionnelles du XIII^e siècle, qui témoignent de la vaste diffusion de la prière romane et de la variété des formules et versifications qu'elle suscite¹⁰⁰. Parmi les innombrables tentatives de renouveler les formes d'expression de la matière mariale, l'*Ave* de Philippe constitue l'une des premières pièces bilingues, répondant aux critères formels rigides de la versification hélinandienne ; à partir de la fin du XIII^e siècle, et jusqu'au XV^e, ces paraphrases se démarqueront progressivement de leur modèle, et l'inventivité poétique gagnera du terrain au niveau de l'expressivité poétique de ces pièces. Progressivement, « du côté des laïques, sitôt qu'on envisage l'apprêt poétique du texte, le goût littéraire [devient] inséparable de l'intention dévote. Cependant la diversité, résultat du crédit accordé à l'invention, ne porte pas seulement sur la forme. Elle définit aussi la nature de la glose 'en roman'¹⁰¹. »

traduction explicatifs, cf. Lozinski, G., 'Recherches sur le Credo de Joinville', in : *Neuphilologische Mitteilungen* XXXI (1930), n° 3-4, pp. 170 – 231., ici pp. 175 – 176.

¹⁰⁰ Gros, G., Op. cit., pp. 111 – 112.

¹⁰¹ *Ibid.*

Annexe 1¹

L’*Ave Maria* du manuscrit Paris, BnF fr. 24748

Description du support et principes d’édition

Le manuscrit Paris, BnF, ms. fr. 24748 est un recueil en parchemin mesurant 210 x 150 mm, relié en veau fauve et datant du XIV^e siècle. Il était originalement composé de 238 folios, les 20 premiers ayant disparu, la numérotation des feuillets, antérieure à cette perte, commence par 21 et est sans interruption jusqu’à 238. Copié sur deux colonnes, le manuscrit est un manuel d’oraison qui contient de nombreuses pièces dévotionnelles². L’uniformité des écritures ne permet pas de distinguer différentes mains et laisse supposer qu’un seul copiste a été en charge de l’élaboration du recueil. Il ne contient ni enluminures, ni décorations particulières, en dehors des seules initiales rouge vif tracées au pinceau et des lignes courbes horizontales qui séparent les pièces.

L’*Ave Maria* anonyme dont nous proposons ici l’édition occupe les fols. 196v – 197v. Le poème a été répertorié dans les principaux recueils de pièces dévotionnelles vernaculaires³. Il se compose de 15 strophes de douzains octosyllabiques rimant *aabaabbbabba*. S’inscrivant dans le corpus des paraphrases mariales bilingues et hélinandiennes, la pièce suit la structure de la prière latine éponyme, dont elle emprunte les vers pour les placer en *incipit* de chacune de ses strophes. L’augmentation du nombre d’unités textuelles (à la différence des 5 ou 7 habituelles jusqu’à la fin du XIII^e siècle), ainsi que l’ajout d’une strophe supplémentaire construite autour du mot final « Amen » laissent supposer que cette pièce a été composée à un moment tardif de la tradition poétique des louanges mariaux hélinandiens.

La première lettre de chaque unité textuelle est marquée par une initiale rouge ; seule le début de la strophe 13 (« Ventris ») échappe, probablement en raison d’un oubli, à cette règle. En plus de ces lettrines, la première lettre de chaque vers est également mise en relief par un trait rouge vertical qui traverse la lettre en son milieu. Cette ornementation s’interrompt au vers 9 de la strophe 12, et ne

¹ Nous tenons à exprimer nos sincères remerciements à Kasser-Antton Helou pour l’aide précieuse et ses remarques pertinentes dans l’établissement de cette annexe et lors de l’édition du texte.

² Dans l’ordre des pièces au sein du manuscrit : *Oraisons de Saint Antoine de Padoue* ; *Oraisons de Grégoire IV* ; *Office de Saint Jérôme* ; *Oraisons de Saint Pierre de Luxembourg* ; *Prières à la Vierge* ; *Offices et charges* ; *Notes et pièces diverses* ; *Office de la Passion* ; *Prières* ; *Oraisons de Saint Antoine de Padoue* ; *Oraisons de Saint Brandan* ; *Oraisons de Saint François d’Assise* ; *Oraisons de Saint Jean Baptiste* ; *Prières à Saint Michel* ; *Oraison de Saint Pierre* ; *Offices du Sacrement* ; *Messe du Saint-Esprit* ; *Office de Saint Catherine d’Alexandrie* ; *Oraisons de Sainte Claire* ; *Oraison de Sainte Marie-Madelaine* ; *Office de la Fête de la Toussaint* ; *Office de la Trinité* ; *La Voie de Dévotion*.

³ Sonet, J., *Répertoire d’incipit de prières en ancien français*, Droz, Genève, 1956, ici pièce n° 107 ; le répertoire de K. V. Sinclair n’y apporte pas d’éléments complémentaires, cf. Sinclair, K. V., *Prières en ancien français. Nouvelles références, renseignements complémentaires, indications bibliographiques, corrections et tables des articles du « Répertoire » de Sonet*, Archon Books, Hamden, Connecticut, 1978. Cf. également Naetebus, G., *Die nicht-lyrischen Strophenformen des Altfranzösischen*, Leipzig, 1891, type n° XXXVI ; ainsi que Långfors, A., *Les incipit des poèmes français antérieurs au XVI^e siècle*, Paris, 1917, p. 32

reprend qu'à la strophe 14. Nous signalons dans la transcription chaque lettrine en caractère gras, sauf dans le cas de la strophe 13.

De manière générale, la pièce ne présente pas de difficultés de lecture. L'écriture est soignée, et le texte n'est pas défaillant dans sa matérialité. Il présente cependant certaines particularités au niveau de la forme de quelques-unes des lettres, en particulier dans l'alphabet des minuscules : le « t » final est barré par un trait vertical légèrement incliné, et le « r » final est prolongé. On rencontre deux formes de « s » ; un « s » long d'usage ordinaire, et un « s » rond de fin de mot. Les « i » sont régulièrement pointés par des traits longs qui se présentent sous forme d'accents aigus, et qui traduisent probablement le désir du scribe de dissiper les ambiguïtés induites par la multiplication des jambages. Les *incipit* latins reproduisent sans faute le texte latin, à l'exception de la strophe 9, où l'on peut lire « In mulieribuz », forme que nous avons corrigée conformément au canon latin ; nous marquons dans notre transcription les *incipit* latins en lettres capitales. Dans le manuscrit, les débuts de vers sont systématiquement marqués par des majuscules, les noms propres sont cependant écrits souvent en minuscules, ce que nous rectifions systématiquement (notamment « Marie »).

Le système abrégatif repose sur un ensemble de signes conventionnels, comme l'utilisation massive du tilde ; le scribe suit la tendance générale, qui consiste à contracter de manière systématique certains mots et segments, sans considération particulière de la position (notamment finale) de l'élément. Nous signalons dans la transcription la résolution des abréviations par des italiques. Le texte comporte un seul chiffre au sein du premier vers de la strophe 12, que nous indiquons sous sa forme originale de chiffre romain.

Le texte de l'*Ave Maria* ne contient aucun système d'accentuation, mise à part les distinctions des « i » par un trait vertical. Conformément aux usages établis et aux recommandations de l'École des Chartres⁴, nous marquons d'un accent aigu les « e » ayant valeur de [e] toniques situés en syllabe finale, sauf au cas où ils sont suivis de la lettre « z », « s » ou « e ». Nous avons également introduit le tréma, afin de marquer les diérèses nécessaires pour le respect du schéma métrique.

Notons enfin que le texte ne contient quasiment aucune ponctuation, sauf au sein de la strophe 9 (v. 2, « Fus de Dieu. *Que* la journee »), ainsi que dans la strophe 12 (v. 11, « Sans grief sentir. *Sans* bleceüre »), que nous avons évidemment maintenue dans notre transcription. Pour le reste, nous avons établi la ponctuation partout où elle nous semble nécessaire à la bonne compréhension du texte.

⁴ Guyotjeannin, O. – Vieillard, F. (dirs.), *Conseils pour l'édition des textes médiévaux, Fascicule I, Conseils généraux*, Paris, CTHS, École nationale des Chartes, 2001.

AVE dame tres souveraine,
De toute grace la fontaine.
Il n'est bouche qui peüst dire
Le bien, la grace dont es pleine,
Nul n'en sairoit la fin certaine,
De toy peut l'en chanter et lire,
Car pour l'Anemi desconfire
Te vult Dieu sus toutez eslire,
Pour ravoit la lignie humaine
Qui en enfer estoit perie,
Pour ce vult Dieu souverain sire
Que par toi fusson de peine.

MARIA virge bien te nomma
Dieu le père, qui te donna
Saint Esprit par amour fine,
Jhesu Crist mere t'appella,
Ainssi le vult et acorda
Toute sapience divine.
Virge de touz les biens racine,
Qui voudra querre medicine
De sez pechiez, tost garira,
Se repentant vers toy, s'encline
Grace dont tu es en saisine
Par ta pitie tantost aira.

GRATIA t'en doibt chascun rendre,
Car tu es tant pitoise et tendre,
Pour pecheours reconforter
Qu'il n'est nul se de toy se membre,
Et a toy prier n'eult entendre
Qui l'Anemi puisse doubter.
Pour ce doibt l'en son cuer haster
De bien faire et amonester,
Que en bien faire soit l'en mendre¹,
Car qui voldra ez cielz monter
Pechie doibt fuire et hors bouter,
Aultrement ne les peut comprendre.

PLENA virge d'umilité
Fu quant Gabriel par « Ave »

¹ Je remercie vivement M. Fabio Zinelli pour l'aide précieuse qu'il a bien voulu m'apporter lors de l'interprétation de la graphie de ce mot.

Te fist anunciation ;
Que en toy vendroit la deité,
Et y prendroit humanité,
Pour oster ceulz de la prison
Que Adam par folle entention
A mort mis a dampnation.
Par le fruit qu'il ont entamey,
Dont Dieu li fist defension,
Qui puis en souffrit passion
Par sa mort fumez rachaté.

DOMINUS ton filz et ton pere
Resuscita, tres virge mere,
Le tiers jour de sa sainte mort,
En enfer ala la misere,
Le tourment, la doulour amere
Vit des suens et le desconfort.
La lour dist, moult grant desconfort²
Mez amis, j'ay fait vostre acort, (197r)
Pour mort souffrir fus humain frere,
Venez a mon regne, a mon port
La avrez vouz joie et deport,
Gloire sans fin, c'est chose clere.

TECUM virge, certainement
Portas le fruit, qui sauvement
Donna a tout humain lignage,
Chemin, t'en doibt excellanment
Servir de bon cuer, fermement.
Tu es le pont et le passage,
Tu es le port et le rivage
Ou arrivent ceulz qui courage
Ont de toy servir loiaument.
Dieu si te eslut a la plus sage,
Pour ce t'ennors son message,
De lui concevoir proprement.

BENEDICTA, saintifiee
Fus de Dieu, ains que fusses nee
Moult desiroit l'en ta venue,

² Bien que le « d » initial de « desconfort » soit très nettement marquée, il nous semble probable qu'il s'agit plutôt de « resconfort », et ainsi d'une erreur du scribe.

Ta naissance fut bien *parlee*
Des *prophetez*, et racontee
Que *par* toi seroit secourue
Humanité, qui decheue
Fut *par* Eve, et *par* toi rendue.
Nous fut *virge* vie donnee,
Que *par* devant estoit perdue.
Toute creature est tenue
Que du cuer tu soiez loee.

TU *virge* mere de pitié,
Onques jour ne feïs pechié,
Tourjours fus humble et debonaire.
Tant avoiez a Dieu fichié
Ton cuer, et toute t'amistié
D'autre n'avoiez tu *que* faire
Mere de Dieu, temple sacraire,
Qui a toy *prendra* essamplaire.
Il sera tres bien conseillié
De toy, rose, qui seuef flaire
En paradis, en ton repaire
Sera son lieu appareillié.

IN *MULIERIBUS*, tant amee
Fus de Dieu. *que* la journee,
Virge, que deübs trespassez,
T'envoia d'estrangere contree
Les apostrez par la nuee.
Ce fut pour ton corps visiter,
Puis t'*en* fist d'angrez emporter
Ez cielz a destre, c'est tout cler,
De Dieu le pere es couronnee.
La pues fus toutez *commander*,
Car ciel et terre as a garder
Dieux, t'en a la grace donnee.

ET par ta bonté guerredon,
T'a Dieu donney a abandon,
Et a mis de *quanque* il a fait.
Tu en peus faire tout ton bon,
Grace peus donner a foison,
Au cuer qui sa pensee y met.
A toy servir du cuer parfait,
Mez qu'il soit contrit et net,

Et purgié *par* confession.
Par toy, Virge, sera refait,
Se il a *prins* du pain sans retart,
Que le pain sacrey appellon.

BENEDICTUS est sans doubance, (197v)
Qui du cuer fait *humiliance* ;
Virge, mere, te veult servir,
Se l'Anemi nous trait et lance.
Tentation c'est, alejance,
A cuer qui n'i veult obeir.
Adonquez, Virge, de perir,
Garde l'ame et en fay fuir
L'Anemi, qui tant a puissance.
Pour ce fait, ton pechie hair,
Et la Virge amer et cherir,
Qui te peut faire secourance.

FRUCTUS .ix. mois *print* compaignie
Dedans tes flans, Virge Marie,
Devint creatour creature ;
Virginité n'en fut perie,
Rose ne ta coulor palie,
Apercevoir ne pout nature,
Comme grace et amour trespure
Fist la chose si tresseure
Qui de Bien estoit acomplie,
Que sans charnel atoucheure
Sans grief sentir. Sans bleceüre,
La Virge out le saint fr[u]it de vie

VENTRIS tabernacle tres bel,
Temple, tresor, digne vaissel,
Dieu, pour garder ton corps, t'eslut.
En c'est monde ne trouva tel,
Fors toy, Virge, en *qui* print hostel,
Nul aultre lieu miex ne li pleut,
Douce Virge, tres bien parut
Ta bonté sus toutez valut,
Quant si tres precieus jouel
Gardas, *comme* ton corps, conceut.
Ce fut Dieu *qui* la mort receut,
Pour nous devint homme mortel.

TUI dame, tresoriere
Fus de la divine lumiere,
Qui cest salut t'envoia.
Par Gabriel n'en fus pas fiere,
Ains Deis « je suy sa chamberiere
Et suy s'ancele. Il fera
de moy tout ce qu'il li plaira,
Mez ne soy *comment* avendra,
Ne connois, Domine, la maniere. »
Adonc le filz Dieu s'esconsa,
En toi mez *plus* n'en empiras,
Que le soleil fait la verriere.

AMEN dame, si com c'est voir,
Vuilliez de nos amez avoir.
Merchi. *Quant* du corps *partiront*
Et ottroie de ton vouloir,
Bien a ceulz qui de bon vouloir
Cest Ave Maria diront,
Douce dame, lassus amont,
Quant de cest siecle fineront,
En paradis³ les fay manoir,
C'est le lieu ou sauvey iront.
Et en gloire *tourjours* seront,
La *nous* vuille touz recevoir.

Amen

³ Abréviation excédentaire de « par- »

Au-delà de la poésie courtoise : les poésies du non-sens

Oiseuses et Fatrasies

Ce dernier chapitre se propose d'aborder deux pièces du Paris, BnF, ms. fr. 1588 appartenant à un corpus que la critique a postérieurement désigné par le terme de « poésies du non-sens ». Après leur découverte par les Surréalistes, les *Oiseuses* et *Fatrasies*, qui constituent sans doute les toutes premières attestations écrites de deux genres poétiques distincts¹ ont fait l'objet de quelques éditions² suivies de nombreuses études³ et de trois monographies⁴ depuis

¹ Après les hésitations initiales au sujet de la primauté des *Oiseuses* et *Fatrasies* sur les autres pièces du corpus, la levée des incertitudes autour de la paternité des œuvres du Paris, BnF, ms. fr. 1588 et la datation des œuvres poétiques de Philippe de Beaumanoir a permis d'identifier le poète picard en tant que l'initiateur du genre littéraire médiéval du non-sens. Cf. notamment Uhl, P., 'Non-sens et parodie dans la fatrasie. Contribution à la localisation du champ interférentiel', in : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 144 (1992), pp. 71 – 97.

² Le premier à éditer la majorité des pièces du corpus est Jubinal, A. (éd.), *Resveries anonymes (Jongleurs et trouvères ou Choix de saluts, épîtres, rêveries et autres pièces légères des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, 1835, en particulier pp. 34 – 42). Cf. aussi, pour l'édition des *Fatrasies d'Arras*, son *Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux et autres pièces des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles*, 2 vols, Paris, 1842, ici t. II, sous le titre de *Fatrasies*. Voir également Jubinal, A. (éd.), 'Dit de Traverses et les *Fatras de Watricket*', in : *Lettres à Monsieur le comte de Salvandy sur quelques-uns des mss de Bibliothèque Royale de La Hale*, Paris, 1846.

Quelques décennies plus tard, les *Oiseuses* et *Fatrasies* de Beaumanoir ont été éditées sous le titre de *Première et Seconde Fatrasie* par H.-L. Bordier, *Philippe de Remi, sire de Beaumanoir, Jurisconsulte et poète national du Beauvaisis*, Paris, Techner, 1869. Cf. également l'édition de Suchier, H., *Œuvres poétiques de Philippe de Rémi, sire de Beaumanoir*, Paris, F. Didot, 1884 – 85. Le premier regard analytique sur la poésie du non-sens dans son ensemble, imprégné d'un esprit synthétique du genre est porté par Gröber, G., *Grundriss der romanischen Philologie*, Strasbourg, K. J. Trübner, 1888 – 1902, 2 vols, ici t. II, , pp. 879 – 880.

³ Cf. principalement les études et ouvrages suivants : Porter, L. C., *La fatrasie et le fatras. Essai sur la poésie irrationnelle en France au Moyen Âge*, Genève – Droz, Paris – Minard, 1960 ; Porter, L. C., 'La Farce et la Sotie', in : *Zeitschrift für romanische Philologie* 75 (1959), pp. 89 – 123. ; Zumthor, P., 'Essai d'analyse des procédés fatrasiques', in : *Romania* 84 (1963), pp. 145 – 170 ; Zumthor, P., 'Fatrasies, fatrassiers', in : *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975, pp. 68 – 88. ; Zumthor, P., 'Fatrasie et coq-à-l'âne (de Beaumanoir à Clément Marot)', in : *Fin du Moyen Âge et Renaissance. Mélanges philologiques offerts à Robert Guette*, Anvers, 1961, pp. 5 – 18. ; Nykrog, P., 'Porter, L. C., *La fatrasie et le fatras. Essai sur la poésie irrationnelle en France au Moyen Âge*', compte-rendu, in : *Zeitschrift für romanische Philologie* 78 (1962), pp. 536 – 539. ; Kellermann, W., 'Über die altfranzösischen Gedichte des uneingeschränkten Unsinn', in : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 205 (1968), pp. 1 – 22 ; Kellermann, W., 'Ein Sprachspiel des französischen Mittelalters : die Resverie', in : *Mélanges Rita Lejeune*, Gembloux, Duculot, 2 vols, ici t. II, pp. 1331 – 1346. ; Nies, F., 'Fatrasies und Verwandtes : Gattungen fester Form ?', in : *Zeitschrift für romanische Philologie* 92 (1976), pp. 124 – 137. ; Angeli, G., *Il mondo rovesciato*, Roma, Bulzoni, 1977. ; Bec, P., *La lyrique française au Moyen Âge (XII^e – XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris, Picard, 1977 – 78, 2 vols, ici t. I, pp. 167 – 174. ; Groupe µ, 'La fatrasie ou l'orchestration de l'impertinence', in : *Rhétorique de la poésie*, Paris, Seuil, 1990. ; Uhl, P., 'La poésie du non-sens en France aux XIII^e et XIV^e siècles', in : *Perspectives médiévales* 14 (1988), pp. 65-70. ; Uhl, P., 'Non-sens et parodie dans la fatrasie. Contribution à la localisation du champ interférentiel', in : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 144 (1992), pp. 71 – 97. ; Uhl, P., 'Fatrassiers et Surréalistes: le quiproquo sur les "fatrasies"', in : Bel, C. et al. (éds.), *"Contez me tout". Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Herman Braet*, Louvain, Peeters, 2006, pp. 945 – 961. ; Uhl, P., *La constellation poétique du non-sens au Moyen Âge: onze études sur la poésie fatrasique et ses environs*, Université de La Réunion – Paris, Didier-Érudition et L'Harmattan, 1999.

⁴ Porter, L. C., *La fatrasie et le fatras (...)*, *Op.cit.* ; Rus, M., *Poésies du non-sens. 2 vols* (t. 1: *Fatrasie. Fatrasies de Beaumanoir, Fatrasies d'Arras* ; t. II : *Resveries (Oiseuses, Resveries, Traverses)*, Orléans,

les années 1960, et plus particulièrement au courant des deux dernières décennies. En considérant l'exhaustivité de ces analyses qui abordent les différents aspects du non-sens poétique, ainsi que ses conditions de naissance⁵ et ses modalités de réalisation, nous avons estimé qu'il ne serait pas de grand intérêt de procéder dans ces pages à une présentation détaillée de ces problématiques. Le présent chapitre se propose aussi d'apporter quelques éléments d'analyse complémentaires en élevant les réflexions à un niveau supra-textuel. Car si la critique a abondamment commenté les poèmes incontestablement les plus novateurs de Philippe de Beaumanoir, ceux-ci ont toujours été étudiés de manière isolée du reste de son œuvre poétique ; intégrées, certes, dans le corpus plus large de la poésie du non-sens des XIII^e – XV^e siècles, ces deux pièces ont pourtant été presque toujours détachées du corpus des autres poésies de l'auteur conservées dans le Paris, BnF, ms. fr. 1588. Or, un ensemble de similitudes et de décalages extrêmement intéressant se dessine lorsque l'on procède à l'étude formelle et sémantique des *Oiseuses* et *Fatrasies* : ces effets de résonance permettent à la fois de les (re)connecter au reste de la production poétique du poète picard, et d'observer les différents niveaux de décalage qui se réalisent dans le cadre de cette poésie entièrement novatrice. C'est ainsi sur cet aspect que les pages qui suivent se proposent de se concentrer. L'objectif de ce travail consiste à démontrer les liens aussi bien formels que sémantiques qui permettent de créer une logique de continuité entre ces deux premières attestations du non-sens poétique et les autres œuvres du poète picard dans le manuscrit Paris, BnF, ms. fr. 1588. Nous nous proposons ainsi de cerner à la fois les modalités d'inscription de ces pièces dans le corpus du manuscrit, et les manières dont le décalage par rapport à celui-ci se réalise. Le premier grand axe de l'étude concernera le plan formel, qui sera étudié séparément dans le cas

Paradigme 2005 – 2010. ; Uhl, P., « *Sanz rimer de aucun sens* » : *rêveries, fatrasies, fatras entés. Poèmes « nonsensiques » des XIII^e et XIV^e siècle*, Louvain – Paris, Peeters, 2012.

Nous signalons sur ce point que cette dernière monographie naît avec l'intention plus ou moins explicite de remplacer celle de M. Rus. Malgré les mérites indéniables de cette dernière qui, au-delà de synthétiser l'apport philologique et littéraire des études précédemment citées, propose également des idées originales de son auteur et des traductions modernes des poésies du non-sens, l'ouvrage de M. Rus a été profondément – et à notre sens injustement – critiqué par P. Uhl dans l'avant-propos de son « *Sanz rimer de aucun sens* » :

« Cet ouvrage aurait logiquement dû signer mon renoncement définitif [au projet d'édition], mais il eut l'effet contraire : non seulement il n'apportait rien de neuf (excepté un appareil critique convenable) par rapport à l'édition de Porter (1960), mais surtout il pérennisait des bévues formelles remontant à l'« Âge de l'empirie ».

⁵ Au sujet des circonstances de la « polygenèse » de la fatrasie (dont les sources ont été définies notamment dans les *adynata-impossibilia* médo-latins ou romans, ainsi que dans les *oppositis* occitanes), et sur les motivations socio-poétiques de la fatrasie et de la rêverie, cf. les études suivantes : Hempel, W., 'L. C. Porter, La Fatrasie et le fatras. Compte-rendu', in : *Romanische Forschungen* 73 (1961), pp. 445 – 451, ici pp. 449 – 450 ; Uhl, P., 'Contribution à la typologie d'un genre lyrique provençal du XIV^e siècle : le *Reversari*', in : *Studia Neophilologica* 70 (1998), pp. 89 – 100 ; Uhl, P., '« So es devinalh » (PC 461, 226 ?)' in : *Tenso* 15/2 (2000), pp. 97 – 117 ; Uhl, P., 'Compositions « de oppositis » d'Oc et moqueurs d'Oïl', in : Mougou, S. – Grossel, M-G. (dirs.), *Poésie et rhétorique du non-sens. Littérature médiévale, littérature orale*, Reims, Presses Universitaire de Reims, 2004, pp. 63 – 87. ; Uhl, P., *La constellation poétique du non-sens (...)*, *Op. cit.* ; Kellermann, 'Über die altfranzösischen (...)', *Art. cit.*, Bec, P., *Op.cit.*, ici t. I., pp. 174 – 183.

des *Oiseuses* et les *Fatrasies* conformément aux différences métriques des deux pièces. Le deuxième axe se concentrera à son tour sur les particularités sémantiques de ces œuvres. Le motif de l’ancrage géographique retient particulièrement l’attention, en raison de sa fonction de *leitmotiv* dans l’œuvre de Philippe de Beaumanoir. Nous reviendrons enfin sur les différentes formes d’évocation de l’amour courtois : le motif, privé de son champ sémantique original, resurgit décontextualisé et déconstruit en tant que lieu commun de plus en plus éloigné de son emploi défini par la tradition courtoise.

Pour une définition du non-sens poétique

L’expression de « poésie du non-sens » a été introduite dans la critique francophone par Paul Zumthor⁶ pour désigner non pas un défaut de signification, mais « l’absence finale d’un certain sens, attendu par le lecteur, et dont on a suggéré l’approche imminent.⁷ » Ainsi, la signification évidente de ces textes ne sert pas de critère immédiat d’interprétation, car l’offre subversive du sens, puis son retrait immédiat constituent l’une des caractéristiques principales du genre.

« Ce que ne possède pas le nonsense, en définitive, c’est la Raison, ou ce qu’on nomme Sens Commun. Aussi dans l’expression ‘nonsense’, conviendrait-il de donner à « sens » la notion exclusive de direction. Le « nonsense », c’est ce qui n’a pas de direction, d’intention apparente. A moins qu’il n’en offre d’un seul coup plusieurs contradictoires, ce qui revient au même.⁸ »

En fonction de la manière dont ce non-sens se réalise, les poèmes appartenant au genre peuvent être divisés en deux groupes⁹ : ceux qui réalisent un non-sens absolu, entraînant une hésitation sans fin du lecteur ou de l’auditeur sur le sens (*fatrasies*), et ceux qui offrent un non-sens relatif, n’aboutissant pas à une désorientation totale de la part du public, et qui peuvent être finalement toujours réintégrés dans le domaine du sens (*resveries*).

La poésie du non-sens n’a pas toujours bénéficié de la sollicitude qu’on veut lui accorder aujourd’hui¹⁰. Au sein-même de la première grande vague éditoriale (cf. supra, note

⁶ Zumthor, P., ‘Fatrasie et coq-à-l’âne (...)’, *Art. cit.*

⁷ Benayoun, R., *Anthologie du nonsense*, Paris, Pauvert, 1957, ici pp. 4 – 5.

⁸ *Ibid.*

⁹ À ce sujet, cf. Rus, M., *Poésies du non-sens*, *Op. cit.*, ici t. II : *Resveries*, pp. 121 – 149. La terminologie de non-sens « relatif » et « absolu » a été mise en place par P. Zumthor, ‘Fatrasie, fatrassiers’, in : *Langue, texte, énigme (...)*, *Op. cit.* M. Rus fournit une analyse des modalités de réalisation dans les *Resveries* en particulier dans ‘Parler pour ne rien dire : le non-sens dans la resverie’, in : *Poétique* 150 (2007), pp. 187 – 197.

¹⁰ Pour le paragraphe qui suit, cf. Uhl, P., « *Sanz rimer de aucun sens* » (*Op. cit.*), pp. 4 – 7.

n°2), plusieurs critiques mettaient en doute la valeur poétique de ces pièces¹¹. Plus tard encore, malgré le nombre relativement important d'études consacrées au genre, celui-ci a longtemps été considéré comme une sorte de phénomène « infra-littéraire », méprisé par la critique, mais respecté par les poètes, au premier rang desquels les surréalistes à qui revient le mérite de l'avoir diffusé hors des milieux savants¹². Si les poésies du non-sens ont été plus tard définies par certains comme un équivalent médiéval de phénomènes surréalistes¹³, la critique de nos jours clairement circonscrit les limites de cette comparaison, et évalué sa pertinence¹⁴.

¹¹ Il est intéressant de constater que, contrairement à ce à quoi on pourrait s'attendre de sa part, H.-L. Bordier, portant un regard fortement critique sur plusieurs des pièces de Beaumanoir (notamment le *Salus d'amours* ou le *Conte de fole larguesce* ; pour ces commentaires, cf. les chapitres correspondants), apprécie mieux les *Oiseuses* et les *Fatrasies*. H. Suchier en revanche les disqualifie en affirmant qu'elles ne seraient pas l'œuvre « d'un âge mûr » (*Op. cit.*, t. I., xx). De même qu'A. Jubinal, qui affirme que « ce genre de poésies était (...) un assaut de bêtises, une débauche de niaiseries rimées ». Cf. *Lettres à M. Le comte (...)*, *Op. cit.*, p. 48.

¹² Nous renvoyons en premier lieu à la découverte des *Fatrasies* par Georges Bataille et aux traductions qu'il en propose, in : *Révolution surréaliste* 1926, 2 – 3. Ses textes ont été reprises par Paul Eluard (sans mention du nom de Bataille comme traducteur) dans l'*Anthologie vivante de la Poésie du passé*, Paris, P. Seghers, 1951, 2 vols, ici t. I., pp. 41 – 44) ; Robert Benayoun complète le répertoire dans son *Anthologie du nonsens*, *Op. cit.*, pp. 33 – 38.) À ce sujet, voir également l'article particulièrement enrichissant de Michel Murat, 'Le Moyen Âge des surréalistes', in : Koble, N. – Mussou, A. – Séguy, M. (dirs.), *Mémoire du Moyen Âge dans la poésie contemporaine*, Paris, Hermann Éditeurs, 2014, pp. 27 – 47.

¹³ Notamment Porter, L. C., *La fatrasie et le fatras (...)*, *Op. cit.*

¹⁴ Le premier à se prononcer à ce sujet a été P. Zumthor : « Dans le fatras, les fragments du réel, saisis dans leur plus petite image linguistique possible, sont confrontés au gré d'un pur hasard : une identité imprévisible naît de leur rapprochement, identité pervertie, sans plus aucun contact avec l'expérience. Surréalisme ? Sans doute, mais de caractère purement linguistique. Le fatras vise à libérer la langue de sa fonction la plus obvie (communicative et rationnelle), alors que le surréalisme moderne a tenté d'en libérer les racines mentales elles-mêmes. » In : Zumthor, P., 'Fatrasie et coq-à-l'âne (...)', *Op. cit.*, p. 14.

Au sujet de la réception des fabliaux par les surréalistes, cf. Uhl, P., 'Fatrasiers et Surréalistes. Le quiproquo sur les *Fatrasies*', in : Bel, C. et al. (éds.), « *Contez me tout* ». *Mélanges de langue et littérature médiévales offerts à Herman Braet*, La République des Lettres 28, Louvain-Paris-Dudley, Peeters, 2006, pp. 947 – 959., en particulier pp. 953 – 954., où l'auteur se propose d'étudier la relation dont les surréalistes ont malgré tout toujours tenu à « distance respectueuse » les fatrasies, sans jamais explicitement assumer de voir en elles les précurseurs du XIII^e siècle. Nous en citons l'une des constatations les plus instructives (p. 957) :

« L'embarras des surréalistes à l'égard des *Fatrasies* tient à une bête question de terminologie. Comme on sait, 'fatrasie' est resté tout au long du XIX^e siècle et les deux premiers tiers du XX^e un mot fourre-tout, un lemme indistinct pour désigner toute espèce de 'pièces de vers incohérents et amphigouriques' (cf. Morier, H., *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961) ; une confusion que Zumthor ne leva d'ailleurs pas dans ses premiers travaux sur la poésie du non-sens. Ce n'est qu'en 1969, avec l'identification de la *resverie* comme *Sprachspiel* (Kellermann, W., 'Über die...', *Art.cit.*) qu'un pas décisif a été franchi. Les genres polaires de la poésie du non-sens s'opposaient enfin avec netteté : d'un côté, il y avait la *fa(s)traspie*, et de l'autre le jeu linguistique : la *resverie* (*Oiseuses*, *Resveries*, *Dit des Traverses*). Différence entre non-sens absolu et non-sens relatif (ces dernières), poèmes dans lesquels, à première vue, la surprise se ramène à un enchaînement décousu de platitudes ou de menus propos. »

P. Uhl considère Beaumanoir comme le « surréaliste dans la fatrasie », à qui ce titre revient « de plein droit ».

I. Les aspects formels des poésies du non-sens

I.1 Les pièces produisant un non-sens relatif

Parmi les pièces qui déploient un univers de non-sens relatif, la critique distingue trois recueils du XIII^e siècle et du début du XIV^e siècle dont deux anonymes¹⁵, qui se construisent selon une structure identique : les *Oiseuses* de Philippe de Beaumanoir, composées de 75 distiques (Paris, BnF, ms. fr. 1588, fols. 109v – 110v) ; les *Resveries* en comptant 100 (Paris, BnF, ms. fr. 837, fols. 174r – 175r) ; le *Dit des Traverses* de 97 distiques (Paris, BnF, ms. fr. 24432, fols. 46v – 47v). Cette énumération reflète l'ordre chronologique de la naissance des pièces ; les *Oiseuses* seraient les premières, datées au plus tôt de 1237¹⁶ ; les *Resveries* auraient été probablement composées autour de 1259 – 1262¹⁷, alors que les *Traverses* seraient conçues vers 1303¹⁸.

I.1.1 Typologie

La variété des titres de ces ensembles poétiques renvoie à une même conception sémantique : les noms d'oiseuses, de rêveries et de traverses traduisent chacun l'idée de, futilité, d'égarement d'esprit, de folie, ou encore de ce qu'on pose en travers de quelque chose¹⁹. En s'interrogeant sur l'origine et sur la multiplicité de ces désignations, J. Jud va jusqu'à avancer l'hypothèse selon laquelle le mot *resverie* ne devait pas encore être répandu au sens littéraire à l'époque de la composition des *Oiseuses*, d'où la nécessité pour Beaumanoir de forger lui-même une dénomination adaptée au genre²⁰. Cette approche semble d'autant plus

¹⁵ En s'appuyant sur de certains éléments métriques et stylistiques, la critique tend aujourd'hui à considérer que les *Resveries* anonymes du Paris, BnF, ms. fr. 837 seraient également dues à Philippe de Beaumanoir. Certains critiques dont B. Sargent-Baur font preuve d'une plus grande prudence au sujet de l'attribution, mais confirment que les *Resveries* devaient être composées, si non par Philippe, par un poète de son entourage :

« The attribution of this sequence of verses to Philippe de Remi is far from certain at present. (...) If not by Philippe, they were probably composed by a contemporary familiar with this part of France. » Sargent-Baur, B. N. (éd.), *Philippe de Rémi, Jehan et Blonde, Poems and Songs, edited from Paris BNF fr. 1588, Paris BNF fr. 24406 and Paris BNF fr. 837*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2001, ici p. 554. Cf. également Uhl, P., « *Sanz rimer de aucun sens* » (...), *Op.cit.*, p. 12.

¹⁶ P. Uhl arrive à la conclusion de ce *terminus post quem* en raison de la possible allusion à Robert I d'Artois et la référence au baillage de Philippe au distique 28 (« Sire Robers, faites vous vers / Qui pensés si ? »). Cf. Uhl, P., *Ibid.*, p. 11.

¹⁷ Les *Resveries* présentent différentes références internes à des personnalités politiques, dont Robert d'Artois et Mathilde de Brabant. Il semble probable qu'elles remontent aux années qui suivent le traité de Paris (1259) entre la France et l'Angleterre ; et le mariage de Robert II en 1262 dont il est probablement question dans le distique 19. À ce sujet, cf. Kellermann, W., 'Ein Sprachspiel des französischen Mittelalters (...)', *Art.cit.*, p. 1334.

¹⁸ *Ibid.*, p. 1345.

¹⁹ À ce sujet, cf. Godefroy, F., *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, Paris, 1881 – 1902, 10 vols, ici t. V, VII et VIII., ainsi que Rus, M., *Op.cit.*, ici t. II : *Oiseuses*, p. 122.

²⁰ Jud, J., 'Rêver et desver', in : *Romania* 62 (1936), pp. 145 – 157.

convaincante que le *Dit des traverses* fait figurer lui aussi, dans sa clausule, le terme de « resverie²¹ ».

Mais une telle interprétation exclut d'emblée l'idée d'un titre « engagé » dans le cas des *Oiseuses*. Or, il nous semble que le choix de titre de Philippe repose sur une polysémie reflétant son inventivité. Car si « oiseuses » renvoie au sens primaire à l'oisiveté, à la paresse, et couramment, au XIII^e siècle, à des paroles ou actions vaines, ce substantif permet également de créer un effet d'ancrage géographique supplémentaire, en rattachant la création de ce nouveau genre à l'Oise, région à laquelle les poésies du non-sens de Beaumanoir comportent de nombreuses références explicites, comme l'a suggéré Jacques Darras dans la récente anthologie de poésie médiévale du nord qu'il a proposée²². (cf. infra).

Dans les pièces appartenant à ce corpus, le non-sens se produit dans la mesure où les distiques disposent en eux-mêmes d'un sens acceptable, voire raisonnable ; c'est la lecture continue de couplets n'ayant aucun rapport sémantique les uns avec les autres qui crée un effet de brisure, une concaténation boiteuse et cahotante :

« En grant esveil sui d'un conseil
Que vous demant.
Au parlement eut assés gent
De maint païs.
Di moi, amis, sont ce plaïs
En ce panier ? » (dist. 1 – 3)²³

Ainsi, le non-sens se produit de distique en distique au niveau macro-structurel du poème, et non pas au niveau micro-structurel des propositions au sein des couplets. Cet effet de discontinuité sémantique naît de fait de la polyphonie de ces pièces, et remonte à des modalités de création particulières : fonctionnant en tant que « jeu de société²⁴ », elles ne « doivent pas être considérées comme la mise bout à bout de manière déraisonnable d'une suite de phrases raisonnables par un seul poète monologuant²⁵ ». Les *Oiseuses*, *Resveries*,

²¹ Uhl, P., « *Sanz rimer de aucun sens* » (*Op.cit.*), p. 17. L'auteur souligne par rapport à ces désignations que le sémantisme du mot médiéval « concorde avec l'esprit général de la pièce (...). Le mot serait ainsi « programmatique ».

²² Darras, J. (éd. et trad.), *Du cloître à la place publique : les poètes médiévaux du nord de la France, XII^e – XIII^e siècles*, Paris, Gallimard, 2017.

²³ « En grand éveïl suis d'un conseil / Que je vous demande. / Au parlement eut assez de gens / De maints pays. : Dis-moi, ami, sont-ce de plies / En ce panier ? » (trad. de M. Rus, *Op. cit.*, t. I., p. 7.)

²⁴ Bordier, H.-L., *Op.cit.*, ici p. 313.

²⁵ Kellermann, W., 'Ein Sprachspiel des französischen Mittelalters (...)', *Art.cit.*, pp. 1335 – 1336. Citation traduite par Uhl, P., « *Sanz rimer de aucun sens* » (...), *Op.cit.*, p. 24.

Traverses, tout comme les *Fatrasies* plus tard, se construisent ainsi autour d'un jeu linguistique, que l'on

« ne peut comprendre convenablement qu'à condition d'entendre s'en dégager, non la seule voix de l'auteur, mais d'autres voix encore. Celles-ci répondent à l'heptasyllabe énoncé par le poète par un tétrasyllabe qui doit remplir deux conditions : il doit constituer avec le vers précédent une unité de sens ; il doit fournir au poète une nouvelle rime pour un nouveau vers, totalement différent du précédent quant au contenu sémantique.²⁶ »

La relation entre la syntaxe et le contenu, mais également celle entre la métrique et le sens soutiennent cette approche. P. Uhl parle également de « poètes qui doivent se mettre d'accord sur les règles du jeu, avant de commencer à jouer²⁷ ». La conception des poésies du non-sens en tant qu'un jeu poétique pluripersonnel trouve un appui supplémentaire, au-delà de la métrique et de la sémantique, également dans les enluminures qui décorent ces pièces dans le Paris, BnF, ms. fr. 1588 : bien que les images soient gravement endommagées, on peut clairement distinguer quatre personnes debout, en train de converser²⁸.

I.1.2 La métrique des pièces dans le corpus du non-sens relatif

Comme on l'a dit, notre analyse se construit autour de la recherche des liens qui permettent de situer, à la fois sur les plans formel ou sémantique, les *Oiseuses* et les *Fatrasies* de Philippe de Beaumanoir dans la continuité des autres pièces poétiques de l'auteur. L'identification de ces éléments permettrait également de définir les modalités de réalisation du décalage que les deux premières attestations de la poésie du non-sens produisent par rapport au corpus du manuscrit Paris, BnF, fr. 1588. La métrique des deux pièces joue dans cette perspective un rôle essentiel : elle nous permettra de rattacher les *Oiseuses* et les *Fatrasies* non seulement à quelques poèmes de Beaumanoir en particulier, mais aussi, au niveau macro-structurel, à de plus vastes traditions littéraires contemporaines, en confirmant ainsi les hypothèses que nous avons avancées dans les chapitres précédents au sujet des rapports entre celles-ci et certaines autres pièces du poète picard.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Uhl, P., 'La réputation imméritée de la troisième 'Resverie' », ou la tenace malchance du *Dit des Travers* (1303)', in : *Neuphilologische Mitteilungen* 90 (1989), pp. 26 – 27.

²⁸ Cf. la reproduction de l'enluminure du fol. 109v., annexe n°2. En raison de l'état fortement dégradé du support, nous proposons ici la version numérisée de sa dernière reproduction photographique autorisée, en noir et blanc, pour l'édition de *La Manekine* par B. N. Sargent-Baur. L'image fait partie de l'apparat iconographique au sein du chapitre rédigé par A. Stones, et portant sur le milieu artistique arrageois dans lequel le Paris, BnF, ms. fr. 1588 a probablement été préparé. Cf. *Éd. cit.*, pp. 22 – 40.

De manière générale, dans le corpus du non-sens relatif, les pièces se construisent de distiques composés de deux parties de longueur inégale : elles se composent ainsi soit d'un octosyllabe allié à un tétrasyllabe (*Oiseuses*, *Dit de Traverses*), soit d'un heptasyllabe allié à un tétrasyllabe (*Resveries*). La disposition des textes dans le manuscrit de Philippe laisse apparaître cette succession alternée de vers longs et courts.

Au niveau du schéma rimique, le membre court du distique ne rime pas avec le vers précédent, mais avec le premier vers du distique suivant. Les *Oiseuses* compliquent encore la structure, car l'octosyllabe (le membre long du distique) y est coupé au milieu grâce à une rime intérieure :

« Par saint Symon, car et poisson
Ce sont bon mes.
J'euç a Calais dis herens fres
Pour un tournois. » (dist. 21 – 22)²⁹

Ainsi, le schéma métrique des *Oiseuses*³⁰ peut être décrit en tant que *8a4b8b4c8c4d* etc. ; si on souhaite rendre toute la complexité de la forme en y faisant figurer les octosyllabes divisés en deux par la rime intérieure, le schème se présente comme suit : *4a+4a, 4b, 4b + 4b, 4c, 4c+4c* etc. L'opposition de la rime médiane à la rime finale va donc de pair avec l'accentuation de l'opposition entre le vers long et court, du simple et du double : le distique comporte par là une ambiguïté, car tout le poème peut être entendu comme l'addition de segments égaux de quatre syllabes à rimes triplées (induisant également une opposition entre le pair et l'impair). Une telle structure construite autour d'oppositions perpétuelles accompagne de manière particulièrement bien adaptée le tiraillement de sens qui caractérise toute la pièce ; l'effet ainsi produit est celui du boitement et de l'hésitation, de l'incertitude qui s'accompagne sur le plan sémantique avec le non-sens relatif de toute la pièce. Du point de vue syntaxique, chaque distique forme une phrase simple unique, ou bien chaque vers une proposition ; la continuité du discours se voit hachée davantage par l'alternance de phrases affirmatives, interrogatives et exclamatives³¹ :

²⁹ « Par saint Simon, viande et poisson / Sont de bons mets. / J'eus à Calais dix harengs frais / Pour un tournoi. » (trad. de M. Rus, *Op. cit.*, t. I., p. 15.)

³⁰ Pour ce qui suit, cf. notamment P. Zumthor, qui commente de manière abondante cette question. 'Fatrassies, fatrassiers', in : *Langue, texte, énigme (...)*, *Op.cit.*, ici pp. 74 – 75.

³¹ Conformément à la pratique de ponctuation du scribe du Paris, BnF, ms. fr. 1588, les signes de ponctuation sont quasiment absents dans tout le manuscrit. Il en est de même pour les *Oiseuses*, mais ceci ne remet pas en question la tonalité des phrases citées.

« Sire Gautiers me doit deniers ;
Nes puis avoir.

Par estavoir m'estuer mouvoir
A l'ajournee.

Damē Aubree, ou est alee
Marions ? » (dist. 11 – 13)

« Sire noient, de mes loiiens
Que monte a vous ?

Cuers saverous, amés me vous ?
Dites le moi. » (dist. 32 – 33)

« Trop grant riot a en ce sot :
Ostés le moi ! » (dist. 44)

Sur le plan sémantique, le premier vers du distique constitue une unité plus ou moins indépendante, complétée par le membre court du distique. Les coupures de sens ne se produisent ainsi pas au sein des couplets, mais d'un distique à l'autre : toute liaison sémique est rejetée, sans possibilité de passage entre les deux. On dispose ainsi, en fonction des pièces, de 35 à 50 coupures de sens qui se produisent en un temps relativement serré, compte tenu la relative brièveté des poèmes ; la seule unité qui subsiste pour l'oreille, dans cette multitude de phrases précipitées, provient du retour de certains schèmes et des lignes thématiques récurrentes : manger, boire, jouer, changer de lieu, sans qu'aucune signification globale se dégage jamais.

Or, les *Oiseuses* ne sont pas les seules à réinvestir cette forme de versification dans l'œuvre de Philippe de Beaumanoir : nous la retrouvons également dans le *Lai d'Amours*, sous sa version simplifiée (sans la césure par la rime au milieu du vers long³²), comme on l'a montré au chapitre correspondant ; le Lai est en effet lui aussi construit sur l'opposition du vers long et du vers court :

« Si chevel sont de fin metal
D'or enbordé.
Si sorcil ne sont pas pelé

³² La versification du *Lai d'Amours* s'apparente ainsi plutôt à celle des *Resveries* du Paris, BnF, ms. fr. 837 et du *Dit des Traverses*, car il n'y a pas de rime intérieure au sein du vers long. Les *Resveries* vont dans le sens de la facilité métrique 7a4b7b4c.

Ains sont brunet » (*Lai d'Amours*, distiques 12 et 13)

Le schéma métrique quasiment identique des deux pièces devait probablement être perceptible pour le lecteur, et il a dû également marquer l'esprit du copiste du manuscrit, car les *Oiseuses* et le *Lai y* sont disposés l'un après l'autre, traduisant une conception de continuité au sein du manuscrit en tant que corpus cohérent. Qui plus est, les *Oiseuses y* sont précédées du *Conte de fole larguesce*, dont l'analyse onomastique nous a permis de relever sa proximité avec le cycle consacré à *Richeut*. Or, la structure métrique $8a4b8b4c8c4d$ etc. (ou $4a+4a,4b, 4b+4b,4c, 4c+4c,4d$ etc.) est quasiment identique à celle de *Richeut* ($8a8a8a4b8b8b4c...4z8z8z$), à la seule différence près que l'alternance des vers longs et courts ne s'y réalise pas vers par vers : le vers court succède à un groupe de tantôt deux, tantôt trois vers longs :

« Or faites pais, si escotez
Qui de Richeut oïr volez ;
Sovante foiz oï avez
Conter sa vie » (*Richeut*³³, vv. 1 – 4)

« Encore nule ne s'an retrait,
Et chacune Richeut se fait
De sa voisine. » (*Richeut*, vv. 9 – 11)

En d'autres termes, les *Oiseuses* proposent une variante revisitée du mètre de *Richeut*, en adoptant à l'échelle d'un distique non seulement le principe de sa structure globale, mais aussi son schéma d'enchaînement des rimes³⁴.

Cette forme semble s'allier de manière particulièrement réussie à un contenu sémantiquement aussi éclaté et instable que celui des poésies du non-sens. E. Faral et J. Bastin observent que le schéma métrique construit autour de l'alternance des vers longs et courts

³³ L'édition utilisée est celle de Vernay, P. (éd.), *Richeut*, éd. Francke Berne, 1988.

³⁴ P. Uhl attire également l'attention sur la ressemblance entre ce qu'il appelle « forme Richeut » et le mètre employé dans les *Oiseuses*, « *Sanz rimer de aucun sens* » (...), *Op.cit.*, pp. 19 – 27, ici en particulier p. 20. Au sujet de cette forme, cf. nos considérations développées au sein du chapitre du *Conte de fole larguesce*, et les références bibliographiques qui y sont citées. E. Faral décrit le fonctionnement de ce schéma métrique de la manière suivante : « Cette forme, qu'on a dénommé diversement, mais toujours inopportunément, « stance » ou « tercet », ou « tercet tronqué » etc. et que faute de mieux nous appellerons plutôt « tercet coué », consiste en un couple d'octosyllabes rimant entre eux, suivis d'un quadrisyllabe, lequel, par le sens, se rattache à l'octosyllabe qui précède et fait partir de la même phrase, mais, par une rime nouvelle, annonce et amène les deux octosyllabes qui suivent. (...) » In : Faral, E. – Bastin, J. (éds.), *Œuvres complètes de Rutebeuf*, 2 vols, Paris, 1976, ici t. I., p. 205.

« a servi la plupart du temps pour des pièces qui ne comportaient, en leur développement, ni l'ordre naturel d'un récit, ni l'ordre logique d'une suite d'idées ou de sentiments bien enchaînés. L'on peut donc supposer qu'elle doit son origine et son succès aux commodités qu'y trouvait le récitant pour se garantir contre des accidents de mémoire : le petit vers venait à ses lèvres, sans erreur possible, comme le complément nécessaire d'une phrase précédente et ainsi ne risquait pas d'être omis ; d'autre part, il appelait par la rime, sans risque d'erreur là non plus, le groupe d'octosyllabes qui suivait.³⁵ »

Cette approche a du point de vue de notre analyse l'avantage indéniable de permettre de cerner l'histoire de la forme dite de *Richeut* dans sa continuité, et de mieux définir le décalage formel perpétuellement présent chez Philippe de Beaumanoir. Initialement conçue par et pour l'hymnologie latine, et investie par la suite – dans une dynamique souvent ironisante – dans la littérature profane sous la forme de tercets coués (cf. le chapitre sur le *Conte de Fole larguesce*), la forme construite autour de l'alternance des vers longs et courts apparaît chez Philippe d'une part dans le *Lai d'Amours* qui la transpose ainsi dans la sémantique de l'amour courtois ; parallèlement, la forme revient également dans les *Oiseuses*, et profite des facilités définies par E. Faral au niveau de la performance orale. Les premières poésies du non-sens se caractérisent ainsi, parallèlement à la transgression relative des cadres sémantiques définies par la tradition poétique contemporaine, par une transgression formelle absolue, poussant à l'extrême les limites d'un schéma métrique initialement pieux, et réalisant son alliance avec une libération de la parole qui s'inscrit dans la dynamique du non-sens.

De la corrélation entre les différentes pièces employant ce même schéma métrique, P. Uhl conclut que « rien ne s'oppose à ce que la rêverie soit métriquement un avatar de la « forme Richeut » qui, elle-même, est adaptée du *rhythmus caudatus* médiolatin.³⁶ » Effectivement, nous l'avons vu³⁷, les premiers récits du cycle de *Richeut* dateraient de bien plus tôt que la naissance des genres du non-sens poétique chez Beaumanoir ; c'est l'hymnologie latine qui constitue la source de cette forme, réinvestie par la poésie en langue vernaculaire à des fins différentes³⁸. Cette forme issue du *rhythmus caudatus* s'est donc progressivement simplifiée avec le temps : si les *Oiseuses* la récupèrent dans sa forme

³⁵ *Ibid.*

³⁶ « *Sanz rimer de aucun sens* » (...), *Op.cit.*, p. 21.

³⁷ Cf. notre chapitre portant sur le *Conte de Fole larguesce*.

³⁸ Au sujet des différents réinvestissements de cette forme métrique héritée de l'hymnologie latine, cf. les études de D. E. Ker et de P. Vernay citées dans le chapitre consacré au *Conte de fole larguesce* : Ker, D. E., *The Twelfth-Century French Poem of Richeut : a study in history, form and content*, PhD Dissertation, The Ohio State University, 1976 ; Vernay, P., *Richeut*, *Op. cit.*

relativement complexe, presque identique à son modèle initial latin, les *Resveries* en suppriment la rime intérieure au sein du vers long en vue d'une simplification fonctionnelle, de même que plus tard le *Dit des Traverses*. Le processus correspond ainsi à une tentative de purification de la versification, et non pas, comme le suggérait H. Jauss, à un « processus de rectification de la poésie du non-sens³⁹ ».

I.1.3 « De bien gagnier / et espargner / devient on riche »

Au-delà des possibilités qu'offre sur le plan de la performance orale la versification construite autour de l'alternance des vers longs et courts, l'investissement du mètre *Richeut* (sous ses différentes variantes) dans la littérature vernaculaire paraît s'allier particulièrement bien à un certain type de champ sémantique. Comme résultat de ses investigations sur l'origine de cette versification, P. Uhl opte pour une interprétation gnomique. En s'appuyant sur l'analyse de J. Morawski⁴⁰, il remarque que « parmi les schémas rythmiques complexes qui se rencontrent dans les proverbes, la tripartition dominait ($a^x a^x b^x$), en faisant se relever le type isométrique $a4a4b4$ du type « De bien gagnier / et espargner / devient on riche⁴¹ ». Or, le champ sémantique gnomique associée à ce mètre en particulier se traduit de manière très explicite dans les pièces qui se caractérisent par du non-sens relatif : si les proverbes sont quasiment absents des recueils fatrasiques, ils abondent dans les *Resveries* et le *Dit des Traverses*, mais aussi dans les *Oiseuses* sous forme tantôt accentuée et explicite, tantôt voilée mais renvoyant à un énoncé proverbial bien répertorié⁴². Nous trouvons ainsi dans les *Oiseuses*, à titre d'exemple : « Qui amours tient, se trop les crient / Cē est folages. » (dist. 8) ; « Qui veut amer, trop a d'amer / S'il n'est amés. » (dist. 24) ; « Se ne vous gardés, vous perdrés / Tout vostre argent. » (dist. 25) ; « Qui sans raison a desraison / Il n'est pas liés. » (dist. 50) ; « Qui a mengié, s'il l'a païié ; / Cuite en doit estre. » (dist. 67).

Il serait à notre sens justifié de supposer un lien entre le champ sémantique proverbial des propositions formulées en mètre $a4+a4 b4$ ($a8b4$) en langue vernaculaire, et le caractère moralisateur des pièces issues de l'hymnologie latine qui employaient le même mètre en séquences plus étendues. Même s'il ne s'agit pas forcément de proverbes proprement dits, ce type d'énoncés peuvent renvoyer à la *doxa* socio-culturelle, à des lieux communs, des dictons

³⁹ 'Littérature médiévale et théorie des genres', in : *Poétiques 1* (1970), pp. 79 – 101, ici pp. 86 – 87.

⁴⁰ *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, CFMA 47, Paris, 1925, xviii – xix.

⁴¹ Uhl, P., « *Sanz rimer de aucun sens* » (...), *Op. cit.*, p. 22.

⁴² Au sujet des différentes manières de réalisation de l'énonciation proverbiale, cf. Schulze-Busacker, E., *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Âge français. Recueil et analyse*, NBMA 9, Paris, 1985. Cité par Uhl, P., « *Sanz rimer de aucun sens* » (...), *Op.cit.*, p. 23. Cf. également Rus, M., *Op.cit.*, ici t. II., p. 134.

ou des renvois à un savoir partagé par la conscience collective. Il n'est ainsi pas étonnant que les énoncés proverbiaux apparaissent parfois sous forme d'injonctions imprégnées d'une forte marque d'oralité, en accord par ailleurs avec les circonstances de naissance de ces pièces :

« Bien sai, argens meut mainte gent

En couvoitise. » (dist. 26)

« Qui s'en fuira couars sera ;

Je l'os bien dire. » (dist. 36)

Si dans leur fonction principale ces références au savoir collectif correspondent au rôle qu'elles remplissent dans la littérature courtoise – en servant notamment de stratégies d'authentification au narrateur pour mettre en valeur son omniscience, comme dans de nombreuses autres pièces de Beaumanoir et de manière générale dans le sillage des romanciers du XII^e siècle, notamment Chrétien de Troyes –, c'est la fonction communicative des énoncés proverbiaux qui est mise en relief dans les *Oiseuses*, en raison de la modalité de performance des pièces : c'est ainsi leur fonction rhétorique qui est mise en valeur.

Ces constatations formulées sur la versification des *Oiseuses* nous permettent de revenir sur la composition du manuscrit au niveau macro-structurel, et de jeter une nouvelle lumière sur la conception métrique du recueil renforcé par les liens entre les différentes pièces. En revenant au parallèle établi entre la première pièce du non-sens et le *Lai d'Amours*, nous trouvons ici une justification supplémentaire de l'élimination de l'hypothèse de H. Suchier sur l'hendécasyllabe comme mètre de base du poème⁴³. La question de savoir si l'accent peut être plutôt mis sur la composition construite autour de l'alternance des vers longs et courts pourrait être tranchée si l'on adopte une approche inverse, qui considère le poème non pas comme pièce écrite et destinée par la suite à une performance orale, mais comme une pièce récitée, née de l'oralité qui ne connaîtra son attestation textuelle qu'après sa performance de vive voix. Ainsi, si l'on accepte de voir dans les *Oiseuses* un jeu rhétorique entre au moins deux personnes, on peut plus facilement permettre une certaine liberté dans le traitement du mètre, due simplement à l'alternance des paroles dans une joute oratoire accélérée. Comme P. Bourgain le confirme, « le poète a senti avant tout une suite d'accents plutôt que de

⁴³ Pour rappel, si H. Suchier voit dans le *Lai* une suite de distiques hendécasyllabiques, G. Lote opte à son tour pour une interprétation de la structure en tant que vers octosyllabiques combinés à des quadrisyllabes. Nous avons, au chapitre correspondant, soutenu l'idée de l'alternance des vers longs et courts comme principe de construction du poème. Par ailleurs, H. Suchier a également fait le rapprochement entre les *Oiseuses* et le *Lai*, en essayant d'y démontrer les mêmes « libertés de métrique » que l'auteur prend (cf. Suchier, H., *Op.cit.*, t. I., cl.) ; il ne se pose cependant pas la question de l'origine de ce mètre, et n'évoque pas le rôle de précurseur de Beaumanoir dans l'investissement de cette forme dans la poésie du non-sens.

syllabes⁴⁴. » Ainsi, dans le cas des distiques où H. Suchier considère que Philippe se permet de travailler avec une versification « élastique », augmentant le nombre des syllabes de onze à quatorze, il est tout à fait possible de décomposer les couplets en segments tétrasyllabiques, disposant d'une autonomie à part entière, et permettant de reproduire le schéma métrique $a4+a4b4$. Nous arrivons ainsi à une segmentation comme suit :

« Bons/ est/ frou/mAg(es) // et/com/pe/nAg(es) // Quant/ il / y vErn(e) ; Bais / siés vos/tr(e) Ir(e) ! Sa/ciés / biaux/ sIrE, // peu / en / don/ rOI(e) ; Pour / riens / que / vOI(e) // plus / ne / di / rOI(e) // de/ ces / oi/ sEUs(es)⁴⁵ ».

Le débordement des syllabes et l'élasticité du vers ne résulterait ainsi pas d'une « liberté » que le poète se permet, mais traduirait l'élan d'élocution et l'improvisation, entraînant nécessairement certaines irrégularités par rapport à la métrique par ailleurs scrupuleusement observée tout au long de la pièce.

Enfin, nous rappelons qu'en raison de la simplification de la forme métrique dans les *Resveries*, le mécanisme du genre y est quelque peu plus apparent que dans les *Oiseuses*, dans la mesure où elles laissent entrevoir plus facilement le champ sémantique du non-sens :

« Dans ses structures sémico-discursives, la *resverie* constituée d'une suite de distiques se caractérise surtout par une distorsion sémantique concertée, qui se situe dans le passage d'un énoncé à l'autre, chaque énoncé autonome (distique) étant sémantiquement acceptable : en somme, une séquence alogique d'assertions logiques (« non-sens relatif »). Mais plus encore, sa spécificité se dégage de la concaténation particulière de chacun des distiques par rapport au suivant : tous les éléments formels concourant à donner l'impression d'une succession dissymétrique, boiteuse et cahotante, d'unités sémantiques closes, mais brisées à leur tour par une distorsion rythmique intérieure.⁴⁶ »

Contrairement aux *Resveries* où le principe métrique a été le plus étroitement observé, les *Oiseuses* témoignent d'une plus grande liberté au niveau de l'écriture de la parole ; elle résulte à notre sens non pas d'un manque de rigueur chez un poète par ailleurs très attentif aux différentes formes de versification qu'il emploie, mais témoigne plutôt du degré de proximité

⁴⁴ 'La place de Philippe de Beaumanoir dans la littérature médiévale', in : Bonnet-Laborderie, P. (éd.), *Aspects de la vie au XIII^e siècle : Histoire – droit – littérature. Actes du colloque International Philippe de Beaumanoir et les Coutumes de Beauvaisis (1283 – 1983)*, GEMOB, Beauvais, 1983, pp. 111 – 115. Cité par Uhl, P., « *Sanz rimer de aucun sens* » (...), *Op.cit.*, p. 30.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 29 – 30.

⁴⁶ *Ibid.* Cf. également Bec, P., *Op.cit.*, p. 129.

très élevé de sa pièce avec l'oralité, et d'un goût prononcé pour l'exploration des limites des formes poétiques préconçues.

Conclusions préliminaires

Les *Oiseuses* de Philippe de Beaumanoir constituent, avec les *Resveries* et le *Dit des Traverses*, l'une des premières attestations de ce que la critique désigne sous l'appellation de « non-sens poétique relatif ». Prenant leur origine très vraisemblablement dans des jeux langagiers qui fonctionnaient comme des joutes oratoires, ces pièces se construisent selon un schéma métrique très particulier, tout à fait unique au Moyen Âge⁴⁷. Calquées sur les traits rythmiques et cadentiels du type « demi-strophe couée » tétrasyllabique, les *Oiseuses* sont bâties sur le schéma $4a+4a\ 4b$, et s'apparentent ainsi à la forme dite de *Richeut*. Basée sur l'alternance systématique d'un vers long et d'un vers court, celle-ci est issue de l'hymnologie latine, et fait à ce titre probablement partie du bagage intellectuel d'un écrivain cultivé tel que Philippe. Le réinvestissement de cette forme métrique dans les poésies du non-sens permet de créer une continuité au sein du corpus du Paris, BnF, ms. fr. 1588 autant au niveau formel que sémantique : cette versification correspond non seulement à celle du *Lai d'Amours* qui succède aux *Oiseuses* au sein du recueil, mais lie également ces dernières au *Conte de fole larguesce*, dont les *topoi* s'inspirent notamment du cycle de *Richeut*. Ce schéma de versification est particulièrement adapté aux ruptures de sens et à la transgression des limites d'expression telles qu'elles furent traditionnellement définies par la littérature courtoise, ouvrant ainsi la voie à une poésie tout à fait novatrice.

⁴⁷ La « formule de la rêverie de Philippe de Rémi est unique au Moyen Âge ». Uhl, P., « Sanz rimer de aucun sens », *Op. cit.*, p. 22.

I.2 Le corpus du non-sens absolu

Au sein du corpus des poésies du non-sens du Moyen Âge, on distingue deux recueils qui vont au-delà des transgressions sémantiques produites par les *Oiseuses*, *Resveries* et *Traverses*, pour arriver à exprimer d'un non-sens absolu. Les *Fatrasies* de Philippe de Beaumanoir d'une part, datant du milieu du XIII^e siècle⁴⁸, et les *Fatrasies d'Arras* (fols. 7v – 11r du ms. Ars. 3114) d'autre part, qui leur sont certainement postérieures, composées probablement par un collectif de poètes aux alentours de 1300⁴⁹.

L'une des plus grandes modernités de la fatrasie⁵⁰ tient au fait que le langage s'y trouve être systématiquement détourné de sa fonction la plus obvie, qui est sa fonction utilitaire – communicative et rationnelle⁵¹. Elle aboutit à un au-delà du sens ; cette transgression laisse pourtant intact le langage comme structure formelle grammaticale et lexicale. Celui-ci est même soumis à une forme fixe sophistiquée : il n'est pas question d'une écriture automatique, mais plutôt d'une « écriture méthodique⁵² ». Ainsi, les fatrassiers ne touchent pas à l'existence sémantique du langage au niveau du mot : chaque mot est une unité de sens saisi dans sa minimale image linguistique, d'un sens parfaitement reconnaissable. Mais ces mêmes mots deviennent en même temps réunis d'une manière « impossible », ce qui nous oblige à aller et venir d'un mot, d'un effet de réel à l'autre, pour faire un pont et trouver un sens dans l'assemblage, ou plutôt pour renoncer à la transparence du langage. Ainsi, le moule grammatical dans lequel le non-sens fatrasique est inséré est parfaitement correct, la structure de la phrase demeurant intacte, et le schéma formel est également rigoureux : les fatrasies forment un groupe à forme fixe⁵³.

En s'interrogeant sur les procédés par lesquels le non-sens fatrasique se voit mis en place dans l'œuvre de Philippe de Beaumanoir, P. Zumthor procède à une analyse très exhaustive des modalités linguistiques qui permettent de créer l'univers sémantique particulier du poème⁵⁴. Sans revenir en détail sur les points qui y sont abordés, nous

⁴⁸ Rus, M., *Op. cit.*, ici t. I., pp. 95 – 127.

⁴⁹ Le premier à voir dans les *Fatrasies d'Arras* un ouvrage à plusieurs auteurs a été P. Nykrog (cf. son compte-rendu sur la thèse de L. C. Porter, in : *Zeitschrift für Romanische Philologie* 78 (1962), pp. 536 – 539, en particulier pp. 537 – 538. Au sujet de leur datation, cf. Uhl, P., « *Sanz rimer de aucun sens* » (...), *Op. cit.*, p. 13, basée sur les références internes du texte à certaines œuvres et personnalités contemporaines. Pour M. Rus, il peut même s'agir du « début du XIV^e siècle », voir Rus, M., *Op. cit.*, ici t. I., p. 111. Cf. également l'étude comparative stimulante des deux recueils de fatrasies, faite par Nies, F., 'Fatrasies un Verwandtes (...)', *Art. cit.*

⁵⁰ Au sujet de l'origine et des différents champs sémantiques du terme « fatrasie », cf. Zumthor, P., 'Essai d'analyse des procédés fatrasiques', *Art. cit.* ; 'Fatrasie et coq-à-l'âne (...)', *Art. cit.* ; 'Fatrasies, fatrassiers', *Art. cit.*

⁵¹ Rus, M., *Op. cit.*, ici t. I., pp. 5 – 10.

⁵² Kellermann, W., 'Über die altfranzösischen Gedichte des uneingeschränkten Unsinn', *Art. cit.*, p. 22.

⁵³ Rus, M., *Op. cit.*, ici t. I., p. 104.

⁵⁴ Zumthor, P., 'Fatrasies, fatrassiers', *Art. cit.*, pp. 78 – 88. Cf. ici pour les citations qui suivent.

rappellerons l'importance qui y est accordée à la symbolique des nombres minutieusement élaborée dans le recueil des *Fatrasies* : la section se compose de onze pièces fatrasiques, chacune de onze vers, rappelant « l'incomplétude du nombre 12 », comme le souligne pertinemment P. Zumthor, et par là un univers qui reste incomplet, et ouvert, traduisant l'éclatement du sens qui caractérise les pièces. Chacune des fatrasies équivaut à une sorte de « crue verbale », une inondation de mots à connotation symbolique au niveau des nombres qu'elle fait figurer : les vers s'y voient resserrés dans l'exiguïté de l'impair 5-5-5-5-5-7-7-7-7-7, soit 30+35 syllabes, culminant par leur somme dans l'impair totalisant 65 (dont la somme équivaut encore à 11). Ainsi, les nombres sont investis dans les *Fatrasies* dans « une fiction de précision quantitative qui renforce les effets d'impossibilité », contrairement à l'usage qui en est fait dans les fabliaux, littérature à destination pourtant similaire, mais où la mesurabilité devient justement le gage de la véracité et de la matérialité des pièces, et non pas un moyen de création de l'instabilité sémantique⁵⁵. De manière générale, la fatrasie s'oppose à toute tentative de fixer un sens : elle échappe à la compréhension parce qu'elle est de teneur « impossible⁵⁶ », « irrationnelle⁵⁷ », elle implique une « évacuation du sens⁵⁸ », une « rupture systématique de tout lien sémantique à l'intérieur même de l'énoncé⁵⁹ », « un éclatement du langage dans son pouvoir signifiant⁶⁰. »

⁵⁵ Au sujet du réalisme-matérialisme des fabliaux, qui se traduit notamment par des références abondantes à la mesurabilité des choses, cf. notre chapitre portant sur le *Conte de fole larguesce*.

⁵⁶ Porter, L. C., *Op. cit.*, p. 22.

⁵⁷ Jodogne, O., 'L. C. Porter, *Fatrasies et Fatras. (...)*', compte-rendu, in : *Lettres Romanes* 17 (1963), pp. 286 – 288, ici p. 287.

⁵⁸ Zumthor, P., 'Fatrasie et coq-à-l'âne (...)', *Art. cit.*, p. 11.

⁵⁹ Bec, P., *Op. cit.*, ici t. I., p. 168.

⁶⁰ *Ibid.*

I.2.1 Le schéma formel des fatrasies

« Je vi toute mer
Sur tere assambler
Pour faire un tournoi,
Et pois a piler
Sur un chat monter
Firent nostre roi⁶¹. » (3^e *Fatrasie*)

Bien avant qu'on ait analysé les techniques de production du non-sens et les divers procédés mis en œuvre par les poètes du XIII^e siècle, André Breton avait perçu que les *impossibilia* fatrasiques reposaient logico-discursivement sur un travail méthodique de déconstruction, sur un « raisonné dérèglement » du sens où le hasard n'avait aucune place⁶².

La fatrasie dispose d'une forme métrique très stricte⁶³ : comme on l'a vu, elle est structurée par le nombre 11 à la fois à l'échelle macro-et microstrophique. Le recueil des *Fatrasies* de Beaumanoir comporte 11 pièces, alors que les *Fatrasies d'Arras* en comptent 55 (5x11), chaque pièce étant constituée de 11 vers⁶⁴. Les 11 vers se divisent en deux parties, la première pentasyllabique, la seconde heptasyllabique, séparées par une coupe syntaxique entre le 6^e et 7^e vers. La première partie est le plus souvent subdivisée syntaxiquement en deux groupes de trois vers chacune. La structure isostrophique de la fatrasie s'organise autour d'un schéma rimique *aabaab/babab*⁶⁵. Ces marques rythmiques et syntaxiques de bipartitions hiérarchisées (pair-impair) constituent la traduction sur le plan formel de l'éclatement sémantique du poème. La fatrasie introduit en général une contradiction dans l'énoncé même, dont elle vise à dissocier les composantes ; le non-sens devient absolu dans la mesure où il pénètre à l'intérieur du syntagme, entre les éléments duquel il rend impossible le lien des significations attendues :

« La moule d'un jon
A pris un limon
Ki s'en courecha ;

⁶¹ « Je vis la mer, toute, / S'assembler sur terre / Pour faire un tournoi, / Et des pois pilés / Firent sur un chat / Monter notre roi. » Trad. de M. Rus, *Op. cit.*, t. I., p. 18.

⁶² Uhl, P., 'Fatrasiers et surréalistes : le quiproquo sur les Fatrasies (...)', *Art.cit.*, pp. 945 – 961, ici pp. 953 – 954. Cf. également Murat, M. *Art. cit.*

⁶³ Pour ce qui suit, cf. Zumthor, P., 'Fatrasies, fatrasiers (...)', *Art. cit.*

⁶⁴ Sur les exceptions et leur régularité, permettant également de revenir au nombre de 11, cf. Rus, M., *Op.cit.*, t. I., p. 105 et note n°49.

⁶⁵ Désignée « rime rare » par G. Lote, in : *Histoire du vers français*, Paris, Ed. Boivin et Cie, 1951, ici t. II : *La déclamation, art et versification, les formes lyriques*, p. 172.

Mauvais laron le clama⁶⁶. » (2^e *Fatrasie*)

Ainsi se voient brisées, au sein de la phrase elle-même les compatibilités sémiques, de syntagme nominal à syntagme verbal, de syntagme verbal à adverbial. Tout comme les pièces dont le non-sens est relatif, les *Fatrasies* relèvent probablement à l'origine d'un jeu de société, apparenté à une joute oratoire improvisée et dialoguée. De fait, *L'incipit* du Paris, BnF, ms. fr. 14968, « ci commencent li fatras de quoi Rainmondin et Watriquet desputèrent le jour de Pasques devant le roy Phelippe de France » permettent de deviner qu'il s'agit à l'origine d'un jeu de société, improvisé et dialogué⁶⁷. Les mots « fatras » et « fatrasie » pouvaient être empruntés au langage courant pour désigner quelque bourde ou jeu de mots cocasse intégré au discours ; assumée par l'usage littéraire, leur sémantique se différencie (« fatrasie » : XIII^e, « fatras » : XIV^e-XV^e). La fatrasie relève d'une sorte de contre-courant littéraire, notamment poétique et théâtral. M. Rus identifie mal l'origine de l'idée selon laquelle les fatrasies et les rêveries pouvaient avoir un rôle de jeu de société. Pour lui, cette hypothèse vient de la constatation assez vague formulée par J. Lestocquoy qu'en région arrageoise, « tout le monde rime (...) ; la poésie fut pour les Arrageois une sorte de mots croisés ». En réalité, cette fonction de joute d'éloquence se traduit et au niveau de la structure, et est confirmée dans le cas de Philippe par l'illustration du manuscrit⁶⁸. Composer un « fatras » revient donc à farcir de non-sens une 'carcasse' formelle des plus rigides ; le but étant de produire, dans l'espace du onzain hétérométrique $a5a5b5+a5a5b5 // b7a7b7a7b7$ un petit récit (ou plutôt un anti-récit) « impossible ». C'est P. Nykrog qui a été le premier à mettre l'accent sur la syntaxe en tant qu'« élément constructif » de la strophe fatrasique : de fait, quel que soit le caractère insensé du contenu, les énoncés qui se distribuent à travers un petit nombre de *patterns* structuraux bien typés au sein de la strophe possèdent la plupart du temps une régularité grammaticale remarquable⁶⁹. Les coupures de sens plus ou moins prolongées ne résultent ainsi pas d'une inconséquence syntaxique ; elles remontent plutôt soit à l'addition, soit à la soustraction d'un élément non discursif, ou même à une accumulation d'effets sonores⁷⁰ :

⁶⁶ « La moelle d'un jonc / Saisit un limon / Qui s'en courrouça ; / Mauvais laron l'appela. » Trad. de M. Rus, *Op. cit.*, t. I., p. 17.

⁶⁷ Cf. Zumthor, P., 'Fatrasies, fatrassiers (...)', *Art. cit.*, p. 75.

⁶⁸ Cf. Rus, M., *Op. cit.*, ici t. I., p. 105. Voir également Lestocquoy, J., *Patriciens du moyen âge, les dynasties bourgeoises d'Arras du XI^e au XV^e siècle*, Arras, Mémoire de la Commission des Monuments Historiques du Pas-de-Calais 1945, p. 38.

⁶⁹ Nykrog, P., *Art. cit.*, ici p. 537.

⁷⁰ Zumthor, P., 'Fatrasie et coq-à-l'âne (...)', *Art. cit.*

« Une grand vendoise
 Entraînoit Oise
 Deseure un haut mont,
 Et un viés moise
 Deseure une toise
 Emporta Hautmont. » (7^e *Fatrasie*)

Les effets d'accélération ainsi produits créent une impression du déchirement du « tissu sémantique⁷¹ » de la pièce, dans laquelle le déroulement du discours s'abandonne à de pures associations verbales. Les ruptures de registres font naître une instabilité sémantique, prolongée de strophe en strophe, avec une évacuation du sens qui est fonctionnellement essentielle dans les fatrasies :

« Atant vint je ne sai quoi
 Qui Calais et Saint Omer
 Prist et mist en un espoi,
 Si les a fait reculer
 Deseur le mont Saint Elai. » (3^e *Fatrasie*)

I.2.2 Le schéma métrique en tant que source du décalage. De la moralité des *Vers de la Mort* au non-sens absolu des *Fatrasies*

La strophe fatrasique constitue en somme une sorte de collage entre deux tronçons hétérométriques⁷², probablement empruntés à des types préexistants et disparates : un type didactique pour la partie pentasyllabique de la strophe (*aabaab*), et un type lyrique pour sa partie heptasyllabique *babab*. Cette formule d'ensemble (*aabaab5babab7*) n'a d'équivalent ni dans le répertoire métrique des troubadours⁷³, ni dans celui des trouvères⁷⁴, ce qui témoigne à la fois du désir d'attribuer à cette poésie novatrice une forme à part entière, et du goût de l'exploration des formes, de leur réinvestissement dans des contenus sémantiques divers, auquel se livre Beaumanoir dans l'ensemble du corpus. Mais si cette métrique est inédite avant son introduction par Philippe, elle rappelle surtout le schéma rimique *aabaabbbabba* de la strophe hélinandienne. Nous voudrions émettre ici l'hypothèse que le mètre des *Fatrasies* constitue une version revisitée de la strophe d'Hélinand, à laquelle Philippe s'est exercé par

⁷¹ *Ibid.* pp. 10 – 11.

⁷² Uhl, P., 'Non-sens et parodie dans la fatrasie' (...), *Art .cit.*, ici p. 77.

⁷³ Frank, I., *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, 1953, 2 vols.

⁷⁴ Mölk, U. – Wolfzettel, F., *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, Fink, 1972.

ailleurs, comme on l'a vu⁷⁵ : le poète emploie des onzains à la place des douzains, et une légère variation au niveau des rimes, tout en préservant le trait essentiel et distinctif de la bipartition de la strophe et du renversement de l'ordre des rimes après le sixième vers de la strophe.

Si l'on observe les modalités d'investissement de cette forme de versification dans la poésie de Beaumanoir, on peut distinguer trois occurrences fondamentalement différentes en fonction des champs sémantiques dans lesquels s'inscrivent ces pièces, et qui présentent des divers degrés de décalage par rapport à leur source chez Hélinand de Froidmont. Malgré le corpus restreint des prières mariales hélinandiennes, c'est sans doute l'*Ave Maria* qui s'approche au mieux de l'utilisation originale de la forme telle qu'elle a été définie par la tradition des *Vers de la Mort* : le côté plaintif et moralisateur y ressort avec une puissance saisissant. (cf. le chapitre correspondant). Le *Conte d'Amours* se démarque, à son tour, de son modèle formel, en étant parmi les premiers – sinon le tout premier – poème à investir ce schéma métrique dans le champ sémantique de l'amour courtois. Enfin, la versification jusque-là inédite des *Fatrasies* procède à une modification du schéma métrique hélinandien par un jeu formel, en revisitant non seulement sa structure, mais aussi en radicalisant le décalage par l'éclatement sémantique et la transgression à tous les niveaux auxquels est associé le non-sens absolu.

Malgré les nombreuses relations que l'œuvre de Philippe entretiennent avec les *Vers de la Mort*, le lien entre ces œuvres ne se manifeste jamais au-delà du plan formel, et reste ainsi d'une certaine manière implicite⁷⁶. Il nous semble cependant tout à fait légitime de considérer qu'un poète cultivé pouvait compter sur l'effet que ces innovations formelles et le renouveau des traditions poétiques qu'il propose allait exercer auprès du milieu érudit au sein duquel sa poésie devait être connue. Bien qu'implicites, ses allusions à certaines œuvres de référence, que ce soit sur le plan formel ou sémantique, devaient se comprendre, et surtout – à l'occasion d'une performance orale – s'entendre ; la preuve en est que les *Fatrasies d'Arras* reprennent précisément la référence aux *Vers de la Mort*, pour l'explicitier et la rendre ainsi entièrement accessible sans se contenter du jeu formel qui lie l'une à l'autre les types de pièces :

⁷⁵ On doit à Philippe l'un des premiers réinvestissements de la strophe hélinandienne dans la matière courtoise, au sein de son *Conte d'Amours*. Cf. le chapitre correspondant, ainsi que celui portant sur l'*Ave Maria*, composé également autour de cette métrique.

⁷⁶ P. Uhl parle de ce jeu implicite en tant qu'un « clin d'œil d'un lettré ». 'Non-sens et parodie dans la fatrasie' (...), *Art. cit.*, ici p. 70

« Dui rat userier
Voloient songier
Por faire un descort.
Trois faucons lanier
Ont fait plain panier
Des Vers de la Mort.
Uns muiaus dit qu'il ont tort
Por l'ombre d'un viez cuvier
Qui por miex villier s'endort,
Qui cria : « Alez lacier
Por tornoier sanz acort. » (*Fatrasie d'Arras* n°5, vv. 4 – 5)

II. Aspects sémantiques des poésies du non-sens

La copieuse bibliographie portant sur les rêveries et les fatrasies permet d'identifier et d'explorer les possibilités de réalisation des différents procédés linguistiques et sémantiques propres aux poésies du non-sens des XIII^e et XIV^e siècles. Le corpus s'est retrouvé au cœur d'une vague d'intérêt suite à la publication de la thèse de L. C. Porter, et ce en raison de l'insatisfaction de la critique liée aux résultats de cette dernière⁷⁷. D'où la multiplication des études portant sur les mécanismes de fonctionnement de ces pièces ; parmi les analyses, celles de P. Zumthor ont rempli un rôle pionnier : dans son *Essai d'analyse des procédés fatrasiques*⁷⁸, il rend compte des recherches menées avec ses étudiants : en équipe, il a procédé à une dépouille systématique de la syntaxe et du lexique des *Fatrasies* de Beaumanoir et des *Fatrasies d'Arras*, avec un regard particulier porté sur les différentes combinaisons de mots produisant un non-sens à l'intérieur des strophes. Les résultats de P. Zumthor ont ensuite été repris et raffinés par la critique et les éditions successives. Nous nous permettons de n'en revenir que sur quelques éléments principaux ; ils nous permettront de contextualiser les deux axes sémantiques des *Fatrasies* qui disposent d'une importance particulière dans la perspective d'une analyse en termes d'ancrage et de décalage par rapport aux corpus de référence.

La poésie du non-sens est déterminée, de manière générale au même degré que le grand chant courtois ou le fabliau, par le modèle culturel, complexe mais homogène, du bas Moyen Âge occidental, spécialement français⁷⁹. Linguistiquement provocatrice, la fatrasie heurte sémantiquement à la fois les habitudes d'une certaine pensée et le sens que nous avons de l'ironie et de l'humour, en s'inscrivant dans une matière linguistique qui a été « durcie artificiellement, par injection de rhétoriques, de rigidités formulaires et typiques⁸⁰ ». Les innovations engendrées par les pièces du non-sens poétique sont ainsi indissociables des traditions formelles et sémantiques dont elles se nourrissent, et au sein desquelles les poèmes parviennent à provoquer une altération « irrémédiable du système⁸¹ ». Autrement dit, ces pièces ne sont pas déconnectées des traditions poétiques de leur époque ; c'est sur leur sol qu'elles fleurissent, mais le décalage produit par rapport à elles devient tellement important qu'elles finissent par créer un genre à part. C'est dans cette perspective que la fatrasie prend valeur exemplaire : sa naissance s'inscrit dans un processus plus général dans le cadre duquel

⁷⁷ Cf. Zumthor, 'Essai d'analyse des procédés fatrasiques', *Art. cit.*

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Pour ce qui suit, cf. Zumthor, P., 'Fatrasies, fatrassies' (...), *Art. cit.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 68.

⁸¹ *Ibid.*

des nouvelles techniques se voient mises en place au sein des habitudes littéraires désormais établies, en engendrant le déplacement de la tradition au sens zumthorien du terme. Les nouvelles techniques d'expression s'accordent toutes pour provoquer un écart entre le déroulement verbal de la poésie et celui, logique, de la pensée ; ainsi, la transgression des limites linguistiques, sémantiques et génériques se réalise à travers une certaine liberté adoptée à l'égard du traitement de l'expression poétique. Certaines des procédés fatrasiques reposent sur l'abus systématique des techniques poétiques dont héritent les poèmes: ainsi, l'accumulation de leurs effets finit par dénaturer le discours en altérant sa fonction référentielle⁸². Il est cependant quasiment jamais question de non-sens purement verbal : on ne rencontre que très rarement des mots incompréhensibles ou dénués de sens, et jamais de jeux phoniques.

L'un de traits les plus importants des procédés fatrasiques permettant de créer un non-sens relatif ou absolu consiste dans l'introduction, au sein de la trame du discours, des éléments non discursifs qui engendrent des coupures de sens plus ou moins prolongées, voire l'instauration d'un sens autre, surprenant :

« Biau tans de pluie et de vent

Et cler jor par nuit obscure

Firent un tornoyement⁸³ ; » (*Fatrasies d'Arras* n°1, vv. 7 – 9)

Cette technique vise, au-delà de la décomposition et de la transgression des codes de lecture préexistants, à introduire un jeu dans le fonctionnement des éléments, ainsi que dans les grilles de déchiffrage de la réception. Les accélérations soudaines, produites d'une part par la métrique particulière des pièces, et par des coupures de sens entre et au sein des syntagmes d'autre part font éclater la texture sémantique des pièces : les temps « morts » qu'elles engendrent font tomber l'auditeur-lecteur « en chute libre, dans une instabilité qui dure parfois plusieurs strophes⁸⁴ ». Le rythme hâtif ne permet cependant pas de s'interroger sur les aspects sémantiques du non-sens produit, car les vides se voient immédiatement récupérés par le syntagme suivant, produisant à son tour une nouvelle coupure de sens. L'ironie en tant que moyen important des procédés fatrasiques y apparaît moins en tant que figure proprement dite, qu'en tant que jeu d'esprit affectant dans le discours de vastes ensembles sémantiques ; elle peut porter sur des expressions en latin, apposées à la fin des strophes :

⁸² *Ibid.*, p. 70.

⁸³ « Beau temps de pluie et de vent / Et clair jour par nuit obscure / Se livrèrent un tournoi » Trad. de M. Rus, *Op. cit.*, t. I., p. 31.

⁸⁴ *Ibid.*

« Demi mui d'avaine
 Ce sainoit de vaine
 Por aqueillir los.
 Une quarantaine
 Grant joie demaine
 Par derier son dos.
 Se ne fust li ris d'un coc
 Qu'entre Pentecouste et Braine
 Dont la char rongea les os,
 Pendus fust en la semaine.
 Te rogamus, audi nos⁸⁵. » (*Fatrasies d'Arras* n° 31)

Au-delà de la métrique et des syntagmes caractérisés par le non-sens, les accélérations sémantiques peuvent être engendrées également à travers les accumulations de certains motifs par voie d'association⁸⁶. Parfois, un même motif peut thématiser toute une strophe, en s'étendant sur plusieurs syntagmes nominaux ou verbaux, sans pour autant créer une atmosphère rassurante de cohérence sémantique. Un tel enchaînement d'un motif sur plusieurs vers – sans jamais s'étendre au-delà des cadres de la strophe – traduit la conception formelle des pièces, imposée par la structure même de la versification et faisant de chaque strophe une unité close et indépendante. La première strophe des *Fatrasies* de Beaumanoir en fournit un bon exemple : la thème de l'unité textuelle est la mer, explicité par les six premiers vers. Après la coupure métrique et rimique, un nouveau rhème vient d'être introduit, mais les vers conclusifs récupèrent le thème initial à travers différentes allusions à l'univers marin, permettent ainsi de créer une continuité sémantique tout au long de la strophe :

« Li chan d'une raine
 Saine une balaine
 Ou fons de la mer,
 Et une seraine
 Si emportoit Saine
 Deseur Saint Omer.
 Uns muiiau i vint chanter

⁸⁵ « Un mi-muid d'avoine / Se saignait les veines / Pour quelques louanges. / Une quarantaine / Mène grande joie / Derroère son dos. / Et sans le rire d'un coq / Entre Pentecôte et Braine / Dont la chair rongea les os, / Il fût pendu la semaine. / Te rogamus, audi nos. » Trad. de M. Rus, *Op. cit.*, t. I., p. 67.

⁸⁶ Zumthor, P., 'Essai d'analyse (...)', *Art. cit.*, p. 170.

Sans mot dire a haute alaine.
Se ne fust Warnaviler,
Noié fuissent en le vaine
D'une teste de sengler⁸⁷. » (1^e *Fatrasie* de Beaumanoir)

Les thèmes se construisent ainsi autour des mêmes champs d'inspiration, qui créent une cohérence sémantique à l'échelle micro-structurale, en dépit du non-sens général au niveau global du poème.

II.1 L'ancrage géographique dans les *Oiseuses* et les *Fatrasies*

À propos de la manière dont le non-sens absolu est réalisé dans les poésies du non-sens en général, M. Rus évoque⁸⁸ le concept deleuzien de « déterritorialisation » : pour lui, cette notion, entendue au sens figuré, permet le mieux de lier en un seul corpus les *Fatrasies* de Beaumanoir et les *Fatrasies d'Arras*, dans la mesure où la déterritorialisation devient un synonyme de la technique de production du non-sens absolu :

« Il s'agit du mouvement par lequel « on » quitte un territoire – n'importe lequel (...). Le lecteur, ici, est déterritorialisé par le non-sens, arraché au domaine du sens, sur lequel, par la suite, il cherche à se reterritorialiser, c'est-à-dire qu'il fait tous ses efforts pour « se redonner un équivalent de territoire », celui d'un quelconque sens.⁸⁹ »

Sans remettre en question l'efficacité du concept de Deleuze du point de vue de l'analyse du fonctionnement des procédés fatrasiques, l'application de la notion de « déterritorialisation » au sens propre nous semble au moins aussi stimulante ; dans cette perspective, le territoire désignerait l'espace concret et délimité de l'univers géographique des pièces, et permettrait de revenir sur l'importance de l'ancrage géographique en tant que motif récurrent et distinctif de la poésie de Philippe de Beaumanoir. Le concept du réalisme, voire de matérialisme – évoqué au sujet du *Conte de fole larguesce* et des fabliaux en général⁹⁰ – s'impose dans le cas du

⁸⁷ « Le chant d'une reine / Saigne une baleine / Au fond de la mer, Mais une sirène / Emportait la Seine / Dessus Saint-Omer. / Un muet y vint chanter / Sans mot dire à pleine voix. / Et n'était Warnavilliers, Noyés fussent dans la veine / D'une tête à sanglier. » Trad. de M. Rus, *Op. cit.*, t. I., p. 15.

⁸⁸ Voir Rus, M., *Op. cit.*, t. I., pp. 96 – 129.

⁸⁹ Deleuze, G. et Guattari, F., *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris, 1980, notamment pp. 634 – 636. Cité par Rus, M., *Op. cit.*, t. I., p. 103 et note n°45.

⁹⁰ Cf. le chapitre correspondant et la question de la problématique de la terminologie, soulevée notamment par A. Corbellari.

corpus du non-sens poétique avec une parfaite légitimité : les pièces abondent en références⁹¹ à la réalité dans tous ses aspects au sens le plus concret du terme, avec des évocations systématiques d'êtres vivants (humains, animaux, plantes), d'objets à usage quotidien (nourritures, ustensiles de cuisine, objets non culinaires, armes), de bâtiments et d'édifices, etc. Si leur réinvestissement dans la charpente des textes constitue dès la naissance du genre un de ses techniques poétiques principales, ces éléments ne sont jamais évoqués avec l'objectif de créer un monde vraisemblable : les éléments du réel participent pleinement à l'épanouissement du non-sens, en étant rattachés les uns aux autres dans une suite de propositions incompatibles, et faisant partie intégrante de syntagmes qui transgressent les cadres sémantiques de la logique d'expression habituelle. L'accumulation de ces éléments « matériels » crée un sentiment de « vertige de contingences⁹² », dont certains croient trouver à l'origine un phénomène socio-culturel contemporain, celui de la complexification du monde qu'engendre la naissance des villes dans le Nord de la France⁹³. Le témoin médiéval aurait ainsi probablement été entièrement submergé sous l'emprise de la diversification de ses milieux d'existence, et l'accumulation des références à ce monde de plus en plus dynamique serait une traduction logique des profonds changements sociétaux que les auteurs voulaient cerner dans leur diversité et leur multiplicité, notamment à l'ère du développement des villes et de la bourgeoisie. Cette interprétation du phénomène poétique de la multitude des références au monde réel doit à notre avis être complétée en soulignant le désir des poètes de se démarquer des modes d'écritures jusque-là dominants : tout en se fondant sur les traditions littéraires qui leur précèdent, le langage poétique – tel qu'il se développe au sein des jeux de langage que sont les fatrasies et les rêveries – tend à se libérer de certaines contraintes, ce qui constitue en réalité une conséquence logique de la modalité de performance de ces pièces, profondément marquée par la vivacité d'esprit que requiert l'improvisation. Les pièces du non-sens relatif constituent probablement les premiers essais dans ce sens ; le non-sens absolu s'est, au fil du temps, dégagé progressivement des contraintes syntaxiques et sémantiques,

⁹¹ Pour le relevé détaillé des éléments rassemblés en groupes sémantiques et l'analyse de leur participation aux brisures des liens sémantico-structurels, voir Zumthor, P., 'Fatrasie, fatrassiers' (...), *Art. cit.*, pp. 80 – 81, ainsi que Rus, M., *Op. cit.*, t. I., pp. 113 - 118.

⁹² Rus, M., *Op. cit.*, t. II., p. 145.

⁹³ « [Les écrivains] sont confrontés à un espace à plusieurs centres, à plusieurs sens, à plusieurs hiérarchies. Chaque catégorie, chaque profession a sa rue, son quartier, son centre. Le pouvoir est dispersé entre la commune et le seigneur, entre le roi et l'évêque, entre l'évêque et l'abbé (...). La ville est (...) grouillante et bigarrée. On s'y perd. » Zink, M., *La Subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985, ici p. 21. Cité par Rus, M., *Ibid.*

sans pour autant déroger aux contraintes formelles rigides du cadre métrique et rimique préétabli⁹⁴.

Parmi les multiples références à la réalité, un groupe clairement identifiable se démarque non seulement par sa contribution à la contextualisation des pièces, mais aussi parce qu'il s'inscrit dans une volonté d'ancrage géographique plus général chez Philippe de Beaumanoir. Dans les poèmes du non-sens, les toponymes forment de fait l'une des catégories les plus importantes des références au monde matériel, et les pièces ont chacune, dans leur envers, une certaine « logique de l'endroit⁹⁵ », comme le dit joliment M. Rus. Dans les *Fatrasies* de Beaumanoir, on recense 25 villes⁹⁶ (« Blois », « Calais », « Chaalons », « Clermont », « Gisors », « Gornais », « Hautmont », « Mondidier », « Montpellier », « Mons », « Paris » 3 fois), « Pont », « Ressons », « Rome », « Saint Denis », « Saint Lis », « Saint Omer » 2 fois, « Saint Richier », « Soissons », « Verberie ») un lieu-dit (« Warnaviler »), 5 régions (« Artois », « Bretagne », « Champagne », « Vemendois » 4 fois) et 1 pays exotique (« Syrie »). Les *Fatrasies d'Arras* en contiennent davantage (54 toponymes, dont 40 différents). Les *Resveries* se caractérisent par la même abondance de références à la région arrageoise (« Compiègne » et « Beauvais », 41, « Arras » 47, « Maubuisson » 55, « Hesdin » 93).

L'ancrage géographique de ces références, renvoyant aux divers endroits du Nord de la France, s'explique à notre sens par deux causes principales. En retenant l'hypothèse que Michel Zink a formulée au sujet de la complexification impressionnante des villes en tant que cadre de vie des auteurs des *Fatrasies*, la multitude des toponymes peut être dans un premier temps interprétée comme un moyen poétique supplémentaire de traduire sur le plan poétique la réalité de ce monde en pleine transformation. Mais au-delà de cette volonté de renvoyer à la réalité, on constate également un désir très prononcé de lier le lieu de naissance de ces poésies à leur univers sémantique : créateur du genre et auteur des premières pièces du non-sens, Philippe voulait probablement à la fois permettre à son public de s'identifier avec ces pièces et de se retrouver en elles-mêmes, et immortaliser leur cadre de naissance par une évocation répétitive des endroits emblématiques de son propre univers de vie. Dans cette perspective, l'évocation de la ville de Senlis (« Saint Lis ») est dotée d'une importance particulière :

⁹⁴ Il est important d'opérer ici une distinction entre jeux de société et jeux de langage. À ce sujet, cf. notamment Winnicott, D. W., *Jeu et réalité : l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 2002.

⁹⁵ Rus, M., *Op. cit.*, t. I., p. 112.

⁹⁶ Relevé fait par Zumthor, P. 'Fatrasies, fatrassiers' (...), *Art. cit.*, p. 80. Repris par Rus, M., *Op. cit.*, t. I., pp. 113 - 118. Nous signalons sur ce point que F. Nies a été parmi les premiers à évoquer le phénomène de la multitude des références, notamment géographiques, mais il n'est quasiment nulle part mentionné par les études postérieures. Cf. Nies, F., *Art. cit.*

« Es vout le piet d'un plouvier

Sur le clokier de Saint Lis

Qui si haut prist a crier

Qu'il a tous estourdis

Les bourgeois de Montpellier⁹⁷. » (6^e *Fatrasie* de Beaumanoir, vv. 7 – 11)

Dans sa récente thèse de doctorat portant sur l'architecture de la cathédrale de Senlis, Mathieu Lejeune⁹⁸ attire l'attention sur le fait que l'impressionnante flèche gothique de l'édifice devait dominer l'espace arrageois dans un périmètre d'au moins une dizaine de kilomètres, et devait ainsi sans aucun doute non seulement profondément marquer les esprits, mais aussi servir de point de repère lors des déplacements. Or, la datation de la construction de la flèche reste fortement incertaine, car le premier document officiel qui atteste son existence date du début du XIV^e siècle. Les *Fatrasies* de Beaumanoir sont de ce point de vue d'une importance socio-culturelle primordiale : si l'on admet comme leur *terminus ante quem* la date de 1265, date supposée de la mort du poète, cette pièce devient la première attestation écrite, qui plus est littéraire, d'un édifice aussi important dans l'histoire de l'art gothique qu'est la cathédrale de Senlis, et nous permet de préciser encore sa datation par rapport aux éléments fournis par les sources d'archives plus tardives.

Ajoutons enfin que ce souci d'ancrage géographique s'accompagne non seulement d'une volonté de précision spatio-temporelle, mais aussi d'un va-et-vient accéléré entre les différents endroits évoqués et d'une gestion de l'espace très mouvementée. L'un des exemples les plus saillants en est la *Fatrasie* n°11 de Philippe de Beaumanoir :

« Gornais et Ressons

Vinrent a Soissons

Prendre Boulenois,

Et **toi mort** taons ?

Parmi trois flaons

Mengierent François.

Atant i vint Aucerrois

⁹⁷ « Mais la patte d'un pluvier / Sur le clocher de Senlis / Se mit si fort à crier / Qu'elle étourdit presque tous / Les bourgeois de Montpellier. » Trad. de M. Rus, *Op. cit.*, t. I., p. 22.

⁹⁸ Nous tenons à exprimer nos sincères remerciements à M. Mathieu Lejeune, docteur en histoire de l'art, qui a bien voulu nous faire parvenir sa thèse intitulée *Recherches sur les flèches monumentales du XIII^e siècle dans le nord de la France : le cas de la tour sud de la cathédrale de Senlis* (en cours de publication). Les recherches menées par M. Lejeune ont permis d'identifier la flèche de la cathédrale comme point de repère de premier rang au sein du paysage arrageois du XIII^e siècle.

Acourant en deus poçons,
Si que Chaalons et Blois
S'enfuïrent dusk'a Mons
En Henau par Orelois. »

Ce déplacement crée un effet « grouillement de va-et-vient⁹⁹ » qui n'aboutit cependant jamais, car les voyages sont simplement lancés, comme par ailleurs les verbes d'action de manière générale ne sont pas accomplis non plus :

« Gornais et Rissons
Vinrent a Soissons
Prendre Boulenois,
Et trois mort taons
Parmi trois flaons
Mengierent François.
Atant i vint Aucerrois
Acourant en deus poçons,
Si que Chaalons et Blois
S'enfuïrent dusk'a Mons
En Henau par Orelois¹⁰⁰. » (11^e *Fatrasie* de Beaumanoir)

Ainsi, l'ambiance de non-achèvement, voire l'effet suspendu créent une tension, une incertitude qui plane et qui invite à (se) remettre perpétuellement en question. Ce non-achèvement est le symptôme d'un infini plus général, omniprésent, qui est celui de l'indécision référentielle totale. Les effets de réel se voient ainsi investis dans une dynamique qui les éloigne de leur fonctionnalité originelle : le décalage se produit non seulement au niveau macro-structurel des pièces, mais aussi à l'échelle des éléments qui les composent. Les références à la réalité se voient privées de leur vocation originelle de point de repère, fonction qu'ils incarnaient notamment dans les fabliaux. Ainsi, la quantité de références spatio-temporelles souvent très minutieuses ne concoure « nullement à un but mimétique¹⁰¹ ».

⁹⁹ Zumthor, P., 'Fatrasies, fatrassiers (...)', *Art. cit.*, p. 81.

¹⁰⁰ « Gournay et Rissons / Vinrent à Soissons / Pour prendre Boulogne, / Et trois taons défunts / Mangeaient des Français / En plus de trois flans. Alors y vint l'Auxerrois / Accourant avec deux pots, Si bien que Châlons et Blois / S'enfuïrent jusques à Mons / En Hainaut par Orléans. » Trad. de M. Rus, M. *Op. cit.*, t. I., p. 27.

¹⁰¹ Rus, M. *Op.cit.*, t. I., p. 113.

II.2 Au-delà de l'amour courtois

La multitude des références matérielles prend ses origines, comme on l'a dit, aussi bien dans les phénomènes socio-historiques de l'époque que dans les modalités de naissance des pièces (le jeu d'improvisation étant essentiellement fondé sur l'évocation de concepts simples, concrets et ne nécessitant pas de travail mental d'abstraction). Ce mode d'expression poétique va nécessairement de pair avec un certain éloignement de la littérature d'inscription de référence qui est celle de la poésie courtoise : l'univers des *Oiseuses* et des *Resveries*, aussi bien que celui des *Fatrasies* se démarque des cadres diégétiques de la littérature courtoise, voire allégorique, qui n'y apparaît que sous forme de certains *topoi* et des formules toutes faites avec un champ sémantique qui se démarque de leur emploi original.

Il est tout à fait intéressant de remarquer que sur le chemin de l'évolution des poésies du non-sens, les *Oiseuses* sont davantage imprégnées de ces références courtoises que les autres pièces du corpus. Nous y trouvons ainsi certaines allusions de type :

« Qui amours tient, se trop les crient,/ Cē est folages » (dist. 8)

« Damē Aubree, ou est alee /Marions ? » (dist 13)

« Simplē et coie, mout m'i guerroie / Vostre amour » (dist. 15)

« Qui veut amer, trop a d'amer / S'il n'est amés » (dist. 24)

« Cuers saverous, amés me vous ? / Dites le moi » (dist. 33)

« Foi que vous doi, en bone foi / Vous alerai (dist. 45)

« Doucē amie, je vous prie/ Pour Dieu merci (dist. 47)

« Qui te navra pas ne t'ama / De bone amour » (dist. 56)

Vestiges de la matière poétique dont les *Oiseuses* sont issues, ou, pour P. Zumthor « fragments de lieux-communs amoureux courtois¹⁰² », ces évocations permettent d'identifier la tradition poétique par rapport à laquelle la nouvelle matière affirme sa légitimité. Elles constituent probablement des automatismes poétiques réinvestis dans les procédés « fourre-tout » des techniques poétiques fatrasiques. De plus, ces références courtoises se caractérisent dans leur nouveau milieu d'inscription par une tonalité qui donne lieu à une interprétation ironique : privées de leur contexte original dans lequel leur fonctionnement a été assuré par

¹⁰² Zumthor, P. 'Fatrasie et coq-à-l'âne (...)', *Art. cit.*, pp. 15 – 16.

des codes d'écriture et de lecture traditionnellement établis, elles forment dans les *Oiseuses* et les *Fatrasies* un contraste saisissant avec le non-sens relatif ou absolu. P. Zumthor en conclut que « dans la mesure où elle rompt fondamentalement avec le langage littéraire courtois et sa mentalité propre, la fatrasie constitue l'une des toutes premières émergences d'une poésie moderne, d'une *ars nova*. Mais émergence en quelque manière prématurée, surgie de besoins encore mal différenciés, dans un monde encore trop formaliste pour qu'elle n'y soit pas condamnée dès le berceau à la sclérose. À son tour, le fatras devient style.¹⁰³ »

Ces panels discursifs de l'amour, hérités et repris de la poésie courtoise, se voient insérés dans la littérature du non-sens tels quels, sans véritable adaptation à leur nouveau contexte (la transgression sémantique générale des pièces ne la permettant pas), d'où une certaine impression d'incompatibilité entre les deux matières. Ils apparaissent en tant que formules préexistantes au poème, et appartenant en propre à une tradition ; puisés d'un trésor culturel commun sur lequel le poète n'a, comme individu, aucun droit de propriété particulière, c'est seulement par leur réinvestissement dans le nouveau cadre sémantico-formel que le degré d'individualité de sa poésie peut être cerné¹⁰⁴. Ainsi, l'ancien langage poétique fondé sur une tradition topique demeure un cadre de référence, qui devient à la fois le gage de l'inscription de cette poésie naissante dans l'ensemble des traditions littéraires de son époque, et la source de son décalage par rapport à celles-ci. Étant toujours à l'horizon d'attente de l'auditeur-lecteur, la présence de la matière courtoise dans les nouvelles traditions naissantes se justifie par la contribution au succès des nouvelles pièces, les formules préétablies, de plus en plus privées de leur sémantique originale assurant la transition vers la poésie naissante. D'où, comme le formule P. Zumthor, la multiplication de « tendances concourant dans un effort aveugle pour recréer une langue poétique différente. Tentatives qui s'orientent dans deux directions contraires : celle d'un surcroît d'artifice, qui (...) s'éloigne de plus en plus de la réalité, et celle d'un retour au langage quotidien, plus proche du réel, dans les *Oiseuses*.¹⁰⁵ »

Or, nous considérons que ces deux tendances ne sont pas contradictoires. Il s'agit plutôt à notre sens de l'émergence quasiment simultanée de plusieurs courants de renouveau de la matière poétique et de transformation de ses cadres sémantico-formels. Parmi eux, les *Oiseuses* n'attestent pas tant un retour à une tradition plus conservatrice que la première étape de ces processus de décalage, au sein de laquelle la proximité avec l'« ancienne matière »

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Zumthor, P., 'Fatrasie, fatrassiers' (...), *Art. cit.*, p. 192

¹⁰⁵ Zumthor, P., 'Fatrasie et coq-à-l'âne (...)', *Art. cit.*, p. 7.

demeure encore explicite à plusieurs égards. Les *Fatrasies*, postérieures et plus éloignées des traditions poétiques dont elles proviennent, se démarquent de manière plus osée en arrivant à un non-sens absolu. Elles deviennent ainsi « un moyen d'exaltation purement linguistique, dénué de toute référence à d'autres réalités qu'aux formes brutes du langage.¹⁰⁶ »

¹⁰⁶ Rus, M., *Op.cit.*, t. I., p. 127.

Conclusion

S'il existe aujourd'hui une copieuse bibliographie au sujet de la poésie du non-sens au Moyen Âge, de nombreux points restent encore dans l'ombre, en particulier quant au rôle précurseur de Philippe de Beaumanoir dans l'histoire du genre. Si l'étude métrique de ces pièces permet d'identifier un certain nombre d'influences qui ont probablement eu un effet sur les modes d'expression des *Oiseuses*, *Resveries* et *Fatrasies*, nous y voyons pour notre part principalement l'expression d'un goût pour l'exploration et la transgression des limites traditionnellement définies par la littérature courtoise, ainsi qu'un désir d'innovation poétique faisant vraisemblablement écho aux changements sociétaux de leur époque. Probable attestation écrite d'un jeu collectif similaire à des joutes oratoires, la fatrasie est-elle le fruit, comme le formule P. Uhl¹⁰⁷, « non d'une « influence », mais d'un faisceau d'influences, non d'une tradition, mais d'une pluralité de traditions » ? C'est de fait toute la poésie du non-sens qui est multiforme ; elle se caractérise doublement par la diversité des formes et par les liens de solidarité que celles-ci entretiennent les unes avec les autres, comme le montre d'emblée le manuscrit de Philippe de Beaumanoir. « Tout porte à croire, en effet, qu'elles se sont mutuellement nourries, se diversifiant ensuite par un jeu complexe de modifications, d'emprunts à des champs voisins (parodie, satire), de glissement vers de nouvelles portions de discours (théâtre notamment)¹⁰⁸ ». Mêlant les traditions savantes et populaires, les poésies du non-sens témoignent, au-delà du goût novateur de leurs auteurs, de la diversité des langues et des cultures, des classes et des publics, des registres et des modalités du discours, au sein desquels un même esprit circulait, imprégnant au sens large toute la production littéraire du réseau poétique arrageois, et ressoudant les éclats dispersés des actualisations textuelles. Le même rire festif, tantôt dissimulé, tantôt éclatant, se faisait entendre « derrière le paravent des conventions sociales et poétiques, ou au mépris de celles-ci¹⁰⁹ ».

¹⁰⁷ Uhl, P., 'La poésie du non-sens en France aux XIII^e et XIV^e siècles', in : *Perspectives médiévales*, 14, 1988, pp. 65-70.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*

Réflexions finales

Le manuscrit Paris, BnF fr. 1588 constitue un recueil d'auteur de Philippe de Rémi, seigneur de Beaumanoir, l'un des poètes les plus novateurs du Nord de la France du XIII^e siècle. Outre deux immenses romans de quelque 16 000 vers, on lui doit la composition d'un corpus poétique tout à fait exceptionnel, dont chaque pièce est une *unica*, et témoigne de l'esprit novateur et de la virtuosité de son auteur.

Si la critique a consacré une attention particulière aux romans de *La Manekine* et de *Jehan et Blonde*, le recueil des « petites poésies » n'a pas bénéficié du même intérêt de la recherche ; au-delà de quelques éditions, elles n'ont été principalement étudiées qu'en marge des œuvres romanesques, et presque exclusivement d'une manière isolée et déconnectée de leur contexte de production. Or, la création poétique de l'auteur picard s'inscrit dans un cadre poétique, esthétique, stylistique et socio-culturel plus large, façonnant à la fois les traditions littéraires dans lesquels Philippe de Rémi-Beaumanoir a sa place légitime, et les relations intertextuelles que ses pièces entretiennent avec des œuvres antérieures et contemporaines. Dans cet esprit, notre thèse s'est proposé d'une part de retracer la naissance et l'évolution de la matière poétique collective dans laquelle puise l'œuvre de l'auteur picard, et de reconnecter d'autre part sa production à celle de ses condisciples, sur lesquels il a exercé une influence incontestable. Si l'existence d'un réseau poétique du Nord de la France, particulièrement actif entre la fin du XII^e et le milieu du XIV^e siècles et gravitant autour des deux foyers artistiques et intellectuels de la région arrageoise ne fait plus de doute, l'appartenance de Philippe à ce contexte, ainsi que les multiples liens intertextuels qui en résultent n'avaient pas encore été démontrés et commentés par la critique.

Guidée par le double objectif d'explorer les interactions littéraires entre des auteurs pas toujours très connus mais appartenant à cette communauté poétique, et d'apporter de nouveaux éléments à l'analyse du corpus de Philippe de Beaumanoir, nous avons souhaité définir dans un premier temps les traditions textuelles dans lesquelles s'inscrivent les différentes pièces étudiées, et de cerner, dans un second temps, les modalités d'écart que l'auteur pratique par rapport à celles-ci, que ce soit sur le plan sémantique, formel ou générique. Outre ces relations intertextuelles, un second degré d'interactions intra-textuel, non moins important, se déploie entre les différentes pièces au sein du corpus même de Philippe. Le concept du décalage a ainsi constitué le fil conducteur de notre thèse ; c'est en raison de la variété des innovations qui se manifestent d'une œuvre à l'autre, et de la multiplicité des

influences qui agissent sur chaque pièce du corpus poétique, que nous avons choisi de leur consacrer à chacune un chapitre à part.

Après des chapitres introductifs portant d'abord sur l'étude générale des corpus des œuvres de Philippe de Rémi, puis sur la paternité des œuvres et leurs particularités générales, et enfin sur la définition du contexte socio-culturel et historique dans lequel s'inscrit leur composition, nous avons souhaité respecter, sous réserve d'un certain souci de cohérence générique, l'ordre des pièces telles qu'elles apparaissent dans le manuscrit Paris, BnF fr. 1588. Les deux saluts ont ainsi été traités l'un après l'autre, malgré leur position aux deux extrémités du recueil. Le *Salus d'Amours*, l'un des plus longs dans le corpus des saluts et plaintes en langue d'oc et oïl, est lié par de nombreux liens intertextuels à la fois aux deux romans de l'auteur, au corpus des épîtres amoureuses médiévales et à celui de la littérature allégorique du XIII^e siècle. Classé par A. Strubel¹ dans le corpus des formes allégoriques complexes, le texte se conforme aux principes de rédaction imposés par la rhétorique antique et plus particulièrement par l'*ars dictaminis*. Le *Salus* se caractérise ainsi à la fois par une cohérence formelle et par une cohérence thématique, avec comme métaphore dominante le jugement à la Cour d'Amour. Le poème devient l'accomplissement des peines infligées par la Cour, et s'achève sur sa propre genèse : la lettre rimée que le poète envoie à la dame constitue à la fois l'objet de la requête même, et le gage de son amour pour elle. Tout comme le *Roman de la Rose*, il combine en un projet unique plusieurs systèmes métaphoriques, et se compose de l'harmonisation de nombreuses images matrices. Outre certains motifs-clés populaires de la littérature allégorique profane de son époque, le *Salus d'Amours* puise également dans un registre à connotations religieuses qu'il mobilise d'une manière particulière : les *topoi* des œuvres moralisantes passent par une étape de laïcisation, pour devenir éléments structurels d'une histoire dont ils constituent à la fois le gage du succès, et le fondement sur lequel le décalage sémio-sémantique se réalise. La totalité du registre transcendant des intertextes du *Salut* se voit transposé dans un contexte profane, laïque et courtois. L'inscription du *Salus d'Amours* dans la littérature courtoise devient ainsi le principe organisateur du poème : la « profanisation » prend le dessus sur le caractère transcendant et mystique de ses textes de référence, en plaçant le poème sur le chemin de la cristallisation de l'allégorie laïque. Par le biais d'un système de décodage largement connu qui assure les grilles de lecture et les clés du déchiffrement, les motifs revisités sont déplacés dans le contexte profane de l'amour courtois.

¹ Selon la définition d'A. Strubel, les formes complexes se construisent en sorte qu'une image globale (ici, l'allégorie de la cour d'Amour) supervise les sous-ensembles combinés les uns avec les autres. Cf. *Ibid.*, pp. 147-199., et plus particulièrement le schéma d'organisation détaillé, pp. 147-150.

Ce décalage se réalise sans pour autant couper tous les ponts entre les deux sphères complémentaires, présents désormais dans la conception de l'amour courtois qui élève la dame au rang de l'adoration ; la polysémie du *salut* garantit, à travers son champ sémantique étendu, le passage d'une sphère à l'autre. Si l'intemporalité de l'allégorie permet de rapprocher l'univers du poème à la valeur transcendante de son message, les interférences entre les deux registres font place à un décalage sémantique subtilement élaboré, dans lequel le jeu autour des motifs revisités assure le dialogue des deux sphères. Nous assistons ainsi à une superposition de plusieurs couches de tradition bien identifiables, dont la combinaison réussie fait de ce poème un véritable chef d'œuvre de la poésie arrageoise du XIII^e siècle.

Le *Salus à refrains* adopte quant à lui une forme d'expression tout à fait différente : s'il s'inscrit par ses nombreux aspects matériels, sémantiques et (inter)textuels de manière particulièrement cohérente dans le corpus des œuvres de Philippe de Beaumanoir, il conserve également son indépendance en tant qu'ultime aveu amoureux et plaidoyer adressé à sa dame, soulignant de manière très fine et élaborée l'importance de la requête poétique. Situé à l'extrémité du corpus, il témoigne une dernière fois de la créativité poétique de son auteur, et les derniers mots du poème reflètent la satisfaction que l'auteur porte non seulement sur ce poème en particulier, mais aussi sur son corpus, ainsi que la confiance et l'optimisme qu'il a placées dans la réception de son œuvre.

Les deux saluts sont suivis au sein du recueil par une pièce purement courtoise : le *Conte d'Amours*, deuxième poème le plus long de Philippe, qui surprend par les différentes manifestations de la créativité de son auteur. Rédigée en strophe hélinandienne, cette pièce du Paris, BnF, ms. fr. 1588 est parmi les toutes premières, sinon la première à transposer l'emploi de cette forme métrique dans l'univers profane de la littérature courtoise. S'il conserve partiellement la tonalité plaintive et le fond moralisateur de son modèle cistercien, le *Conte d'Amours* célèbre aussi le triomphe de l'amour courtois dans sa conception classique, dont la loyauté, la fidélité et le service infaillible de la dame aimée constituent les valeurs par excellence. L'évolution de la rhétorique des dialogues entre le « je » lyrique et la dame aimée est porteuse d'un enseignement fondamental : à travers les progressions thématiques des parties narratives et le caractère d'*exemplum* du prologue, la dame n'apparaît pas comme un simple objet du désir, mais en tant qu'un instrument mis au profit du développement personnel du « je » lyrique. Elle invite et incite l'amant à revenir sur l'essence-même de son attachement amoureux, et de retrouver la seule forme d'expression pertinente de l'amour telle qu'elle a été définie par la poésie courtoise. Dans son enseignement, le *Conte d'Amours* dépasse ainsi celui du modèle dont il hérite la structure : il déplace la tradition hélinandienne

non seulement par le réinvestissement de la forme poétique dans la thématique de l'amour courtois, mais aussi par l'enseignement moralisant qui sous-tend le récit. L'accomplissement du bonheur et l'épanouissement amoureux prennent le dessus sur la tonalité plaintive et désespérée, propres aux attestations textuelles classiques de la strophe d'Hélinand ; contre la mélancolie et la perspective de la mort, le *Conte d'Amours* fait l'éloge d'un amour courtois revisité aussi bien à travers son cadre d'expression poétique, que dans sa manière d'entraîner l'élévation morale et spirituelle.

Malgré l'identification générique que laisserait supposer leur titre respectif, le *Conte de fole larguesce* se démarque par son essence même du *Conte d'Amours*. Conte-fabliau profondément discourtois, il remet en question dès son titre la générosité comme valeur par sa représentation abusive et insensée, et projette ainsi d'emblée le décalage que la pièce opérera par rapport à la tradition poétique courtoise. Conformément à l'esthétique de plus en plus orientée vers un nouveau public, la pièce met en relief des valeurs essentiellement bourgeoises, telles la valorisation du travail, l'enrichissement matériel et l'esprit mercantile. La problématique complexe de la réception des fabliaux invite à réfléchir sur le cadre socio-culturel dans lequel s'inscrit la naissance du *Conte de Fole larguesce*. D'après nos conclusions, cette pièce trouve sa place légitime, malgré les incertitudes formulées à son égard, dans le corpus des fabliaux du Nord de la France du milieu du XIII^e siècle. La *Fole larguesce* constitue un exemple « classique » du genre : le côté moralisateur aboutissant à un épilogue dévotionnel témoigne de la volonté instructive propre au développement précoce du genre. Le caractère ludique de l'histoire ne gagne de l'importance qu'à travers du message véhiculé : la caricature de la largesse excessive s'inscrit dans la démonstration plus générale des valeurs morales telles que l'humilité, le respect du travail et la modestie, qui apparaissent dans une dynamique essentiellement bourgeoise au sein de laquelle la valorisation de la richesse matérielle occupe une place de premier rang.

Si de manière générale il est extrêmement difficile de retracer les origines de la matière sémantique des fabliaux, le *Conte de Fole larguesce* se distingue par la mise en valeur d'au moins quelques-unes des sources dont il se nourrit. Il est ainsi possible d'identifier le *Roman de Renart* et le récit conservé du cycle de *Richeut* en tant qu'intertextes et références principales de cette pièce de Beaumanoir, mis en évidence par le jeu onomastique qui se déploie à travers les prénoms des personnages féminins. L'aspect éducatif de la pièce prend le dessus sur la volonté de faire rire : l'accent est mis non pas sur l'exploitation des épisodes de ruse visant à produire l'effet comique, mais sur la ruse traitée dans une perspective édifiante, visant l'élévation morale de la protagoniste.

Si le récit de *Richeut* joue un rôle de premier rang sur le plan sémantique du *Conte de fole larguesce*, il se voit réinvesti également sur le plan formel dans le corpus du manuscrit d'auteur de Philippe de Rémi. C'est sa métrique particulière, inspirée de l'hymnologie latine et apparentée à la strophe couée qui inspire la forme de versification tout à fait inédite de la pièce suivante, le *Lai d'Amours*. Posant des problèmes génériques qui expliquent l'hésitation de la critique à l'égard de son classement, ce poème construit autour de l'alternance des vers longs et courts rimant *abbccddeeffgg etc.* reflète la virtuosité poétique de son auteur, ainsi que son goût certain pour l'exploration des possibilités de renouvellement des formes conventionnelles. Présentant quelques analogies structurelles avec le genre du motet, sa métrique repose sur l'amalgame de la strophe couée et de certaines caractéristiques du genre fortement « instable » qu'est le lai. Sur le plan sémantique, il puise dans les *topoi*-phares de la littérature courtoise : le narrateur captif dans la prison d'Amour demande la merci de la dame, revisitant ainsi les *topoi* populaires attestés aussi bien dans le *Roman de la Rose* que dans le *Salus d'Amours*. Par opposition sémantique, la prison renvoie également au château de la dame, dont le siège fait par le prétendant symbolise l'assiduité de ce dernier.

Les caractéristiques métriques jouent un rôle-clé également dans la seule pièce dévote de Philippe de Beaumanoir, qui par sa versification fait écho au *Conte d'Amours* : l'*Ave Maria* constitue l'une des rares louanges mariales composées en strophe hélinandienne, correspondant à une étape précoce de l'évolution des prières bilingues adressées à la Vierge. Si cette forme de versification se prête traditionnellement bien à une thématique moralisatrice, nous ne disposons que de très peu d'attestations textuelles de poèmes mariaux vernaculaires construits selon les règles formelles plus au moins invariables du bilinguisme, avec reprise des vers de la prière-modèle en *incipit* des strophes, et respectant le schéma rimique *8aabaabbbabba*. Ces pièces témoignent peut-être d'une tentative d'élargissement du champ d'utilisation de cette forme en vogue jusqu'au milieu du XIII^e siècle, dont les contraintes probablement trop rigides ne lui ont pas permis de connaître un véritable essor dans cette thématique ; qui plus est, chacune de ces pièces – à l'exception peut-être de celle de Baudoin de Condé – est vraisemblablement postérieure à celle de Philippe, dont la primauté gagne une importance particulière parce qu'elle permet de mettre en lumière une fois de plus le goût du poète pour l'exploration des limites. Si dans sa thématique l'*exemplum* prend globalement le dessus sur la valeur artistique et l'innovation poétique, l'emploi du mètre hélinandien et son association avec une thématique pieuse sert également à créer une cohérence formelle entre les différentes œuvres de Philippe. Alors que son *Salus d'Amours* et son *Ave Maria* sont liés par le réinvestissement de certains *topoi*-clés (notamment la légende de Théophile) revisités

en fonction de leur contexte d'insertion, la strophe hélinandienne assure pour sa part le cadre formel, à la fois d'une pièce entièrement profane (*Conte d'Amours*), et de la seule pièce dévote (*Ave Maria*) de Philippe de Beaumanoir. Imprégné d'une tonalité fortement subjective, le poème puise dans les principaux *topoi* de la poésie mariale contemporaine : la Vierge apparaît ainsi en tant que souveraine miséricordieuse, dont l'image s'inspire à la fois de la tradition pieuse latine élaborée par l'Église, et de la représentation courtoise de la dame dans la littérature profane. Le système hiérarchique dans lequel est représentée la relation entre l'homme et Marie est dans une certaine mesure calquée sur le régime féodal ; il permet de concevoir la Vierge comme reine de l'univers, dont l'intercession pour le salut des âmes est le seul réconfort pour le pécheur.

Nous achevons l'étude du corpus poétique de l'auteur picard par l'analyse des premières attestations de ce que la critique moderne qualifie de « non-sens poétique ». Les *Oiseuses*, pièces réalisant un non-sens relatif, assurent une sorte de continuité sémantique du *Conte de fole larguesce*, dans la mesure de l'oisiveté à laquelle renvoie leur titre ; ce dernier permet par ailleurs un clin d'oeil d'inscription géographique dans le territoire de l'Oise. Elles s'inscrivent d'autre part dans la lignée du *Lai d'Amours*, auquel elles prêtent leur versification revisitée et tout à fait inédite dans la poésie vernaculaire médiévale. La position qu'occupent les *Oiseuses* au sein du manuscrit, intercalées entre le *Conte de la folle largesse* et le *Lai*, traduisent de manière saisissante le souci de cohérence du compilateur du recueil. Prenant leur origine très vraisemblablement dans des jeux langagiers qui fonctionnaient comme des joutes oratoires, les *Oiseuses* se construisent selon un schéma métrique calqué sur les traits rythmiques et cadentiels du type « demi-strophe couée » tétrasyllabique, et sont bâties sur le schéma $4a+4a\ 4b$, s'apparentant ainsi également à la forme dite de *Richeut*.

Dans un second temps, les *Fatrasies*, premières poésies du non-sens absolu, poussent à l'extrême les limites des modalités d'expression traditionnellement définies par la littérature courtoise ; elles reflètent à la fois les jeux collectifs dont elles constituent l'attestation écrite, et les jeux de langage qui traduisent une conception ludique et par là tout à fait novatrice de la langue comme moyen d'expression poétique. S'il existe aujourd'hui une copieuse bibliographie au sujet de la poésie du non-sens au Moyen Âge, de nombreux points restent encore dans l'ombre, en particulier quant au rôle précurseur de Philippe de Beaumanoir dans l'histoire du genre. Si l'étude métrique de ces pièces permet d'identifier un certain nombre d'influences qui ont probablement eu un effet sur les modes d'expression des *Oiseuses*, *Resveries* et *Fatrasies*, nous y voyons pour notre part principalement l'expression d'un désir d'innovation poétique faisant vraisemblablement écho aux changements sociétaux de leur

époque. Cependant, mêlant les traditions savantes et populaires, les poésies du non-sens témoignent, au-delà de la créativité de leurs auteurs, de la diversité des langues et des cultures, des classes et des publics, des registres et des modalités du discours, au sein desquels un même esprit circulait, imprégnant au sens large toute la production littéraire du réseau poétique arrageois, et ressoudant les éclats dispersés des actualisations textuelles.

*

Les recherches dont nous rendons compte dans le cadre de notre thèse nous ont permis de proposer une analyse approfondie de chacune des pièces du corpus poétique de Philippe de Rémi, qui ont été pour la plupart injustement négligées par la critique littéraire. Les nombreuses relations intertextuelles dont ces poésies portent l’empreinte témoignent de l’extrême richesse d’un contexte littéraire en pleine floraison, au sein duquel se dessine un réseau poétique d’activité étendue et composé de poètes dont l’œuvre n’est souvent étudiée que de manière cloisonnée. Or, il nous semble que la critique ne saurait que s’enrichir par la naissance de davantage d’études qui visent à (re)placer la création poétique de nombreux auteurs médiévaux dans leur contexte plus large ; nous osons espérer que les modestes résultats que nous présentons sur ces quelque cinq cents pages sauront en témoigner. Il se peut que nos analyses manquent parfois de raffinement, et que nos argumentations ne prennent pas en considération tous les aspects de telle ou telle problématique. Nous espérons avoir l’occasion de revenir ultérieurement sur les passages lacunaires et inexacts de notre thèse, et que nos lecteurs auront la bienveillance de considérer ceux-ci comme des signes de l’enthousiasme parfois trop hâtif d’un esprit fasciné par la découverte de l’incalculable beauté de la littérature française médiévale.

BIBLIOGRAPHIE

Nous avons indiqué les noms des auteurs en majuscules afin d'éviter les possibles ambiguïtés. Les travaux d'un même auteur ont été classés par ordre chronologique. Nous avons inscrit les auteurs des ouvrages collectifs par ordre alphabétique.

Éditions critiques des œuvres de Philippe de Rémi, seigneur de Beaumanoir

BORDIER, Henri-Léonard, *Philippe de Rémi, sire de Beaumanoir, jurisconsulte et poète national de Beauvaisis, 1246-1296*, Paris, Techner, 1869-73. (rééd. Genève, Slatkine, 1980).

CASTELLANI, Marie-Madelaine, *Du conte populaire à l'exemplum. La Manekine de Philippe de Beaumanoir. Thèse de doctorat de troisième cycle soutenue devant l'Université Paris III*, Lille, Centre d'études médiévales et dialectales, 1982.

CASTELLANI, Marie-Madeleine (publ., trad., prés.), *La Manekine*, Paris, Champion, 2012.

COLOMBO TIMELLI, Maria (éd.), Jean Wauquelin, *La Manequine*, Paris, Classiques Garnier (Textes littéraires du Moyen Âge, 13), 2010.

HENRY, Albert, *Le Roman du Hem* (Travaux de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Bruxelles), Paris, Belles Lettres, 1939.

JEANROY, Alfred, « *Les chansons de Philippe de Beaumanoir.* », in : *Romania* 26 (1897), pp. 517–536.

LÉCUYER, Sylvie (éd. et trad.), *Jehan et Blonde de Philippe de Rémi. Roman du XIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1984.

LÉCUYER, Sylvie (éd. et trad.), *Philippe de Rémi, le Roman de Jehan et Blonde*, Paris, Champion, 1987.

MARCHELLO-NIZIA, Christiane (éd.), Philippe de Beaumanoir, *La Manekine : roman du XIII^e siècle*, Paris, Stock, 1995.

MICHEL, Francisque, *Roman de La Manekine, par Philippe de Reimes, trouvère du treizième siècle*, Paris, Maulde et Renou, 1840.

ROSENBERG, Samuel – TISCHLER, Hans, *Chansons des trouvères. Chanter m'estuet*, Paris (Le livre de Poche – Lettres gothiques 4545), Librairie Générale Française, 1995.

RUS, Martijn, *Poésies du non-sens. Fatrasies et Resveries*, Orléans, Ed. Paradigme, 2005, 2 vols.

SALMON, Amédée (éd.), *Philippe de Beaumanoir : Coutumes de Beauvaisis*, Paris, A. et J. Picard, 1970–74, 3 vols. (réimpression de l'édition originale de 1900).

SARGENT-BAUR, Barbara N. (éd. et trad.), *Philippe de Rémi, Jehan et Blonde, Poems, ans Songs, edited from Paris BnF fr. 1588, Paris BnF fr. 24406, and Paris BnF fr. 837*, Amsterdam- Atlanta, Rodopi, 2001.

SARGENT-BAUR, Barbara N. (éd. et trad.), *Philippe de Rémi, Le roman de La Manekine, edited from Paris BNF fr. 1588*, Amsterdam- Atlanta, Rodopi, 1999.

SUCHIER, Hermann, *Œuvres poétiques de Philippe de Remi, sire de Beaumanoir*, Société des anciens textes français, Paris, Didot, 1884 – 85, 2 vols.

TISCHLER, Hans (éd.), *Trouvère Lyrics with Melodies : Complete Comparative Edition (Corpus Mensurabilis Musicae 107)*, Stuttgart, American Institute of Musicology – Hänssler Verlag, 1997, 15 vols.

Autres œuvres littéraires

BADEL, Pierre-Yves (éd.), *Adam de la Halle, Œuvres complètes*, Paris, Le Livre de Poche, 1995.

BASTIN, Julia – FARAL, Edmond (éds.), *Œuvres complètes de Rutebeuf*, 2 vols, Paris, 1976.

BÉDIER, Joseph, ‘*Le Roman de Tristan par Thomas*’, *poème du XII^e siècle*, Paris, Société des Ancients Textes Français, Firmin Didot, 1902 – 1905, 2 vols.

BERGER, Roger – BRASSEUR, Annette (éds.), Robert le Clerc d’Arras, *Les Vers de la mort*, Genève, Droz, 2009.

BORNECQUE, Henri – PORTE, Danielle – PREVOST, Marcel (éds. et trads.), Ovide, *Héroïdes*, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

BORNECQUE, Henri (éd. et trad.), Ovide, *L’art d’aimer*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

BOUREAU, Alain – COLLOMB, Monique – GOULLET, Pascal – MOULINIER, Laurence – MULA, Stefano (dirs.), Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 504), 2004.

BURIDANT, Claude – TROTIN, Jean (éds.), Adam le Bossu, *Le Jeu de la Feuillée*, Paris, H. Champion, 1976.

BURIDANT, Claude (éd. et trad.), André le Chapelain, *Traité de l’amour courtois*, Paris, Klincksieck (Bibliothèque française et romane. Série D: Initiation, textes et documents, 9), 1974.

COLOMBO-TIMELLI, Maria (éd.), Jean Wauquelin, *La Manequine*, Paris, Classiques Garnier (Textes littéraires du Moyen Âge, 13), 2010.

DESGRUGILLERS-BILLARD, Nathalie (éd. et trad.), Hélinant de Froidmont, *Les Vers de la Mort*, Paris, éd. Paleo, 2008.

DUBUIS, Roger, (éd.), Rutebeuf, *Le Miracle de Théophile*, Paris, Honoré Champion, 1978.

DUFURNET, Jean – HARF-LANCER, Laurence – MEDEIROS, Marie-Thérèse de – SUBRENAT, Jean (éds. et trads.), *Le Roman de Renart*, Paris, Honoré Champion, 2013 – 2015, 2 vols.

FARAL, Edmond, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1913.

FOERSTER, Wendelin (éd.), ‘*De Venus la deesse d’Amor*’, *altfranzösisches Minnegedicht aus dem XIII Jahrhundert*, Bonn, 1880.

FOLENA, Gianfranco, *Caras rimas. Liriche di Raimbaut d’Aurenga, Arnaut Daniel*, Padova, Liviana, 1967.

- GARNIER, Annette (éd.), Gautier de Coinci, *Le Miracle de Théophile ou Comment Théophile vint à la pénitence*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- HARF-LANCNER, Laurence (éd. et trad.), Chrétien de Troyes, *Cligès*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- HENRY, Albert (éd.), Adenet le Roi, *Berte as grans piés*, Genève, Droz, 1982.
- HOSSFELD, Paul (éd.), Albertus Magnus, *De caelo et mundo, ab initio*, München, Monasterii Westfalorum, 1971.
- KOENIG, Frédéric V. (éd.), Gautier de Coinci, *Les Miracles de Nostre Dame*, Genève, Droz, 1955 – 1970, 4 vols.
- KOSTA-THEFAINE, Jean-François (éd.), Eustache Deschamps, *L'Art de dictier*, Clermont-Ferrand, éd. Paleo, coll. "L'Encyclopédie médiévale", 2010.
- La Révolution surréaliste* n°6, 2^e année, 1^{er} mars 1926.
- LANGLOIS, Ernest (éd.), Adam le Bossu, *Le Jeu de la Feuillée*, Paris, H. Champion, 1911.
- MARCELLO-NIZIA, Christiane (éd. et trad.), *Le roman de la poire par Tibaut*, Paris, Picard (pour la Société des Anciens Textes Français), 1984.
- MÉÉNARD, Philippe (éd.), *Fabliaux français du Moyen Âge*, Genève, Droz, 1979.
- MÜHLETHALER, Jean-Claude, (éd. et trad.), Charles d'Orléans, *Ballades et rondeaux. Édition du manuscrit 25458 du fonds français de la Bibliothèque nationale de Paris*, Paris, Librairie générale française – Lettres gothiques, 1992.
- OMONT, Henry (éd.), *Fabliaux, dits et contes en vers français du XIII^e siècle. Facsimilé du ms. fr. 837 de la Bibliothèque Nationale*, Paris, Leroux, 1932.
- PURKART, J., (éd.), Boncompagno de Signa, *Rota Veneris. A Facsimile Reproduction of the Strassburg Incunabulum with Introduction, Translation, and Notes*, Delmar et New York, Scholars Facsimiles and Reprints, 1975.
- RIBÉMONT, Bernard (éd.), Nicole de Margival, *Le dit de la Panthère*, Paris, Champion, 2000.
- RYCHNER, Jean (éd.), Eustache d'Amiens, *Du boucher d'Abeville. Fabliau du XIII^e siècle*, Genève, Droz, 1975.
- SCHELER, Auguste (éd.), *Dits de Watrquet de Couvin publiés pour la première fois d'après les manuscrits de Paris et de Bruxelles et accompagnés de variantes et de notes explicatives*, Bruxelles, Devaux, 1868.
- SCHELER, Auguste (éd.), *Dits et contes de Baudoin de Condé et de son fils Jean de Condé*, Bruxelles, Devaux, 1866 – 67.

SCOTT, Nora (éd.), *Contes pour rire. Fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles* Paris, Union générale d'éditions, 1977.

SCULLY, Terence. (éd.), *Le Court d'amours de Mahieu le Poirier et la suite anonyme de la « Court d'amours »*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1976.

STRUBEL, A. (éd. et trad.), Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le roman de la Rose. Édition d'après les manuscrits BN 12786 et BN 378*, Paris, Librairie générale française – Lettres gothiques, 1992.

THOMAS, Jacques T. E. (éd. et trad.), Étienne de Fougères, *Le livre des manières*, Paris et Louvain, Peeters, 2013.

TORRELL, Jean-Pierre, *Summa theologiae. Somme théologique. Le Verbe incarné dans ses mystères I. L'entrée du Christ en ce monde*, Paris, Cerf, 2003.

VERNAY, Philippe (éd.), *Richeut. Édition critique avec introduction, notes et glossaire*, Berne, éd. A. Francke, Berne, 1988.

WALTER, Philippe (éd. et trad.), *Aucassin et Nicolette*, Paris, Gallimard, 1999.

ZINK, Michel (éd.), Rutebeuf, *Œuvres complètes*, Paris, Classiques Garnier, 1989-1990.

Études critiques et ouvrages de référence

AARNE, Antti – THOMPSON, Stith – UThER, Hans Jörg, *The Types of Folk-tale. A Classification and Bibliography*, New York, B. Franklin, 1971.

AGAMBEN, Giorgio, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, Paris, Payot et Rivage, 1998.

AHSMANN, Hubertus P. J. M., *Le culte de la Sainte Vierge et la littérature française profane du moyen âge*, Utrecht, Dekker – Paris, Picard, 1934.

ANGELI, Giovanna, *Il mondo rovesciato*, Roma, Bulzoni, 1977.

ANZULEWICZ, Henryk – BREDENBECK, Martin – BULLIDO, Susanna del Barrio – BURGER, Maria – DONATI, Silvia – MEYER, Ruth - MÖHLE, Hannes (éds.), *Albertus Magnus und sein System der Wissenschaften: Schlüsseltexte in Übersetzung Lateinisch*, Münster, Aschendorff verl., 2011.

APPEL, C., ‘Vom descort’, in : *Zeitschrift für romanische Philologie* XI (1887), pp. 212 – 230.

ARATÓ, Anna, ‘« Onques feme de son eage / Ne fu tenue pour si sage ». Le motif de la fille du roi de Hongrie dans quelques romans français médiévaux’, in : Egedi-Kovács, E. (éd.), *Rencontre de l’Est et de l’Ouest*, Budapest, Eötvös Collegium, 2013, pp. 11 – 19.

AUBAILLY, Jean-Claude (éd. et trad.), *Fabliaux et contes moraux du Moyen Âge*, Paris, Librairie générale française, 1987.

AUBRY, Pierre – BRANDIN, Louis – JEANROY, Alfred, *Lais et descorts français du XIII^e siècle. Texte et musique*, Genève, Slatkine, (1901) 1975.

AUSTIN, John L., *Quand dire, c’est faire*, trad. de l’anglais par Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970.

BADEL, Pierre-Yves, ‘Watriquet de Couvin, le *Dit des trois dames de Paris*. D’une grande bouffe l’autre’, in : *Medioevo romanzo* 38/2 (2014), pp. 328 – 347.

BANCOURT, Paul, ‘Vol puni, vol impuni dans les fabliaux. (Contribution à l’étude des rapports de la littérature et de la société au XIII^e siècle)’, in : *Senefiance* 16 (1986), pp. 25 – 43.

BARTH, Bruno, *Liebe und Ehe im altfranzösischen Fabel und in der mittelhochdeutschen Novelle*, Berlin, Palaestra, 1910.

BARTSCH, Karl – HORNING, Adolf, *La langue et la littérature françaises depuis le IX^e siècle jusqu’au XIV^e siècle*, Paris, 1887.

BARTSCH, Karl, ‘Ein keltisches Versmass im Provenzalischen und Französischen’, in : *Zeitschrift für Romanische Philologie* 2 (1878), pp. 195 – 219.

BARTSCH, Karl, *Chrestomathie de l'ancien français (XIII^e – XVI^e siècles)*, Rostock, 1866. (13^e éd. rev. et corr. par Wiese, Leo, New York, Hafner, 1951.)

BATANY, Jean, 'Un charme pour tuer la mort : la « strophe d'Hélinand »', in : *Farai chansoneta novele. Essais sur la liberté créatrice au Moyen Âge : Hommage à Jean-Charles Payen*, Caen, Centre de publication de l'Université, 1989, pp. 37 – 45.

BAUM, Richard, 'Les troubadours et les lais', in : *Zeitschrift für Romanische Philologie* 85 (1969), pp. 1 – 44.

BAUTIER, Robert H., 'Caractères spécifiques des chartes médiévales', in : BAUTIER, Robert H. (éd.), *Chartes, sceaux et chancelleries. Étude de diplomatique et de sigillographie médiévales*, Paris, École des chartes, 1990, 2 vols, ici t. I., pp. 167 – 182.

BEC, Christian, *Les marchands écrivains. Affaires et humanisme à Florence (1375 – 1434)*, Paris – La Haye, éd. Mouton & Co., 1967.

BEC, Pierre, 'Les *Saluts d'amour* du troubadour Arnaud de Mareuil', in : *Bibliothèque méridionale* 1^e série, t. XXXI, Toulouse, éd. Privat, 1961.

BEC, Pierre, 'Pour un essai de définition du salut d'amour : les quatre inflexions sémantiques du terme', in : *Estudis romànics* 9 (1961), pp. 191 – 210.

BEC, Pierre, *La joute poétique. De la tenson médiévale aux débats chantés traditionnels*, Paris, Les Belles Lettres, 2000.

BEC, Pierre, *La lyrique française au Moyen Âge (XII^e – XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris, Picard, 1977 – 78, 2 vols.

BÉDIER, Joseph, 'Le fabliau de Richeut', in : *Études romanes dédiées à G. Paris*, Paris, Bouillon, 1891, pp. 23 – 31.

BÉDIER, Joseph, 'Les plus anciennes danses françaises', in : *Revue des deux mondes*, Paris, janvier 1906.

BÉDIER, Joseph, *Les fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Cinquième édition revue et corrigée, Paris, Honoré Champion (Bibliothèque de l'École des hautes études. IV^e Section: Sciences historiques et philologiques 98), 1982.

BENAYOUN, Robert, *Anthologie du nonsense*, Paris, Pauvert, 1957.

BENKO, Stephen (István), *The Virgin Goddess. Studies in the Pagan and Christian Roots of Mariology*, Brill, Leiden – Boston, 2004.

BENNETT, Philip E., 'Carnaval et engendrement du texte dans les fabliaux *De Boivin de Provins* et *Des trois dames de Paris*', in : *Florilegium* 12 (1993), pp. 68 – 77.

- BERGER, Roger, *Littérature et société arrageoises au XIII^e siècle. Les chansons et dits artésiens*, Arras, Mémoires de la Commission Départementale des Monuments historiques du Pas-de-Calais, pp. 80 – 89.
- BERNHARDT, Adolf, *Die altfranzösische Helinandstrophe*, Münster, Aschendorfsche Buchdruckerei, 1912.
- BEYER, Jürgen, *Schwank und Moral : Untersuchungen zum altfranzösischen Fabliau und verwandten Formen*, Heidelberg, Winter, 1969.
- BÉZARD, Lucien, ‘Magyarország az ó-francia eposzban’ [La Hongrie dans l’épopée en ancien français], in : *Egyetemes Philologiai Közlöny* 30 (1906), pp. 330–342.
- BIANCIOTTO, Gabriel, ‘Le fabliau et la ville’, in : *Third Internatioinal Beast Epic Fable and Fabliau Colloquim*, Münster, 1979 – Wien, 1981, pp. 43 – 65.
- BLANKENBURG, Wilhelm, *Der Vilain in der Schilderung der altfranzösischen Fabliaux*, Greifswald, J. Abel, 1902.
- BONNET-LABORDERIE, Philippe (éd.), *Aspects de la vie au XIII^e siècle : histoire – droit – littérature. Actes du Colloque international Philippe de Beaumanoir et les Coutumes de Beauvaisis (1283–1983)*, Beauvais, GEMOB, 1983.
- BOOGAARD, Nico van den, ‘Le Nouveau recueil complet des fabliaux (NRCF)’, in : *Neophilologus* 61 (1977), pp. 333 – 346.
- BOOGAARD, Nico von den – NOOMEN, Willem (éds.), *Nouveau recueil complet des fabliaux (NCRF)*, Assen, Van Gorcum, 1983 – 1998, 10 vols.
- BOOGARD, Nico van den (éd.), *Rondeaux et refrains du XII^e siècle au début du XIV^e*, Paris Klincksieck, 1969.
- BOOGARD, Nico van den, ‘La définition du fabliau dans les grands recueils’, in : *Cahiers d’études médiévales* 2-3 (1981). *Epopée animale, fable, fabliau*, pp. 657 – 669.
- BOTTEX-FERRAGNE, Ariane, ‘Lire, écrire et transcrire en strophe d’Hélinand’. In : *Études françaises* 53/2 (2017), *Mettre en livre. Pour une approche de la littérature médiévale*, Presses de l’Université de Montréal, pp. 103 – 131.
- BOUQUET, Damien – NAGY, Piroska (dirs.), ‘Histoire intellectuelle des émotions de l’Antiquité à nos jours’, in : *L’atelier du centre de recherches historiques* 16 (2016).
- BOUQUET, Damien – NAGY, Piroska (dirs.), *Le sujet des émotions au Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, 2009.
- BOUQUET, Damien – NAGY, Piroska (dirs.), *Politiques des émotions au Moyen Âge*, Florence, Sismel, 2010.

BOUQUET, Damien – NAGY, Piroska (dirs.), *Sensible Moyen Âge. Une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris, Seuil, 2015.

BOUQUET, Damien, 'Le concept de communauté émotionnelle selon B. H. Rosenwein', in : *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* 5 (2013, hors-série).

BOUREAU, Alain, *La Légende dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine (+ 1298)*, Paris, Cerf, 1984.

BOURGAIN, Pascale, 'La place de Philippe de Beaumanoir dans la littérature médiévale', in : BONNET-LABORDERIE, Philippe (éd.), *Aspects de la vie au XIII^e siècle : Histoire – droit – littérature. Actes du colloque International Philippe de Beaumanoir et les Coutumes de Beauvaisis (1283 – 1983)*, Beauvais, GEMOB, 1983, pp. 111 – 115.

BOURGAIN, Pascale, 'Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Âge ?', in : *Bibliothèque de l'École des Chartes* 147 (1989), pp. 231 – 282.

BOUTET, Dominique, *Les fabliaux*, Paris, PUF, 1985.

BRAY, René, *La préciosité et les précieux. De Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux*, Paris, Librairie Nizet, 1968.

BROOK, Leslie C., 'The optimistic love poet : Philippe de Beaumanoir', in : MULLALLY, Evelyn – THOMPSON, John (éds.), *The Court and Cultural Diversity : Selected Papers from the Eighth Triennial Congress of the International Courtly Literature Society*, (The Queen's University of Belfast, 26 July – 1 August, 1995), Cambridge, 1997, pp. 197 – 206.

BRUNET, Etienne – ROUY, François, *Index automatique du vocabulaire de trois fabliaux (Do mire de Brai, Des tresces, Des III dames de Paris) suivi d'un relevé méthodique des formes verbales*, Nice, Centre d'études médiévales de l'Université de Nice, Institut de langue française, URL études statistiques du trésor littéraire, 1983.

BRUNET, Étienne – ROUY, François, *Index automatique du vocabulaire de trois fabliaux*, Nice, Centre d'études médiévales de l'Université de Nice, Institut de langue française, URL études statistiques du trésor littéraire, 1983.

BRUSEGAN, Rosanna, 'La représentation de l'espace dans les fabliaux. Frontières, intérieurs, fenêtres', in : *Reinardus* 4 (1991), pp. 51 – 71.

BRUSEGAN, Rosanna, 'Le personnage comme paradigme de traits dans les fabliaux', in : BIANCIOTTO, Gabriel – SALVAT, Michel (éds.), *Épopée, fable, fabliau. Actes du IV^e colloque de la Société internationale renardienne*, Paris, PUF (Publications de l'Université de Rouen, 83; Cahiers d'études médiévales, 2/3), 1984, pp. 157 – 169.

BRUSEGAN, Rosanna, 'Regards sur le fabliau, masque de vérité et de fiction', in : OLLIER, Marie-Louise (éd.), *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Paris, J. Vrin – Presses de l'Université de Montréal, 1988, pp. 97 – 111.

- BURIDANT, Claude, 'Nature et fonction du proverbe dans le Moyen Âge français. Essai d'aperçu synthétique', in : *Nouveaux cahiers d'allemand* 17 (1999), pp. 497 – 513.
- BURROWS, L. Daron, *The Stereotype of the Priest in the Old French Fabliaux. Anticlerical Satire and Lay Identity*, Bern, Lang, 2005.
- BUTLER, Cristopher, *Number Symbolism*, London, Routledge & Kegan Paul, 1970.
- CAMARGO, Martin, 'Ars dictaminis – Ars dictandi', in : *Typologie des sources du Moyen Âge occidental* 60 (1991), Brepols Turnhout, 1991.
- CAMARGO, Martin, 'Latin composition textbooks and Ad Herennium glossing. The missing link?' in : COX, Virginia – WARD, John (éds.), *The rhetoric of Cicero in its medieval and early Renaissance commentary tradition*, Leiden, Brill, Brill's Companions to the Christian Tradition 2006, pp. 267 – 288.
- CAROLUS-BARRE, Louis, 'Origines, milieu familial et carrière de Philippe de Beaumanoir', in : BONNET-LABORDERIE, Philippe (éd.), *Aspects de la vie au XIII^e siècle : Histoire – droit – littérature. Actes du colloque International Philippe de Beaumanoir et les Coutumes de Beauvaisis (1283 – 1983)*, Beauvais, GEMOB, 1983, pp. 19 – 37.
- CASSIRER, Ernst, *Philosophie des symbolischen Formen II. (Das mystische Denken)*, Hamburg, F. Meiner, 2002.
- Catalogue des manuscrits français. Ancien fonds, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Paris, Firmin Didot, 1868 – 1902, 5 vols.*
- CHASTANG, Pierre, 'L'archéologie du texte médiéval. Autour de travaux récents sur l'écrit au Moyen Âge', in : *Annales. Histoire, Sciences sociales* 63^e année (2008/2), pp. 245 – 269.
- CHELEBOURG, Christian – MEITINGER, Serge (éds.), *Écritures de la ville. Cahiers de recherches sur l'écriture et l'espace* 1 (2006), Paris, Kimé, pp. 89 – 107.
- CHELINI, Jean, *Histoire religieuse de l'occident médiéval*, Paris, Colin, 1968.
- CHENERIE, Marie-Luce, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1986.
- CITTON, Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pour quoi les études littéraires ?*, Paris, éd. Amsterdam, 2007.
- COBBY, Anne Elizabeth, *The old French Fabliaux: an analytical Bibliography*, Woodbridge, Tamesis, 2009.
- COHEN-HANEGBI, Naama – NAGY, Piroska (dirs.), *Pleasure in the Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2018.
- COHEN, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.

- COLLET, Olivier – GINGRAS, Francis – TRACHSLER, Richard (éds.), ‘Lire en contexte : enquête sur les manuscrits de fabliaux’, in : *Études françaises* 48/3 (2012).
- COLLET, Olivier – MAILLET, Fanny – TRACHSLER, Richard (éds.), *L’Étude des fabliaux après le Nouveau recueil complet des fabliaux*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.
- CORBELLARI, Alain, ‘La mer, espace structurant du roman courtois’, in : CONNOCHIE-BOURGNE, Chantal (éd.), *Mondes marins du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publications de l’Université, 2006, pp. 105 – 113.
- CORBELLARI, Alain, *Des fabliaux et des hommes. Narration brève et matérialisme au Moyen Âge*, Genève, Droz, 2015.
- CREVIER, Richard – PAULIAN, Agnès (trads. et éds.), *La symbolique médiévale des nombres*, Paris, 1995.
- CROSSLAND, Jessie, *Medieval French Literature*, Oxford, 1956.
- CURTIUS, Ernst R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke, 1948.
- D’ONOFRIO, Salvatore, *L’esprit de la parenté: Europe et horizon chrétien*, Paris, éd. de la Maison des Sciences de l’Homme, 2004.
- DARRAS, Jacques (éd. et trad.), *Du cloître à la place publique : les poètes médiévaux du nord de la France, XII^e – XIII^e siècles*, Paris, Gallimard, 2017.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris, Ed. de Minuit, 1980.
- DELISLE, Léopold, ‘Recherches sur les comtes de Dammartin au XIII^e siècle’, in : *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, A. Gouverneur, 1869, 4^e série.
- DELMAIRE, Bernard, *Le diocèse d’Arras de 1093 au milieu du XIV^e siècle. Recherches sur la vie religieuse dans le Nord de la France au Moyen Âge*, Arras, Mémoires de la Commission départementale d’Histoire et d’Archéologie du Pas-de-Calais, 1994.
- DEMURGER, Alain, ‘Le milieu professionnel de Beaumanoir : Baillis et sénéchaux royaux de 1250 à 1328’, in : BONNET-LABORDERIE, Philippe (éd.), *Aspects de la vie au XIII^e siècle : Histoire – droit – littérature. Actes du colloque International Philippe de Beaumanoir et les Coutumes de Beauvaisis (1283 – 1983)*, Beauvais, GEMOB, 1983, pp. 41 – 44.
- DESCHAMP, Jean, ‘Un moine poète du XII^e siècle, Hélinand de Froidmont’, in : *Studies in romance philology and french Littérature presented to John Orr*, Manchester, Manchester University, 1953, pp. 45 – 50.

- DIEZ, F. *Essai sur les cours d'amour*, traduit de l'allemand par Ferdinand de Roisin, Paris, 1842.
- DOIRON, Normand, 'Quête et question. Le déplacement dans le monde médiéval', in : KANCEFF, Emanuele (éd.), *Stendhal, l'Italie, le voyage. Mélanges offerts à V. del Litto*, Moncalieri, Centro interuniversitario di ricerca sul viaggio in Italia, 2003.
- DOSSAT, Yves, 'Les premiers maîtres à l'université de Toulouse : Jean de Garlande, Hélinand'. In : *Cahiers de Fanjeaux 5 : Les Universités du Languedoc au XIII^e siècle*, Toulouse, Edouard Privat, 1970, pp. 190 – 204.
- DOUTREPONT, Georges, *La littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*, Paris, 1909.
- DRAGONETTI, Roger, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Brugge, De Tempel, 1960.
- DUBUIS, Roger, *Les Cent Nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au moyen âge*, Grenoble, Presses Universitaires, 1973.
- DUCHENNE, Marie-Christine – PAULMIER-FOUCART, Monique, *Vincent de Beauvais et le grand miroir du monde*, Turnhout, Brepols, 2004.
- DUCROT-GRANDERYE, Arlette P., *Études sur les miracles Notre Dame de Gautier de Coinci*, Annales Academiae. Scientiarum Fennicae, B-XXV, 1932.
- DUFOURNET, Jean (éd.), *Fabliaux du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1998.
- DUFOURNET, Jean, 'Philippe de Remy ou l'expérience de la limite : du double-sens au non-sens', in : DUFOURNET, Jean, *Un roman à découvrir, Jehan et Blonde de Philippe de Rémi (XIII^e siècle)*, Genève, Slatkine, 1991, pp. 183 – 206.
- DUFOURNET, Jean, *Le théâtre arrageois au XIII^e siècle*, Orléans, Paradigme, 2008.
- DYGGVE, Holger Petersen, *Onomastique des trouvères*, Helsinki, Imprimerie de la Société de Littérature Finnoise, 1934.
- ECKHARDT, Sándor, 'Salamon magyar király lányának históriája' [L'histoire de la fille du roi hongrois Salomon], in : *Magyar Könyvszemle 1 – 2 (1926)*, pp. 24 – 30.
- ECO, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, B. Grasset, 1992.
- ÉLUARD, Paul, *Anthologie vivante de la Poésie du passé*, Paris, éd. Pierre Seghers, 1951, 2 vols.
- EMELINA, Jean, *Le comique*, Paris, SEDES, 1996.
- ERNHOUT, Alfred, 'Dictare, 'dicter', allem. 'Dichter', in : *Revue des Études latines*, 29, 1951, pp. 155 – 161.

EVERIST, Mark, 'Motets, French Tenors and the Polyphonic Chanson ca. 1300', in : *The Journal of Musicology* 24/3 (Summer 2007), pp. 365 – 406.

FALVAY, Dávid, 'Szent Erzsébet, Szent Vilma és a magyar királyi származás mint toposz Itáliában' [Sainte Elisabeth, Sainte Vilma et l'ascendance royale hongroise comme topos en Italie], in : *Aetas* 2008/1, 64–76.

FARAL, Edmond, 'Le conte de Richeut : ses rapports avec la tradition latine et quelques traits de son influence', in : *Cinquantenaire de l'École des Hautes Études*, Paris, 1921, pp. 253 – 270.

FARAL, Edmond, 'Matthieu de Vendôme : Ars Versificatoria', in : *Les arts poétiques du XII^e et XIII^e siècles. Recherche et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Bibliothèque de l'École des hautes études, 1924, pp. 106 – 193.

FARAL, Edmond, 'Pour l'histoire de Berthe au grand pied', in : *Romania* 49 (1911), pp. 93 – 96.

FISH, Stanley, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, trad. de l'anglais par Étienne Dobenesque, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.

FLUTRE, Louis F., *Table des noms propres avec toutes leurs variantes figurant dans le romans du Moyen Âge écrits en français ou en provençal*, Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1962.

FOSSIER, Robert, 'Arras et ses campagnes au Moyen Âge', in : CASTELLANI, Marie-Madeleine – MARTIN, Jean-Pierre (éds.), *Arras au Moyen Âge. Histoire et littérature*, Artois Presses Université, 1994, pp. 15 – 27.

FOULET, Lucien, 'Le poème de Richeut et le Roman de *Renard*', in : *Romania* 42 (1913), pp. 321 – 330.

FRANK, István, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, 1953, 2 vols.

FRAPPIER, Jean, *La poésie lyrique française aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, C.D.U., 1966, 2 vols.

FRESCO, Karen, *Les Poésies de Gillebert de Berneville*, Genève, Droz, 1988.

FRITZ, Jean-Marie – MENEGALDO, Silvère (éds.), *Réalités, images, écritures de la prison au Moyen Âge*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2012.

GALLY, Michelle, *Parler d'amour au Puy d'Arras. Lyrique en jeu*, Orléans, Paradigme, 2004.

GARNIER, François, *Le langage de l'image au Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d'Or, 1982, 2 vols.

- GARNIER, Nicolas, ‘Le viol d’Hersent : transgression sexuelle, transgression romanesque’, in : *Questes 37* (2018) : *Sexualités et interdits*, pp. 105 – 119.
- GAUVARD, Claude – LIBERA, Alain de – ZINK, Michel (dirs.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- GENNRICH, Friedrich, ‘Trouvèrelieder und Motettenrepertorie’, in : *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 9 (1926), pp. 8 – 39 et 65 – 85.
- GENNRICH, Friedrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII, dem XIII und dem ersten Drittel des XIV. Jahrhunderts*, Göttingen, Niemeyer, 1927.
- GEROLD, Théodore, *La musique au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1983.
- GETTO, Giovanni, ‘Storia economica e storia letteraria’, in : *Lettere italiane* VII (1955), pp. 438 – 450.
- GICQUEL, Bernard, ‘Le Jehan et Blonde de Philippe de Rémi peut-il être la source de Willehalm von Orlens ?’ in : *Romania* 102 (1981), pp. 306 – 23.
- GICQUEL, Bernard, ‘Rudolf von Ems, adaptateur de Philippe de Remi’, in BONNET-LABORDERIE, P. (éd.), *Aspects de la vie au XIII^e siècle : Histoire – droit – littérature. Actes du colloque International Philippe de Beaumanoir et les Coutumes de Beauvaisis (1283 – 1983)*, Beauvais, GEMOB, 1983, pp. 117 – 129.
- GICQUEL, Bernard, ‘Sources et composition de Jehan et Blonde’, in : *Bien dire et bien apprendre*, Lille, Centre d’Études Médiévales et Dialectales de Lille III, 1991, pp. 25 – 48.
- GINZBURG, Carlo, *Mythes, emblèmes, traces ; morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989, pp. 206 – 251.
- GODEFROY, Frédéric-Eugène, *Dictionnaire de l’ancienne langue française*, Paris, 1881 – 1902, 10 vols.
- GODEFROY, Frédéric-Eugène, *Lexique de l’ancien français*, Paris-Leipzig, éd. H. Welter, 1901.
- GOYETTE, Stephanie A., ‘An intemperate map: Orientation and Disorientation in the Old French fabliau *Les trois dames de Paris*’, in : *French Studies* 69/2 (2015), pp. 145 – 158.
- GREIMAS, Algirdas J., *Dictionnaire de l’ancien français jusqu’au milieu du XIV^e siècle*, Paris, Librairie Larousse, 1969.
- GRÖBER, Gustav, *Grundriss der romanischen Philologie*, Strasbourg, K. J. Trübner, 2 vols.
- GROS, Gérard, *Ave, Vierge Marie. Études sur les prières mariales en vers français (XII^e-XV^e siècles)*, Presses Universitaires de Lyon, 2004.

GROS, Gérard, *Le poète, la Vierge et le Prince du Puy. Étude sur les Puys marials de la France du Nord du XIV^e siècle à la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1992.

GROSSEL, Marie-Geneviève, 'Hélinand avant Froidmont : à la recherche d'un trouvère perdu', in : *Sacris erudiri* 52 (2013), pp. 319 – 352.

GROUPE μ, 'La fatrasie ou l'orchestration de l'impertinence', in : *Rhétorique de la poésie*, Paris, Seuil, 1990.

GUESNON, Adolphe, 'Recherches biographiques sur les trouvères artésiens', in : *Bulletin historique et philologique*, 1894.

GUESNON, Adolphe, *La confrérie des jongleurs d'Arras et le tombeau de l'évêque Lambert*, Arras, Extrait des Mémoires de la Commission Départementale des Monuments Historiques du Pas-de-Calais, 1913.

GUESNON, Adolphe, *Le Registre de la confrérie des jongleurs et des bourgeois d'Arras*, Paris, Imprimerie nationale, 1899.

GUESNON, Adolphe, *Status et règlements d la confrérie des jongleurs et bourgeois d'Arras au XII^e, XIII^e et XIV^e siècles*, Arras, Imprimerie A. Courtin, 1860.

GUYOTJEANNIN, Olivier – VIEILLARD, Françoise (dirs.), *Conseils pour l'édition des textes médiévaux, Fascicule I, Conseils généraux*, Paris, CTHS, École nationale des Chartes, 2001.

GUYOTJEANNIN, Olivier, 'Lettre ou titre ? Le modèle épistolaire dans les chancelleries médiévales', in : LEFÈVRE, S. (éd.), *La lettre dans la littérature romane du Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, 2008, pp. 19 – 37.

HAMON, Philippe, 'Pour un statut sémiologique du personnage', in : *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

HAMON, Philippe, *Texte et Idéologie*, Paris, PUF, 1984.

HARVEY, Carol J., 'Jehan Wauquelin "translateur" de *La Manekine*', in : *Le Moyen Français*, 39 – 41 (1996 – 1997), pp. 345 – 356.

HEERS, Jacques, *Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'occident à la fin du Moyen Âge*, Paris, J. Vrin, 1982.

HEMPEL, Wido, 'L. C. Porter, *La Fatrasie et le fatras*' compte-rendu, in : *Romanische Forschungen* 73 (1961), pp. 445 – 451.

HENRY, Albert, '*Berta da li gran pié* et la *Berte* d'Adenet', in : *Atti del 2^e congresso internazionale della Società Rencesvals. Cultura neolatina* 21 (1961), pp. 135 – 141.

HERICOURT, Charles de, 'Titres de la commanderie de Haut-Avesnes antérieurs à 1312', in : *Mémoires de l'Académie d'Arras* X (2^e série), Arras, A. Courtin, 1878.

HERRMANN, Ferdinand, *Schilderung und Beurteilung des gesellschaftlichen Verhältnisse Frankreichs in der Fabliaudichtung*, Leipzig, Rossteutscher, 1900.

Histoire littéraire de la France : fin du treizième siècle, Paris, Firmin Didot, 1856.

HOBBS, Frank Egleston – KARPINSKI, Louis Charles (éds.), *Introduction to arithmetic*, New York, Macmillan, 1926.

HOPPER, Vincent Foster, *Medieval Number Symbolism (Its Sources, Meaning, and Influence on Thought and Expression)*, New York, Columbia University Press, 1938.

HÜE, Denis, *Rémanences. Mémoire de la forme dans la littérature médiévale*, Paris, Honoré Champion, 2010.

HUOT, Sylvia, *Allegorical Play in the Old French Motet. The Sacred and the Profane in Thirteenth-Century Polyphony*, Stanford University Press, Stanford, California, 1997.

HUTTON, Gabrielle, 'La Stratégie dans les fabliaux', in : *Reinardus* 4 (1991), pp. 111 – 119.

IBAÑEZ RODRIGUEZ, Miguel, *Gonzalo de Berceo y las literaturas transpirenaicas : lectura cortés de su obra mariana*, Logroño, 1995.

JÄRNSTRÖM, Edward – LÅNGFORS, Arthur (éds.), *Recueil de chansons pieuses du XIII^e siècle*, Helsingfors, Imprimerie de la Société de Littérature finnoise, 1910.

JAUSS, Hans R., 'Littérature médiévale et théorie des genres', in : *Poétique* 1 (1970), pp. 79 – 101.

JAUSS, Hans R., 'Une approche médiévale : les petits genres de l'exemplaire comme système littéraire de communication', in : DEMERSON, Guy (dir.), *La notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984, pp. 35 – 57.

JEANROY, Alfred, 'Albert Metcke, *Die Lieder des altfranzoesischen Lyrikers Gille le Vinier*', compte-rendu, in : *Romania* 35 (1906), pp. 608 – 610.

JEANROY, Alfred, 'Études de versification', in : *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1925 (3^e édition), ici pp. 363 – 377.

JEANROY, Alfred, 'Trois dits d'amour du XIII^e siècle', in : *Romania* XXII (1893), pp. 45 – 70.

JEANROY, Alfred, *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse, Edouard Privat – Paris, Henri Didier, 1934, 2 vols.

JEANROY, Alfred, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge. Études de littérature française et comparée suivies de textes inédits*, Paris, Honoré Champion, 1925 (3^e édition).

JEHEL, Georges, 'Gênes et Arras au Moyen Âge', in : CASTELLANI, Marie-Madeleine – MARTIN, Jean-Pierre (éds.), *Arras au Moyen Âge. Histoire et littérature*, Artois Presses Université, 1994, pp. 27 – 36.

JODOGNE, Omer – PAYEN, Jean-Charles. (éds.), *Le fabliau et le lai narratif. Typologie des sources du Moyen Âge occidental* 13, Turnhout, Brepols, 1975.

JODOGNE, Omer, 'Considérations sur le fabliau', in : GALLAIS, Pierre – RIOU, Yves-Jean (éds.), *Mélanges offerts à René Crozet*, Poitiers, Société d'études médiévales, 1966, 2 vols., t. II, pp. 1043 – 1055.

JODOGNE, Omer, 'L. C. Porter, *Fatrasies et Fatras*', compte-rendu, in : *Lettres Romanes* 17 (1963), pp. 286 – 288.

JONIN, Pierre, 'La révision d'un topos, ou la noblesse du vilain', in : *Mélanges Jean Larmat. Regards sur le moyen âge et la renaissance (histoire, langue et littérature). Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice* 39, Nice, 1982, pp. 177 – 194.

JUBINAL, Achille (éd.), '*Dit de Traverses et les Fatras de Watrquet*', in : *Lettres à Monsieur le comte de Salvandy sur quelques-uns des mss de Bibliothèque Royale de La Hale*, Paris, 1846.

JUBINAL, Achille, *Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux, et autres pièces inédites des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles : pour faire suite aux collections Legrand d'Aussy, Barbazan et Méon*, Paris, E. Pannier, 1839 – 1842, 2 vols.

JUBINAL, Achille, *Resveries anonymes (Jongleurs et trouvères ou Choix de saluts, épîtres, rêveries et autres pièces légères des XIII^e et XIV^e siècles)*, Paris, J. A. Merklein, 1835.

JUD, Jacob, 'Rêver et desver', in : *Romania* 62 (1936), pp. 145 – 157.

JUNG, Marc-René, *Études sur le poème allégorique en France au moyen âge*, éd. Francke, Berne, 1971.

KANTOROWICZ, Ernst H., 'Anonymi Aurea gemma', in : *Medievalia et humanistica* 1 (1943), pp. 41 – 57.

KASPRZYK, Krystyna, 'Pour la sociologie du fabliau : convention, tactique et engagement', in : *Kwartalnik Neofilologiczny* 13 (1976), pp. 153 – 161.

KELLERMANN, Wilhelm, 'Ein Sprachspiel des französischen Mittelalters : die Resverie', in : *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, éd. J. Duculot, 1969, 2 vols, ici t. 2, pp. 1331 – 1346.

KELLERMANN, Wilhelm, 'Über due altfranzösischen Gedichte des uneingeschränkten Unsinnns', in : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 205 (1968), pp. 1 – 22.

- KER, Donald Eugene, *The Twelfth-Century French Poem of Richeit : a study in history, form and content*, PhD Dissertation, The Ohio State University, 1976.
- KIESOW, Reinhard, *Die Fabliaux. Zur Genese und Typologie einer Gattung der altfranzösischen Kurzerzählungen*, Berlin, Schäuble Verlag, 1976.
- KÖRÖSI, Albin, *Egy magyar királyleány története* [L'histoire d'une princesse hongroise], Budapest, 1914.
- LACHET, Claude, 'Composition et signification des *Trois dames de Paris* de Watriquet de Couvin', in : *Le Moyen Âge* 92 (1986), pp. 405 – 415.
- LAFFITTE-HOUSSAT, Jacques, *Troubadours et Cours d'Amour*, Paris, 1950.
- LAFONT, Robert, 'Relecture de *Cabra juglar*', in : *Revue des Langues Romanes* 104/2 (2000), pp. 337 – 378.
- LAFORTE, Conrad, *Survivances médiévales dans la chanson folklorique. Poétique de la chanson en laisse*, Les presses de l'Université Laval, Québec, 1981.
- LÅNGFORS, Arthur – MEYER, Paul (éds.), *Les incipit des poèmes français antérieurs au XVI^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1917.
- LÅNGFORS, Arthur (éd.), *Recueil général des jeux-partis français*, Paris, Champion, 1926.
- LÅNGFORS, Arthur, 'Dou vrai chiment d'Amours. Une nouvelle source de *Venus la deesse d'Amours*', in : *Romania* 45 (1918 – 19), pp. 205 – 219.
- LÅNGFORS, Arthur, 'Li Ave Maria par Huon le Roi de Cambrai publiée pour la première fois', in : *Mémoires de la Société néo-philologique de Helsingfors* 4 (1906), pp. 319 – 362.
- LANGLOIS, Charles-Victor, *La vie en France d'après des romans mondains du temps*, Genève, Slatkine reprints, 1970.
- LANGLOIS, Ernest (éd.), *Table des noms propres de toute nature compris dans les chansons de geste imprimées*, Paris, E. Bouillon, 1904.
- LEECH, Geoffrey N. – SHORT, Mick (éds.), *Style in fiction. A linguistic Introduction to English Fictional Prose*, London–New York, Longman, 1981.
- LEFÈVRE, Sylvie – UULDERS, Hedzer (dirs.), *Lettres d'amour du Moyen Âge. Les Saluts et Complaintes*, Paris, Librairie générale française, 2016.
- LEFÈVRE, Sylvie, 'Le recueil et l'œuvre unique. Mobilité et figement', in : MIKHAÏLOVA, Milena (éd.), *Mouvances et jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, Orléans, Paradigme, 2005, pp. 203 – 228.
- LESTOCQUOI, Jean, *L'Art de l'Artois. Études sur la tapisserie, la sculpture, l'orfèvrerie, la peinture*, Mémoires de la Commission Départementale des Monuments Historiques du Pas-de-Calais 15, Arras, Commission Départementale, 1973.

LESTOCQUOI, Joseph, *Aux origines de la bourgeoisie : Les villes de Flandre et d'Italie sous le gouvernement des patriciens (XI^e-XV^e siècles)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1952.

LESTOCQUOI, Joseph, *Patriciens du moyen âge, les dynasties bourgeoises d'Arras du XI^e au XV^e siècle*, Arras, Mémoire de la Commission des Monuments Historiques du Pas-de-Calais 1945.

LÉVY, Brian J., *The Comic Text : Patterns and Images in the Old French Fabliaux*, Amsterdam, Rodopi, 2000.

LEWIS, Clive S., *The allegory of Love. A study in medieval tradition*, Oxford, University Press, 1936 (rééd. 1953).

LINKER, Robert W., *A Bibliography of Old french Lyrics*, Romance Monographs 31, University of Mississippi, 1979.

LIVINGSTON, Charles H., *Le Jongleur Gautier le Leu*, Cambridge, Harvard University Press, 1951.

LORCIN, Marie-Thérèse, *Façons de sentir et de penser : les fabliaux français*, Paris, Champion, 1979.

LORCIN, Marie-Thérèse, *Les recueils de proverbes français (1160-1490). Sagesse des nations et langue de bois*, Paris, Champion, 2011.

LOTE, Georges, *Histoire du vers français*, Paris, Boivin, 1949 – 1996, 9 vols.

LOUVEL, Liliane (éd.), *L'incipit*, Poitiers, UFR Langues littératures, 1997.

LOZINSKI, Grégoire, 'Recherches sur le Credo de Joinville', in : *Neuphilologische Mitteilungen* 31 (1930), n° ¾, pp. 170 – 231.

MACHABEY-BESANCENEY, Claude, *Le « martyr d'amour » dans les romans en vers de la seconde moitié du douzième à la fin du treizième siècle*, Paris, Honoré Champion, 2012.

MAILLARD, Jean, *Évolution et esthétique du lai lyrique des origines à la fin du XIV^e siècle*, Paris, Centre de Documentation universitaire, 1963.

MARCHELLO-NIZZIA, Christiane, 'Philippe de Rémi, romancier', in : BONNET-LABORDERIE, Philippe (éd.), *Aspects de la vie au XIII^e siècle : Histoire – droit – littérature. Actes du colloque International Philippe de Beaumanoir et les Coutumes de Beauvaisis (1283 – 1983)*, Beauvais, GEMOB, 1983, pp. 101 – 103.

MARNETTE, Sophie, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale*, Bern, éd. Peter Lang, 1998.

MARTIN, Ernest, *Observations sur le Roman de Renart, suivies d'une table alphabétique des noms propres. Supplément de l'édition du Roman de Renart*, Strasbourg, E. Leroux, 1887.

MATSUMURA, Takeshi, 'Sur certains régionalismes dans les *Vers de la Mort* attribués à Robert le Clerc', in : *Revue belge de philologie et d'histoire* 84 (2006), pp. 699 – 710.

MELLI, Elio, 'I « salut » e l'epistolografia medievale', in : *Convivium* 4 (1962), pp. 385 – 398.

MÉNARD, Philippe, 'Philippe Vernay (éd.) : *Richeut, édition critique avec introduction, notes et glossaire*, 1988, *Romanica Helvetica* 103.', compte-rendu, in : *Cahiers de civilisation médiévale* 35^e année (n°139), Juillet-septembre 1992, p. 280.

MÉNARD, Philippe, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983.

MENEGALDO, Silvère (dir.), *Une forme médiévale à succès : la strophe d'Hélinand. Cahiers de Recherches médiévales et humanistes* 36 (2018/2).

MERL, Hans-Dieter, *Untersuchungen zur Struktur, Stilistik und Syntax in den fabliaux Rutebeufs, Gautier le Leus und Jean de Condés*, Bern, Lang, 1976.

METCKE, Albert, *Die Lieder des altfranzösischen Lyrikers Gille le Vinier*, Halle, 1906.

MEYER, Paul, 'Chansons à la Vierge en vers alternés français et latins', in : *Romania* 20 (1891), pp. 281 – 284.

MEYER, Paul, 'Le salut d'amour dans les littératures provençale et française', in : *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, VI^e série, 3, 1867, pp. 124 – 170.

MEYER, Paul, 'Les *Vers de la mort d'Hélinand*', in : *Romania* 1 (1872), pp. 364 – 367.

MIDDLETON, Roger, 'The history of BnF fr. 1588', in : SARGENT-BAUR, Barbara N., *Philippe de Rémi, Le roman de La Manekine, edited from Paris BNF fr. 1588*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999, pp. 42 – 68.

MÖLK, Ulrich – WOLFZETTEL, Friedrich, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, Fink, 1972.

MONFRIN, Jacques, 'La langue de Philippe de Beaumanoir', in : BONNET-LABORDERIE, Philippe (éd.), *Aspects de la vie au XIII^e siècle : Histoire – droit – littérature. Actes du colloque International Philippe de Beaumanoir et les Coutumes de Beauvaisis (1283 – 1983)*, Beauvais, GEMOB, 1983, pp. 129 – 133.

MONTAIGLON, Anatoloe de – RAYNAUD, Gaston (éds.), *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles imprimés ou inédits*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1872-1890, 6 vols.

MOOS, Peter von, 'Hildebert von Lavardin 1056-1133', in: *Pariser historische Studien* 3 (1965), Stuttgart, pp. 335 – 336.

MORAN, Patrick, 'Genres médiévaux et genres médiévistes : l'exemple des termes *chanson de geste* et *épopée*', in : *Romania* 136 (2018), pp. 38 – 61

- MORAWSKI, Joseph, *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, Paris, Champion, 1925.
- MORGAN, Leslie Z., ‘Berta ai piedi grandi : Historcal Figure and Literary Simbol’, in : *Olifant* 19/1 (1994), pp. 37 – 56.
- MORSEL, Joseph , ‘En guise d’avant-propos : les communautés ont quand-même une histoire’, in : CONESA, J. – PILORGET, J. (dirs.), *Faire communauté. Questes* 32 (2016), pp. 1 – 14.
- MURAT, Michel, ‘Le Moyen Âge des surréalistes’, in : KOBLE, Nathalie – MUSSOU, Amandine – SEGUY, Mireille (dirs.), *Mémoire du Moyen Âge dans la poésie contemporaine*, Paris, Hermann Éditeurs, 2014, pp. 27 – 47.
- MURPHY, James, ‘Letter Writing : Ars dictaminis’, in : *Medieval Bibliographies* 5 (1989), pp. 76 – 103.
- MURPHY, James, ‘The Art of Letter Writing (Ars dictaminis)’, in : *Medieval Rhetoric : A Select Bibliography, Medieval Bbliographies* 3 (1971), Toronto, pp. 55 – 70.
- MUSCATINE, Charles, *The Old French Fabliaux*, New Haven-London, Yale University Press, 1986.
- MUSSONS, Anna M., ‘Berthe ou le labyrinthe généalogique’, in : *Revue des langues romanes* XCIV (1990/1), pp. 39 – 61.
- NAETEBUS, Gotthold, *Die nicht-lyrischen Strophenformen des Altfranzösischen*, Leipzig, Hirzel, 1891.
- NEUMANN, Almut, ‘Teufelsbund und Teufelspakt (Mittelalter)’, In: GERSMANN, Gudrun – MOELLER, Katrin – SCHMIDT, Jürgen-Michael (éds.), *Lexikon zur Geschichte der Hexenverfolgung* (manuel en ligne, accessible via le lien <https://www.historicum.net/themen/hexenforschung/lexikon/>)
- NICHOLAS, David, *Town and Countryside : Social, Economic and Political Tensions un Fourteenth-Century Flanders*, Rijksuniversiteit te Gent, Brugge, 1971.
- NIES, Fritz, ‘Fatrasyes und Verwandtes : Gattungen fester Form ?’, in : *Zeitschrift für romanische Philologie* 92 (1976), pp. 124 – 137.
- NOOMEN, Willem, ‘Auteur, narrateur, récitant de fabliaux : le témoignage des prologues et des épilogues’, in : *Cahiers de civilisation médiévale* 35 (1992), pp. 313 – 350.
- NOOMEN, Willem, ‘Le fabliau et la ville’, in : GOOSSENS, Jan – SODMANN, Timothy (éds.), *Third international Beast Epic, Fable and Fabliau Colloquium*, Münster, 1979, pp. 43 – 65.
- NOOMEN, Willem, ‘Performance et mouvance : à propos de l’oralité des fabliaux’, in : *Reinardus* 3 (1990), pp. 127 – 143.

NOOMEN, Willem, 'Qu'est-ce qu'un fabliau?', in: VÁRVARO, Alberto (éd.), *XIV Congresso Internazionale di linguistica e filologia romanza (Napoli, 15 – 20 aprile 1974)*, Naples – Macchiaroli, Amsterdam - John Benjamin's Publishing Company, 1981, 5 vols, ici t. V., pp. 421 – 432.

NOOMEN, Willem, 'Structures narratives et force comique: les fabliaux', in: *Neophilologus* 62/3 (1978), pp. 361 – 373.

NORDEN, Eduard, *Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert vor Christus bis in die Zeit der Renaissance*, 2 vols.

NYKROG, Per, 'Porter, L. C., *La fatrasie et le fatras. Essai sur la poésie irrationnelle en France au Moyen Âge*', compte-rendu, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 78 (1962), pp. 536 – 539.

NYKROG, Per, *Les fabliaux: Étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, Genève, Droz, 1973 (nouvelle édition).

PALAISEAU, Jean-François, *Métrologie universelle, ancienne et moderne, ou Rapport des poids et mesures des empires, royaumes, duchés et principautés des quatre parties du monde*, Bordeaux, Lavigne jeune, 1816.

PALLISTER, Janis L., 'Forms of Realism in Richeut', in: *L'Esprit Créateur* 5 (1965), pp. 233 – 239.

PARIS, Gaston, 'Birsch-Hirschfeld, Adolf, *Die den Troubadours bekannten epischen Stoffe*', compte-rendu, in: *Romania* 7 (1878), pp. 448 – 460

PARIS, Gaston, 'Les Cours d'Amour au Moyen Âge', in: *Journal des Savants*, 1888, pp. 664 – 675 et 727 – 736.

PARIS, Gaston, *La littérature française au Moyen Âge: XI^e – XIV^e siècles*, Paris, Hachette, 1889 (2^e éd.).

PASQUALINO, Antonio, *Le vie del cavalière dall'epica médiévale alla cultura popolare*, Milano, Bompiani, 1992.

PASTOUREAU, Michel, *Les sceaux. Typologie des sources du M-A occidental* 36, Turnhout, Brespols, 1981.

PATT, William D., 'The early *ars dictaminis* as response to a changing society', in: *Viator* 9 (1978), pp.133 – 150.

PEARCY, Roy J., 'Modes of Signification and the Humor of Obscene Diction in the Fabliaux', in: COOKE, Thomas D. – HONEYCUTT, Benjamin L. (éds.), *The Humor of the Fabliaux*, Columbia, 1974, pp. 163 – 196.

PEARCY, Roy J., 'Realism and religious parody in the fabliaux: Watriquet de Couvin's *Les trois dames de Paris*', in: *Revue belge de philologie et d'histoire* 50/3 (1972), pp. 744 – 754.

- PEARCY, Roy J., *Logic and Humour in the Fabliaux. An Essay in Applied Narratology*, Cambridge, Brewer, 2007.
- PEIGNE-DELACOURT, Achille, *Analyse du « Roman du Hem »*, Arras, Typographie d'A. Brissy, 1854.
- PFEFFER, Peter, *Beiträge zur Kenntnis des altfranzösischen Volkslebens, meist auf Grund des Fabliaux*, Karlsruhe, Malsch & Vogel, 1898 – 1901, 3 vols.
- PICOT, Émile, 'Le Monologue dramatique dans l'ancien théâtre français', in : *Romania* 15 (1886), pp. 358 – 422.
- PIERREVILLE, Corinne (éd.), *Entremetteurs et entremetteuses dans la littérature de l'Antiquité à nos jours. Actes du colloque international organisé les 18 et 19 mai 2006 à l'Université Jean Moulin – Lyon* 3 vol. 28, publication du CEDIC, Jacques André éditeur 2006, pp. 131 – 143.
- PIROT, François, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles. Les « sirventes-ensenhamens » de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertrand de Paris*, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras, 1972.
- PLAMPER, Jan, 'The History of Emotions: An Interview with William Reddy, B. Rosenwein, and Peter Stearns', in: *History and Theory* 49 (2010), pp. 237 – 265.
- PORCHER, Jean (éd.), *L'Art du moyen âge en Artois*, Arras, Musée, 1951.
- PORTEAU-BITCKER, Annik, 'La justice laïque et le viol au Moyen Âge', in : *Revue historique de droit français et étranger* 66/4 (1988), pp. 491 – 526.
- PORTER, Lambert C., 'La Farce et la Sotie', in : *Zeitschrift für romanische Philologie* 75 (1959), pp. 89 – 123.
- PORTER, Lambert C., *La fatrasie et le fatras. Essai sur la poésie irrationnelle en France au Moyen Âge*, Genève – Droz, Paris – Minard, 1960.
- PROPP, Vladimir, *La Morphologie du Conte*, Paris, Gallimard, 1970.
- PURKART, Josef, 'Spurious love letters in the manuscripts of Boncompagno's *Rota Veneris*', in : *Manuscripta* 27 (1984), pp. 45 – 55.
- QVARNSTRÖM, Gunnar, 'Poetry and numbers: on the structural use of symbolic numbers', in: *Scripta minora. Regiae sociétatis humaniorum litterarum Lundensis*, Gleeurup, 1966, pp. 55 – 101.
- RAUHUT, Franz, 'Sanson in der *Richeut* – ein Don Juan des Mittelalters', in : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 207 (1970), pp. 161 – 184.

- RAYNAUD, Gaston (éd.), *Recueil des motets français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, F. Vieweg, 1881 – 1883, 2 vols.
- RAYNAUD, Gaston, ‘Le Jeu de le Capete Martinet’, in : *Romania* 10 (1881), pp. 519 – 531.
- RAYNOUARD, François J. M., *Choix des poésies originales des troubadours*, Paris, Firmin Didot, 1816.
- REINDEL, Kurt, ‘Petrus Damiani und seine Korrespondenten’, in : *Studi Gregoriani* 10 (1975), pp. 203 – 219.
- RÉMY, Paul, ‘Les « cours d’amour » : légende et réalité’, in : *Revue de l’Université de Bruxelles* 7 (1954), pp. 179 – 197.
- RÉTHELYI, Orsolya, ‘Gertrúd királyné és Szent Erzsébet a Németalföldön. Az Árpád-ház a Croy család reprezentációjában’ [La reine Gertrud et Sainte Elisabeth aux Pays-Bas. La dynastie des Árpád dans la représentation de la famille Croy], in : MAJOROSSY, Judit. (éd.), *Egy királynégylkosság margójára. Merániai Gertrúd (1185 – 1213) emlékezete* [A propos de l’assassinat d’une reine. La mémoire de Gertrud de Méran (1185 – 1213)] Szentendre, Ferenczy Múzeum, 2014, pp. 231 – 243.
- RIBARD, Jacques, *Un ménestrel du XIV^e siècle : Jean de Condé*, Genève, Droz, 1969.
- RICHARD, Jean, ‘La relation de voyage, instrument de la transmission du savoir géographique’, in : NOBEL, Pierre (dir.), *La transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*, Besançon, Presses universitaires de Franché-Comté, 2005, 2 vols.
- RIEGER, Dietmar, ‘Le motif du viol dans la littérature de la France médiévale : entre norme courtoise et réalité courtoise’, in : *Cahiers de civilisation médiévale* 31 (1988), n° 123, pp. 241 – 267.
- ROSENWEIN, Barbara H., ‘Emotions en politique. Perspectives de médiéviste’, in : *Hypothèses* 5 (2002/1), pp. 315 – 324.
- ROSENWEIN, Barbara H., ‘Worrying about Emotions in History’ in : *The American Historical Review* 107/3 (2002), pp. 821 – 845.
- ROSENWEIN, Barbara H., *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, New York and London, Cornell University Press, 2006.
- ROSKOFF, Gustav, *Geschichte des Teufels*, Leipzig, Brockhaus, 1869.
- ROUBAUD, Jacques, *La Fleur inverse : l’art des troubadours*, Paris, Les Belles Lettres, 2009.
- ROUSSEL, Claude, *Conter de geste au XIV^e siècle : inspiration folklorique et écriture épique dans ‘La belle Hélène de Constantinople’*, Genève, Droz, 1998.

ROUSSEL, Henri, 'Notes sur la littérature arrageoise du XIII^e siècle' in : *Revue des sciences humaines* 87 (1957 juillet-septembre), pp. 249 – 287.

RUHE, Doris, *Le dieu d'Amours avec son paradis. Untersuchungen zur Mythenbildung um Amor in Spätantike und Mittelalter*, Munich, Fink, 1974.

RUNNALLS, Graham A., 'Medieval Trade Guilds and the Miracles de Nostre Dame Par Personnages', in : *Medium Aevum* 39 (1970), pp. 257 – 287.

RUNNALLS, Graham A., 'The Manuscript of the Miracles de Nostre Dame par Personnages' in : *Romance Philology* 22 (1968 – 69), pp. 15 – 22.

RYCHNER, Jean, 'Les fabliaux : genre, style, publics', in : *La littérature narrative d'imagination : des genres littéraires aux techniques d'expression*, Colloque de Strasbourg les 23 – 25 avril 1959, Paris, PUF, 1961, pp. 41 – 52.

RYCHNER, Jean, *Contribution à l'étude des Fabliaux. Variantes, remaniements, dégradations*, Neuchâtel, Faculté des Lettes – Genève, Droz, 1960, 2 vols.

SAINT-CRICQ, Gaël, *Formes-type dans le motet du XIII^e siècle : étude d'un processus répétitif*, University of Southampton, 2009.

SANTUCCI, Monique, 'Adam de la Halle, auteur des *Ver d'Amours* et des *Ver de la Mort*', in : FAUCON, Claude – LABBE, Alain – QUERUEL, Danielle (éds.), *Miscellanea Medievalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris, Champion, 1998, 2 vols, ici t. 2, pp. 1183 – 1192.

SAVIOTTI, Federico (éd.), *Les Vers d'Amours d'Arras. Adam de la Halle et Nevelot Amion*, Paris, Honoré Champion, 2018.

SAVIOTTI, Federico, 'Une ponctuation rythmique ? Le cas des octosyllabes « hélinandiens »'. In : FASSEUR, Valérie – ROCHELOIS, Cécile (éds.), *Ponctuer l'œuvre médiévale. Des signes au sens*, Genève, Droz, 2016, pp. 135 – 147.

SAVOYE, Marie-Laure, *De fleurs, d'or, de lait, de miel : les images mariales dans les collections miraculeuses romanes du XIII^e siècle*. Thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris IV le 24 juin 2009.

SCHENK, Mary J., 'The morphology of the Fabliau', in : *Fabula* 17 (1976), pp. 26 – 39.

SCHULZE-BUSACKER, Elisabeth, 'La moralité des fabliaux', in : BIANCIOTTO, Gabriel – SALVAT, Michel (éds.), *Épopée animale, Fable, Fabliau : Actes du IV^e colloque de la Société Internationale Renardienne*, Paris, PUF, 1984, pp. 525 – 549.

SCHULZE-BUSACKER, Elisabeth, *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Âge français. Recueil et analyse*, Paris, Honoré Champion, 1985.

SCHWAGER, Raymund, *Der wunderbare Tausch. Zur Geschichte und Deutung der Erlösungslehre*, München, 1986.

SCHWANK, Eduard, *Die altfranzösischen Liederhandschriften : ihr Verhältnis, ihre Entstehung und ihre Bestimmung*, Berlin, Weidmann, 1886.

SELÁF, Levente (dir.), *Le Nouveau Naetebus : poèmes strophiques non lyriques des origines à 1400*, Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem. (Base de données électronique accessible via le lien <http://nouveaunaetebus.elte.hu/?lang=fr>)

SELÁF, Levente, 'Parallele Geschichten : die altfranzösischen nicht-lyrischen Dichtung und die Sangsprüche', in : EHLERT, Trude – KLEIN, Dorothea – SCHMID, Elisabeth (éds.), *Sangspruchdichtung : Gattungskonstitution und Gattungsinterferenzen im europäischen Kontext*, Tübingen, Max Niemeyer, 2007, pp. 312 – 322.

SELÁF, Levente, 'La strophe d'Hélinand : sur les contraintes d'une forme médiévale', in : DRIEL, Joos van – HANNA, Aziz – NOEL, Patrizia – SELÁF, Levente (dirs.), *Formes strophiques simples. Simple strophic patterns*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2010, pp. 75 – 94.

SELÁF, Levente, *Chanter plus haut. La chanson religieuse vernaculaire au Moyen Âge (essai de contextualisation)*, Paris, Honoré Champion, 2008.

SERPER, Arié, 'Le monde culturel des fabliaux', in : GOOSSENS, Jan – SODMANN, Timothy (éds.), *Third International Beast Epic, Fable and Fabliau Colloquim*, Münster, 1979 – Wien, 1981, pp. 392 – 403.

SINCLAIR, Keith V. (éd.), *French devotional texts of the Middle Ages. A Bibliographic Manuscript Guide*, Westport (Connecticut) – Londres, Greenwood Press, 1980.

SINCLAIR, Keith V. (éd.), *Prières en ancien français. Nouvelles références, renseignements complémentaires, indications bibliographiques, corrections et tables des articles du « Répertoire » de Sonet*, Archon Books, Hamden, Connecticut, 1978.

SOMMER, H. Oskar, *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, Washington, The Carnegie Institutions, 1908 – 1916, 8 vols.

SONET, Jean (éd.), *Réperoire d'incipit de prières en ancien français*, Genève, Droz, 1956.

SPANGENBERG, Ernst P. J., *Die Minnehofe des Mittelalters und ihre Entscheidungen oder Aussprüche. Ein Beitrag zur Geschichte des Ritterwesens und der romantischen Rechtswissenschaft*, Leipzig, 1821.

SPANKE, Hans, *Eine altfranzösische Liedersammlung : der anonyme Teil der Liederhandschriften*, Halle, M. Niemeyer, 1925.

SPANKE, Hans, *G. Raynauds Bibliographie des Altfranzösischen Liedes*, Leiden, Brill, 1955.

STEARNS SCHENK, Mary J., *The Fabliaux : Tales of Wit and Deception*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1987.

STOCK, Brian, *Listening for the Text: On the Uses of the Past*, University of Pennsylvania, 1990.

STOCK, Brian, *The Implications of literacy. Written language and models of interpretation in the Eleventh and Twelfth centuries*, Princeton, 1983.

STONES, Alison, 'The manuscript Paris BnF fr. 1588 ans its Illustrations', in : SARGENT-BAUR, Barbara N. (éd. et trad.), *Philippe de Rémi, Le roman de La Manekine, edited from Paris BNF fr. 1588*, Amsterdam- Atlanta, Rodopi, 1999, pp. 1 – 39.

STRUBEL, Armand, 'La personnification allégorique, avatar du mythe : Fortune, Raison, Nature et Mort chez Jean de Meun', in : BOUTET, D. – HARF-LANCNER, L., *Pour une mythologie du Moyen Âge*, Paris, École normale supérieure, 1988, pp. 61 – 72.

STRUBEL, Armand, *La Rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Genève, Slatkine, 1989.

SUCHIER, Hermann, *Geschichte der französischen Litteratur*, Lepizig-Wien, 1900.

SZABICS, Imre, 'La fonction poétique des motifs de voyage dans la poésie française et occitane du Moyen Âge', in : TVERDOTA, György (éd.), *Écrire le voyage. Actes du colloque organisé par le Centre interuniversitaire d'études hongroises à Paris, les 21, 22, 23 janvier 1993*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 115 – 124.

TARAYRE, Michel, *La Vierge et le miracle. Le Speculum historiale de Vincent de Beauvais*, Paris, Champion, 1999.

TODOROV, Tzvetan, *Grammaire du Décaméron*, La Haye-Paris, Mouton, 1969.

UHL, Patrice, '« So es devinalh » (PC 461, 226 ?)' in : *Tenso* 15/2 (2000), pp. 97 – 117.

UHL, Patrice, 'Compositions « de oppositis » d'Oc et moqueurs d'Oïl', in : GROSSEL, Marie-Geneviève – MOUGIN, Sylvie (éds.), *Poésie et rhétorique du non-sens. Littérature médiévale, littérature orale*, Reims, Presses Universitaire de Reims, 2004, pp. 63 – 87.

UHL, Patrice, 'Contribution à la typologie d'un genre lyrique provençal du XIV^e siècle : le *Reversari*', in : *Studia Neophilologica* 70 (1998), pp. 89 – 100.

UHL, Patrice, 'Fatrassiers et Surréalistes: le quiproquo sur les "fatrasies"', in : BEL, Catherine – DUMONT, Pascale – WILLAERT, Frank (éds.), *"Contez me tout". Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Herman Braet*, La République des Lettres 28, Louvain-Paris-Dudley, Peeters, 2006, pp. 945 – 961.

UHL, Patrice, 'La poésie du non-sens en France aux XIII^e et XIV^e siècles', in : *Perspectives médiévales* 14 (1988), pp. 65 – 70.

UHL, Patrice, 'La réputation imméritée de la troisième 'Resverie' », ou la tenace malchance du *Dit des Travers* (1303)', in : *Neuphilologische Mitteilungen* 90 (1989), pp. 19 – 33.

UHL, Patrice, 'Non-sens et parodie dans la fatrasie. Contribution à la localisation du champ interférentiel', in : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 144 (1992), pp. 71 – 97.

UHL, Patrice, 'Où faire la fête entre femmes à Paris vers 1320 ? Une relecture des *Trois dames de Paris* de Watriquet de Couvin', in : CHELEBOURG, Christian – MEITINGER, Serge (éds.), *Écritures de la ville. Cahiers de recherches sur l'écriture et l'espace* 1 (2006), Paris, Kimé, pp. 89 – 107.

UHL, Patrice, « *Sanz rimer de aucun sens* »: rêveries, fatrasies, fatras entés. Poèmes « nonsensiques » des XIII^e et XIV^e siècle, Louvain – Paris, Peeters, 2012.

UHL, Patrice, *La constellation poétique du non-sens au Moyen Âge: onze études sur la poésie fatrasique et ses environs*, Université de La Réunion – Paris, Didier-Érudition et L'Harmattan, 1999.

UNGUREANU, Marie, *La bourgeoisie naissante : société et littérature bourgeoises d'Arras aux XII^e et XIII^e siècles*, Arras, Mémoires de la Commission départementale des Monuments historiques du Pas-de-Calais, 1955.

VÀRVARO, Alberto, 'Due note su *Richeut*', in : *Studi mediolatini e volgari* 9 (1961), pp. 227 – 233.

VERNAY, Philippe (éd.), *Richeut*, éd. Francke Berne, 1988.

VERNET, André, 'Fragments d'un *Moniage Richeut* ?' in : *Études de langue et littérature du Moyen Âge offertes à Félix Lecoy*, Paris, Honoré Champion, 1973, pp. 585 – 597.

VIËTOR, Karl, 'L'histoire des genres littéraires', in : GENETTE, Gérard – TODOROV, Tzvetan (éds.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.

VULLIEZ, Charles, 'Un nouveau manuscrit « parisien » de la *Summa dictaminis* de Bernard de Meung et sa place dans la tradition manuscrite du texte', in : *Revue d'histoire des textes* 7 (1978), pp. 133 – 151.

WALBERG, Emmanuel – WULFF, Friedrich, *Les Vers de la mort par Hélinant, moine de Froidmont*, Paris, Firmin Didot, 1905.

WATTENBACH, Wilhelm, 'Iter Austriacum 1853', in : *Archiv für Kunde österreichischer Geschichts-Quellen* 14 (1855), pp. 1 – 94.

WILMART, Dom A. O.S.B., *Auteurs spirituels et textes dévôts du moyen âge latin*, Paris, Librairie Bloud et Gay, 1931.

WINNICOTT, Daniel W., *Jeu et réalité : l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 2002.

WITT, Ronald, 'Medieval *Ars dictaminis* and the Beginning of Humanism : A New Construction of the Problem', in : *Renaissance Quarterly* 35 (1982), pp. 1 – 35.

- WOLF, Ferdinand, *Über die Lais. Sequenzen und Leiche*, Heidelberg, 1841.
- WOLFF, Étienne, *La Lettre d'amour au Moyen Âge*, Paris, NiL Editions, 1996.
- ZINK, Michel, *La Subjectivité littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.
- ZUMHOR, Paul, *Histoire littéraire de la France médiévale*, 1954.
- ZUMTHOR, Paul, 'Essai d'analyse des procédés fatrasiques', in : *Romania* 84 (1963), pp. 145 – 170.
- ZUMTHOR, Paul, 'Fatrasie et coq-à-l'âne (de Beaumanoir à Clément Marot)', in : *Fin du Moyen Âge et Renaissance. Mélanges de philologie française offerts à Robert Guette*, Anvers, De Nederlandsche Boekhandel, 1961, pp. 5 – 18.
- ZUMTHOR, Paul, 'Fatrasies, fatrassiers', in : *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975, pp. 68 – 88.
- ZUMTHOR, Paul, 'Un paradoxe courtois : le chant et la plainte', in : MADDOX, Donald – STURM-MADDOX, Sara (éds.), *Literary aspects of courtly culture. Selected Papers from the Seventh Triennial Congress of the International Courtly Literature Society University*, Cambridge, 1994, pp. 69 – 83.
- ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 2000 (réédition de l'éd. de 1972).
- ZUMTHOR, Paul, *La mesure du monde. Représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris, 1993.

RÉSUMÉ

Philippe de Rémi, seigneur de Beaumanoir (vers 1210 – 1265) est, avec son condisciple Adam de la Halle, l'un des poètes les plus novateurs du Nord de la France du XIII^e siècle. Si ses deux immenses romans (*La Manekine*, *Jehan et Blonde*) de quelques 16 000 vers ont été édités à plusieurs reprises et abondamment commentés, sa contribution à la littérature poétique, pourtant fondamentale, reste encore largement inexploitée. Philippe a pourtant fait figure d'inventeur : ses « petites pièces » – comme les désignent les premiers éditeurs – s'inscrivent entre les deux romans et un troisième, le *Roman du Hem* d'un auteur inconnu, qui, tels des serre-livres, enchâssent huit poèmes de genres poétiques divers. Ces poésies témoignent chacune du goût de leur auteur pour l'exploration des limites: au-delà de renouveler certaines formes lyriques (salut d'amour, chanson lyrique, fabliau, conte allégorique), il peut également revendiquer la paternité de la poésie du non-sens en langue vernaculaire ; ses fatrasies et ses rêveries, éditées mais détachées du reste de sa production lyrique, ont surtout retenu l'attention des modernes, depuis leur mise au jour partielle par Georges Bataille.

Le corpus poétique que notre thèse se propose d'étudier se compose de huit pièces : *Salus d'Amours*, *Conte d'Amours*, *Conte de folle larguesce*, *Oiseuses*, *Lai d'Amours*, *Ave Maria*, *Fatrasies*, *Salus à refrains*. Il se caractérise par une diversité tout à fait exceptionnelle des genres et des formes : au-delà de deux saluts d'amour très différents, il contient un conte courtois, un conte-fabliau, un poème d'amour purement courtois, une prière mariale, une pièce de non-sens relatif, et une seconde de non-sens absolu. L'enchaînement de ces poèmes au sein du manuscrit fait apparaître une véritable logique de compilation, témoignant de l'incontestable intention d'assemblage du commanditaire du manuscrit, qui fut probablement lié aux Rémi par des liens familiaux et professionnels. La séquence des poésies de Philippe au sein du manuscrit Paris, BnF. fr. 1588 est loin de constituer une simple mise bout-à-bout d'œuvres disparates : les pièces se succèdent conformément à leurs interférences à la fois génériques, sémantiques et formelles. Le recueil poétique ainsi naissant se caractérise aussi bien par la diversité que par des jeux de proximité : si les deux romans trouvent leur écho dans le dédoublement des saluts d'amour, les autres pièces sont liées par de multiples liens formels et sémantiques qui engendrent des effets de polyphonie.

MOTS CLÉS

Littérature vernaculaire du XIII^e siècle ; réseau poétique arrageois ; évolutions génériques, sémantiques et formelles de la poésie médiévale

ABSTRACT

Philippe de Rémi, lord of Beaumanoir (around 1210 - 1265) is, with Adam de la Halle, one of the most innovative poets of northern France of the thirteenth century. If his two huge novels (*Manekine*, *Jehan and Blonde*) of some 16,000 verses have been published several times and widely commented, his contribution to the poetic literature, yet fundamental, remains largely unexplored. Philippe, however, was an inventor: his "little pieces" - as the first editors call them - are placed in the manuscript between the two novels and a third one, the *Roman du Hem* (by an unknown author), which, like bookends, enshrine eight poems of various poetic genres. These poems each testify to the author's taste for the exploration of the limits: beyond renewing certain lyrical forms (« salut d'amour », lyric song, fabliau, allegorical tale), he can also claim the paternity of the poetry of the non-sens in vernacular language; his « fatras » and « resveries », published but detached from the rest of his lyric production, have especially caught the attention of the moderns, since their partial edition and translation by Georges Bataille.

The poetic corpus which our thesis proposes to study consists of eight pieces: *Salus d'Amours*, *Conte d'Amours*, *Conte de fole larguesce*, *Oiseuses*, *Lai d'Amours*, *Ave Maria*, *Fatrasies*, *Salus à refrains*. It is characterized by a very exceptional diversity of genres and forms: beyond two very different love greetings, it contains a courteous tale, a fairy-tale, a purely courtly love poem, a Marian prayer, a piece of relative nonsense, and a second of absolute nonsense. The sequence of these poems within the manuscript reveals a real logic of compilation, testifying to the incontestable intention of assembling of the sponsor of the manuscript, who was probably linked to the Rémi by family and professional links. The sequence of Philippe's poems in the manuscript Paris, BnF. fr. 1588 is far from being a simple end-to-end implementation of disparate works: the pieces follow one another in accordance with their generic, semantic and formal interferences. The poetic collection thus born is characterized by diversity as well as by games of proximity: while the two novels find their echo in the duplication of the « salut d'amour », the other pieces are linked by multiple formal and semantic links which generate polyphony effects.

KEYWORDS

13th century vernacular literature; Poetic network from Arras region; Generic, semantic and formal evolutions of medieval poetry

