



HAL
open science

' La voix des bergers et bergères dans la pastorale médiévale française '

Charlotte Guiot

► **To cite this version:**

Charlotte Guiot. ' La voix des bergers et bergères dans la pastorale médiévale française '. Littératures. Université Grenoble Alpes [2020-..], 2022. Français. NNT : 2022GRALL025 . tel-04021551

HAL Id: tel-04021551

<https://theses.hal.science/tel-04021551>

Submitted on 9 Mar 2023

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

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

École doctorale : LLSH- Langues, Littératures et Sciences Humaines

Spécialité : Lettres et arts spécialité littératures française et francophone

Unité de recherche : UMR 5316 Litt&Arts (Arts & Pratiques du Texte, de l'Image, de l'Ecran & de la Scène)

' La voix des bergers et bergères dans la pastorale médiévale française '

' The shepherds'voice in french medieval pastoral literature '

Présentée par :

Charlotte GUIOT

Direction de thèse :

Estelle DOUDET
Professeur, Université de Lausanne

Directrice de thèse

Rapporteurs :

Laurence GIAVARINI
MAITRE DE CONFERENCE HDR, Université de Bourgogne
Daisy DELOGU
PROFESSEUR, Université de Chicago

Thèse soutenue publiquement le **4 novembre 2022**, devant le jury composé de :

Estelle DOUDET PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Université Grenoble Alpes	Directrice de thèse
Laurence GIAVARINI MAITRE DE CONFERENCE HDR, Université de Bourgogne	Rapporteure
Daisy DELOGU PROFESSEUR, Université de Chicago	Rapporteure
Corinne DENOYELLE MAITRE DE CONFERENCE HDR, Université Grenoble Alpes	Examinatrice
Denis HüE PROFESSEUR EMERITE, Université Rennes 2 - Haute Bretagne	Examinateur
Valérie FASSEUR PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Université Montpellier 3 - Paul Valéry	Présidente



REMERCIEMENTS

Au terme de ces cinq années de parcours doctoral, il est difficile de résumer en quelques mots la gratitude éprouvée pour toutes les personnes qui nous ont accompagnée et conseillée, et pour toutes celles qui ont éclairé par leur présence notre travail de recherche et notre vie de tous les jours. Mes remerciements vont tout d'abord à ma directrice de thèse, Estelle Doudet, qui a suivi mon travail avec une énergie et une bienveillance lumineuses. Sa disponibilité, ses conseils et ses encouragements se sont révélés, au fil de ces années, d'un grand soutien et ont rendu possible l'aboutissement de ces présentes recherches.

Je souhaite également témoigner ma reconnaissance aux chercheurs et chercheuses qui ont eu la générosité d'échanger avec moi. Les membres de mon comité de suivi de thèse : Denis Hüe, qui a partagé avec moi son érudition sur les bergers et bergères ; Beate Langenbruch qui après avoir accompagné mes premiers pas en tant que médiéviste durant mon master, a accepté de me proposer des retours avertis sur mon travail de doctorat ; Stéphane Macé dont l'intérêt pour la littérature pastorale des siècles postérieurs a été très éclairant. Mes remerciements vont également à mes collègues médiévistes, Valérie Méot-Bourquin, mais aussi Fleur Vigneron qui nous a apporté sa connaissance des traités médiévaux et surtout Corinne Denoyelle, qui a accompagné avec enthousiasme et énergie les projets des jeunes médiévistes grenoblois et grenobloises, et a eu la grande gentillesse de nous conseiller dans notre travail de recherche. Ma réflexion a également été nourrie par de précieux échanges avec Daisy Delogu, Valérie Fasseur et Agathe Sultan.

Ces années de thèse ont été ponctuées par des déplacements. Pour des formations tout d'abord, qui ont contribué à ma construction en tant que jeune chercheuse : les semaines médiévales de Poitiers, le stage d'initiation à l'étude des manuscrits médiévaux de l'IRHT et les formations de la CUSO. Que les organisateurs et organisatrices en soient remerciés. Mais je souhaite également témoigner ma gratitude aux personnes, institutions et fondation qui ont rendu possibles et enrichissants mes deux séjours de recherche : Klaus Ridder qui m'a accueillie avec beaucoup de bienveillance à l'Université de Tübingen grâce à une bourse du DAAD ; Yasmina Foehr-Janssens, Cédric Giraud et les jeunes chercheurs et chercheuses médiévistes qui ont rendu fructueux mon séjour à l'Université de Genève financé par la fondation Zeno Karl Schindler. Mes remerciements vont encore à toutes les personnes qui m'ont accueillie

dans mes différents lieux de travail : à l'Université de Grenoble, puis à l'Université de Lausanne où Agathe Sultan, Alain Corbellari, Chloé Gummy, Leticia Ding et Noémie Hulmann m'ont permis d'enseigner et d'échanger dans d'excellentes conditions, et enfin à l'Université de Pau où ma collègue Cécile Rochelois m'a d'ores et déjà apporté une grande aide à mon arrivée.

Au fil des années, j'ai eu la possibilité de rencontrer et de nouer des relations de travail, mais aussi d'amitiés avec les doctorants et doctorantes de l'Université de Grenoble et d'ailleurs, les membres de MaiGRE, de l'association itinérans et du collectif Sancho Panza. Je garde un heureux souvenir de nos rencontres, échanges et pique-niques. Je tiens à souligner le soutien tout particulier des amis et amies avec qui j'ai partagé avec bonheur temps de rédaction, de réflexion et de loisir : Mujtaba Ashgari, Florence Bret, Audrey Dominguez, Auguste Hébert, Manon Laurent, Alice Lenay, Eugénie Martin, Daniel Meharg, Bélinda Missiroli, Emmanuelle Morel, Julia Pont, Sarah Orsini, Anaïs Thillier, Christophe Varray, Fanny Wiard, Mélanie Zammit. Je remercie très chaleureusement Maxime Kamin et Hélène Jaeger pour leurs conseils et pour les pistes de recherche qui ont émergé de nos échanges. Toute ma gratitude et mon affection vont à Camille Brouzes, Odile Chatirichvili et Alexia Dedieu, pour leur amitié indéfectible, leur exigence scientifique et leur générosité intellectuelle et humaine.

Ce travail ne saurait avoir pris forme définitive sans la contribution des nombreux relecteurs et relectrices, amis et membres de ma famille. Que soient remerciés : Camille Brouzes, Odile Chatirichvili, Manon Favrie, Lucie Frontière, Louise Guiot, Vincent et Caroline Guiot, Hélène Jaeger, François Joron, Isabelle Joron, Maxime Kamin, Mamie Coco, Eugénie Martin, Christine Lecutier, Bélinda Missiroli et Sarah Orsini.

On reconnaîtra peut-être à certains chapitres, ce que ma recherche doit à mes activités extra-professionnelles. Je remercie chaleureusement les formateurs et participants de la formation en ornithologie de la LPO de Grenoble, les membres de mes deux fanfares, la Fanfarovis et les 38 tonnes, et le club d'Aïkido de Grenoble (GADA). Que soit aussi remerciée pour son soutien Nadia Lacombe.

Enfin, ma reconnaissance va à l'ensemble de mes proches et notamment mes parents Béatrice et Philippe, et mes deux sœurs, Juliette et Louise. Ces remerciements ne sauraient être complets sans mentionner le petit camarade qui suit ce travail depuis son commencement, mon complice de rédaction, grand spécialiste en sieste et en thermodynamique des balcons, Cachou.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Pastorales silencieuses et silences de la critique

Après un long prologue de l'auteur, le *Calendrier des bergères*, imprimé à Paris en 1499, s'ouvre sur le dialogue de deux sœurs Bietris et Seville. Le bois gravé qui accompagne le texte ne laisse pas de doute sur leur statut. Parées de la houlette, la taille ceinte de divers outils tels que des poinçons ou des boîtes à onguents, et surtout, entourées de moutons : ce sont deux bergères. Leur gestuelle indique qu'elles s'échangent des mots, mais leur voix reste inaudible. Nous sommes confrontés au silence d'un ouvrage imprimé, mais aussi, plus généralement, à celui d'un corpus peu étudié. La critique n'a que peu donné la voix aux bergers et bergères du Moyen Âge, ne leur accordant qu'une place minimale au sein de la recherche.

À l'automne 1978 était organisé à Saint-Étienne un colloque intitulé « Le genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle » dont les actes ont été publiés deux ans plus tard¹. Malgré des bornes chronologiques invitant à inclure le dernier siècle du Moyen Âge, la pastorale française n'est évoquée que dans un unique article de Raymond Lebègue consacré à « La pastorale religieuse sur la scène française² », qui aborde en particulier les séquences pastorales des mystères et leurs origines. Pour le XV^e siècle, c'est d'abord la pastorale italienne qui retient l'attention des savants et savantes réunis à ce colloque³. Celle-ci, qui, depuis le XIV^e siècle et les compositions de Boccace et Pétrarque, s'inscrit assez nettement dans le sillage humaniste d'une imitation virgilienne, a-t-elle pu être perçue comme un jalon d'une histoire littéraire menant des *Bucoliques* à l'*Astrée* ? À l'inverse, la pastorale médiévale française ne serait-elle qu'un écart, une création autonome vite apparue et vite disparue ?

Les bergers et bergères fictionnels du Moyen Âge français sont connus de longue date : la pastourelle des XII^e et XIII^e siècles, notamment, a retenu très tôt l'attention des érudits du XIX^e siècle, à l'instar de Karl Bartsch qui a donné une première édition de ce

¹ Claude Longeon (éd.), *Le genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle : actes du colloque international tenu à Saint-Étienne du 28 septembre au 1^{er} octobre 1978*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1980, p. 177-181.

² Raymond Lebègue, « La pastorale religieuse sur la scène française », dans *Le genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 177-181.

³ *Le genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle*, *op. cit.* : Domenico de Robertis, « Aspect de la formation du genre pastoral en Italie au XV^e siècle », p. 7-14 ; Giovanni Ponte « Perspective de la littérature de sujet pastoral au XV^e siècle en Italie », p. 15-23 ; Antonia Tissoni Benvenuti, « La restauration humaniste de l'élogue : l'école guarinienne à Ferrare », p. 25-33.

corpus en 1870⁴. Ces poèmes narratifs brefs, qui racontent le plus souvent la rencontre du narrateur et d'une bergère, ont fait ensuite l'objet, au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, de riches débats tendant à se cristalliser autour de la question de l'origine de cette forme poétique et narrative : pour les uns, comme Gaston Paris, la pastourelle avait une origine populaire liée aux fêtes de mai⁵, pour les autres, comme Edmond Faral, elle s'inspirait en partie de la bucolique latine⁶. La question de l'origine de la pastourelle interroge l'originalité d'une production française qui, dans un esprit romantique, pourrait être l'expression authentique d'une nation. Mais, sur le plan de l'histoire littéraire, est également mise en question la possibilité d'intégrer le corpus pastoral médiéval à une appréhension transhistorique et transculturelle de ce que pourrait être « la pastorale » ou le « genre pastoral ».

Si la pastourelle est relativement bien connue et étudiée⁷, la pastorale médiévale dans son ensemble et notamment les textes en moyen français restent en grande partie dans l'ombre. En 1983, l'ouvrage de Joël Blanchard, *La pastorale en France aux XIV^e et XV^e siècles : recherches sur les structures de l'imaginaire médiéval*, s'ouvrait sur le constat d'un manque d'études critiques consacrées à ce corpus, réduit à une simple étape de transition de l'Antiquité vers la Renaissance :

Ce livre-ci proteste contre un oubli. La pastorale médiévale n'a fait jusqu'à présent l'objet d'aucune étude approfondie. Ce ne sont pourtant pas les monographies qui manquent sur le genre pastoral. Mais les quelques traits qu'il est possible de relever dans le domaine médiéval se trouvent généralement regroupés dans des études que leurs auteurs ont consacrées à la Renaissance. La pastorale médiévale est abordée ainsi sous l'angle historique. Les textes, pourtant nombreux, qui la constituent, sont réduits au statut d'éléments de transition⁸.

Laissant de côté la production des XII^e et XIII^e siècles, le chercheur s'est concentré sur les œuvres pastorales en moyen français dont il a dévoilé la variété et la richesse. Il a mis

⁴ Karl Bartsch, *Romances et pastourelles françaises des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Slatkine reprints, 1973 [1870].

⁵ Gaston Paris, « Les origines de la poésie lyrique en France », *Journal des Savants*, 1892, p. 407-429.

⁶ Edmond Faral, « La pastourelle », *Romania*, (49), 1923, p. 204-259.

⁷ Elle a fait notamment l'objet d'un ouvrage de synthèse par Michel Zink, *La Pastourelle : poésie et folklore au Moyen âge*, Paris-Montréal, Bordas, 1972.

⁸ Joël Blanchard, *La pastorale en France aux XIV^e et XV^e siècles : recherches sur les structures de l'imaginaire médiéval*, Paris, Honoré Champion, 1983. Désormais : Joël Blanchard, *La pastorale en France aux XIV^e et XV^e siècles*.

en avant la place centrale de la dimension idéalisante de l'écriture pastorale qui se constitue ainsi en ailleurs désirable pour les auteurs et autrices comme pour le public. Loin de susciter un renouveau d'intérêt critique, ce premier travail de mise au jour de la pastorale médiévale s'est souvent vu relégué au rang de note de bas de page. La littérature des bergers et bergères est souvent évoquée en passant, sans faire l'objet d'analyses plus approfondies, à l'exception notable des travaux consacrés à une œuvre en particulier, notamment dans le cas d'éditions permettant aujourd'hui un meilleur accès à ce corpus⁹.

Plus récemment, c'est aux États-Unis que la pastorale médiévale a connu un regain d'intérêt, avec la publication en 2009 par Geri L. Smith de son étude *The Medieval French Pastourelle Tradition: Poetic Motivations and Generic Transformations*¹⁰. La chercheuse examine la production pastorale médiévale à la lumière du corpus des pastourelles, décrit comme point de départ initial à des réécritures plus tardives jouant sur les formes et modifiant les enjeux du texte. Dans une perspective générique, la littérature pastorale médiévale bénéficie d'un éclairage assez large mettant en avant les continuités et ruptures à l'œuvre au fil des écrits.

En outre, les textes du XV^e siècle ont parfois retenu l'attention des seiziémistes qui soulignent les similitudes avec les productions littéraires du siècle suivant. L'ouvrage de Nathalie Dauvois, *De la « Satura » à la Bergerie. Le Prosimètre pastoral en France à la Renaissance et ses modèles*¹¹ interroge la relation entre écriture pastorale et prosimètre, en s'arrêtant notamment sur les poèmes de Jean Molinet, composés à la fin du XV^e siècle. Tout comme l'ouvrage de Geri L. Smith, cette recherche met en évidence la grande souplesse formelle de ces œuvres, qui semble donc une caractéristique de l'écriture pastorale du Moyen Âge comme du XVI^e siècle. L'approche de Laurence Giavarini, dans *La distance pastorale : usages politiques de la représentation des*

⁹ Voir par exemple : Marie-Claude Deprez-Masson, *Poésie et politique. Le Songe du Pastourel de Jehan du Prier*, Montréal, CERES, 1989 ; Pierre Choinet, *Le livre des trois âges : fac-similé du manuscrit Smith-Lesouëf 70*, (éd.) Lydwine Scordia, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2009 ; René d'Anjou, *Regnault et Janneton*, Gilles Roussineau (éd.) Genève, Droz, 2012 ; Alan Hindley, « L'Alliance de Foy et de Loyauté », dans *Recueil général de moralités d'expression française*, (dir.) Estelle Doudet, tome 1, Paris, Classiques Garnier, 2012 (Collection « Bibliothèque du théâtre français »), p. 475-520. Désormais : Jehan du Prier, *Le Songe du Pastourel* ; Pierre Choinet, *Le livre des trois âges* ; René d'Anjou, *Regnault et Janneton* ; *L'Alliance de Foy et de Loyauté*.

¹⁰ Geri L. Smith, *The Medieval French Pastourelle Tradition: Poetic Motivations and Generic Transformations*, Gainesville, University Press of Florida, 2009.

¹¹ Nathalie Dauvois, *De la « Satura » à la Bergerie. Le Prosimètre pastoral en France à la Renaissance et ses modèles*, Paris, Classiques Garnier Numérique, 2006, disponible en ligne : <https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-37312-768-3>.

*bergers (XVI^e-XVII^e siècles)*¹², confronte pour sa part les textes pastoraux à leur contexte de production pour mieux mettre en exergue la place qu'y occupe une communication politique liée à des événements historiques marquants. Par le passage à l'écriture et les différences qui séparent les *pastoures* et *pastoureaux* de celles et ceux qui les imaginent, s'instaure une distance entre référents et signes.

Ainsi, les textes des XIV^e et XV^e siècles étudiés par Geri L. Smith s'éclairent à la lumière de la pastourelle des XII^e et XIII^e siècles, tandis que les XV^e et XVI^e siècles ne voient pas apparaître de franches ruptures au sein du corpus pastoral. Ces continuités nous invitent à aborder la pastorale médiévale en choisissant un empan chronologique large permettant de mieux percevoir les évolutions de cette littérature et d'en comprendre les principaux enjeux et caractéristiques. Néanmoins, nous nous limiterons dans l'ensemble aux textes composés entre la fin du XII^e siècle et les dernières années du XV^e siècle. Nous n'ignorons pas l'intérêt d'une étude d'un « long XV^e siècle¹³ », étendu jusqu'aux premières décennies du siècle suivant, voire plus loin, dont Estelle Doudet a souligné l'intérêt pour une meilleure compréhension des jeux dramatiques et qui pourrait également se révéler éclairante pour le corpus pastoral. Néanmoins, nous excluons de notre étude les œuvres du XVI^e siècle pour deux raisons principales : d'une part l'accroissement massif des productions pastorales à cette période, qui rendrait trop dense notre corpus ; d'autre part l'étude déjà menée de la période charnière des XV^e et XVI^e siècles par les deux ouvrages que nous venons de mentionner. Il serait également possible de restreindre le corpus à une étude des textes en moyen français, mais il nous semble important de proposer, en complément des travaux de Joël Blanchard, une recherche incluant la littérature médiévale en ancien français, dont Geri L. Smith a souligné l'influence sur les productions plus tardives.

Une pastorale difficile à enclore ?

Alors que les recherches de Joël Blanchard et de Geri L. Smith proposent une série d'investigations consacrées à une œuvre ou à un auteur, mettant ainsi en avant la diversité de la littérature pastorale médiévale, mais en en offrant une vision segmentée, nous souhaitons développer une approche transversale du corpus en nous intéressant

¹² Laurence Giavarini, *La distance pastorale: usages politiques de la représentation des bergers (XVI^e - XVII^e siècles)*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 2010.

¹³ Estelle Doudet, *Moralités et jeux moraux, le théâtre allégorique en français : XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 20-21.

plus spécifiquement à la voix des bergers et bergères. Un regard panoramique sur les littératures de bergers et bergères nous confronte à la fois à une variation en diachronie et à la diversité formelle de la tradition pastorale en mettant en relation des œuvres en apparence très disparates, une multitude de possibilités de dire et d'écrire la voix. Afin de délimiter un ensemble relativement restreint, nous avons opéré une réduction du corpus linguistique en portant notre intérêt sur les œuvres vernaculaires de langue d'oïl. S'il n'est pas question de nier tout lien entre ces textes et des productions médiolatines ou en langue d'oc, les œuvres de langue d'oïl forment un ensemble cohérent, lié en particulier par des jeux d'échos et de réécritures de l'une à l'autre qui n'apparaissent pas de manière aussi évidente entre un texte médiolatin et un texte en langue d'oïl ou entre un texte en langue d'oc et un texte en langue d'oïl.

L'empan chronologique et linguistique étant défini, reste malgré tout un problème de taille pour élaborer notre corpus : qu'est-ce que la pastorale ? Cette question est notamment le titre de l'ouvrage de Paul Alpers, *What is Pastoral?*¹⁴, offrant un large panorama de cette littérature dans l'espace et le temps. Le chercheur relève la difficulté soulevée par la définition de la pastorale tant dans les traités poétiques anciens, qui, soit ne traitent pas de la pastorale, soit la caractérisent de manière extrêmement changeante, que chez la critique contemporaine qui en vient parfois à éluder la question. Paul Alpers reprend à Kenneth Burke l'idée de « *representative anecdote*¹⁵ », un récit minimal qui peut servir de point de départ à l'étude d'une littérature, l'exemplifier¹⁶. Dans le cas de la pastorale, cette « *representative anecdote* », ce sont les bergers et leur vie¹⁷. Cette définition minimale, que le chercheur enrichit par la suite, a le grand avantage de contourner la difficulté posée par la variété des formes dans lesquelles se réalise la pastorale et qui peut constituer un obstacle à une pensée englobante de ce corpus. Entre le XII^e et le XV^e siècle, il est possible de relever des poèmes allant d'une petite dizaine de vers à plusieurs milliers, des textes avec ou sans insertions lyriques, des moralités et jeux théâtraux ou encore des prosimètres. Il n'y a d'unité ni dans le mode d'énonciation, puisque la pastorale peut être dialogue, récit ou encore récit dialogué, ni

¹⁴ Paul J. Alpers, *What is Pastoral?*, Chicago, Ill., Univ. of Chicago Press, 1997.

¹⁵ Kenneth Burke, *A Grammar of Motives*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1969 (cité par Paul Alpers, *What is Pastoral?*, *op. cit.*).

¹⁶ Paul Alpers, *What is Pastoral?*, *op. cit.*, p. 13-21.

¹⁷ *Ibid.*, p. 22.

dans la séparation entre prose et vers, ni, bien sûr, dans la préférence d'une forme poétique identifiée, comme la ballade ou le rondeau par exemple, ni même dans la forme de la performance, qui peut être dite ou chantée. En revanche, sont invariablement, ou presque¹⁸, mis en scène des morceaux choisis de la vie des bergers et bergères.

À ce premier élément de définition, nous souhaitons ajouter la cohérence interne à la littérature pastorale, que notre travail, nous l'espérons, illustrera. La création poétique médiévale, peut-être plus encore que celle des autres périodes, est fortement marquée par des jeux de réécritures. Comme l'a indiqué Hans Robert Jauss dans son étude des genres au Moyen Âge¹⁹, la grande souplesse formelle de l'écriture invite à penser le genre moins du côté d'un ensemble de normes régissant sa production, que de celui de la réception, de la capacité du public à reconnaître certains éléments caractéristiques et à en déduire d'autres, à esquisser un « horizon d'attente » que l'œuvre va venir conforter ou au contraire déstabiliser. En somme, pour comprendre la littérature pastorale, il faut articuler à une étude du texte une observation des relations tissées avec les autres œuvres rapportant la vie des bergers et bergères. Il ne s'agit donc pas tant d'étudier un « genre pastoral », qui ne se pense que difficilement en l'absence de définitions normatives, que de mettre en avant, pour ce corpus, ce que Jean-Marie Schaeffer nomme « généricité » :

Il y a généricité dès que la confrontation d'un texte à son contexte littéraire (au sens vaste) fait surgir en filigrane cette sorte de trame qui lie ensemble une classe textuelle et par rapport à laquelle le texte en question s'écrit : soit qu'il disparaisse à son tour dans la trame, soit qu'il la distorde ou la démonte, mais toujours soit s'y intégrant, soit se l'intégrant²⁰.

C'est en termes de relations d'un texte à l'autre que se pense la cohérence du corpus pastoral : citations, échos, réécritures, parodies ou oppositions portés notamment par la voix des bergers et bergères.

Comme le note Jean-Camille Hamidou Richer dans sa thèse consacrée à la création de la pastorale chez Théocrite, il convient de garder à l'esprit plusieurs écueils lorsque

¹⁸ Nous aurons l'occasion d'évoquer plus loin le cas limite de pastourelles sans berger ni bergère. Voir I. A. 2. « Un portrait hérité de différentes traditions littéraires ».

¹⁹ Hans Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », dans *Théorie des genres*, (éd.) Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 37-76.

²⁰ Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre », dans (éd.) Gérard Genette et Tzvetan Todorov, *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, p. 204.

l'on aborde la pastorale. Face à une littérature dont les nombreux avatars ont progressivement construit notre idée de ce qu'est la pastorale, il faut se méfier de notre réception²¹. Nous veillerons donc à établir des relations entre des textes possiblement connus par les auteurs et autrices de notre corpus pour mettre en avant les spécificités de la pastorale composée entre le XII^e et le XV^e siècle. Par ailleurs, la constitution du corpus ne doit adopter ni une perspective essentialiste (les textes ne sont pas choisis pour illustrer notre conception de la pastorale), ni une perspective constructiviste (notre corpus, nécessairement arbitraire, ne peut servir de point de départ à la définition de ce qu'est devenue la pastorale en français au fil des siècles).

On comprend dès lors que les limites du corpus d'étude ne peuvent être trop rigides. Nous ferons au contraire le choix de préserver une marge fluctuante, constituée à sa limite de textes au statut problématique qui permettront de complexifier notre approche. Le *Dit de Franc Gontier*, composé par Philippe de Vitry dans la première moitié du XIV^e siècle²², est à ce titre exemplaire : les personnages ne sont pas explicitement des bergers ou des bergères, cependant sa réception dans la seconde moitié du XIV^e siècle, illustrée entre autres par certains poèmes d'Eustache Deschamps²³, et au XV^e siècle, dont témoigne le *Banquet du boys*, montre une convergence entre tradition pastorale et tradition anticuriale. À Franc Gontier, qui affirme préférer la vie rustique à celle de la cour, se substitue, chez le poète champenois, le personnage typiquement pastoral de Robin, tandis que dans le *Banquet du Boys*²⁴, Gontier et son épouse organisent un repas où sont invités plusieurs bergers et bergères.

²¹ Jean-Camille Hamidou Richer, *Théocrite et la création de la pastorale : entre mime et idylle*, Lyon, thèse de doctorat de l'École Normale Supérieure de Lyon, 2015, p. 4.

²² Philippe de Vitry, *Le Dit de Franc Gontier*, dans Arthur Piaget, « Le Chapel des fleurs de lys, par Philippe de Vitri », *Romania*, 27(105), 1898, p. 55-92, disponible en ligne : www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1898_num_27_105_5528. Désormais : Philippe de Vitry, *Le Dit de Franc Gontier*.

²³ Eustache Deschamps, *Œuvres complètes*, t.2, Lais, CCCVI, *Le Lai de Franchise*, p. 203-214 ; Volume V, Balades, n°MLXXXI, « Perilleus sont par tout les grans estas », p. 385-386 ; Volume III, Chançons royaulx, n°CCCXV, « En retournant d'une court souveraine », p. 1-3 ; Volume VI, Balades, n°MCCLXV, « Comment Robin crie mercy à franchise », p. 288-289.

²⁴ Anatole de Montaiglon et James de Rothschild (éd.), *Le Banquet du Boys*, Paul Daffis, Paris, 1875, p. 21, disponible en ligne : <http://bibnum.enc.sorbonne.fr/omeka/files/original/27eabebd92c36acofa8fdd259c6ab7ea.pdf>. Désormais : *Le Banquet du Boys*.

Des textes où retentit la voix des bergers et bergères

Nous essaierons cependant d'exposer les principaux éléments constitutifs du corpus, dont la présentation sera complétée au fil de ce travail et auxquels pourront s'adjoindre des textes secondaires. Nous nous inspirons en partie des corpus délimités dans leurs travaux respectifs par Joël Blanchard et Geri L. Smith. Et comme eux, nous plaçons à l'orée de ce corpus les pastourelles, forme narrative et poétique brève rapportant le plus souvent la rencontre d'un narrateur et d'une bergère. Nous nous référerons à l'édition de Karl Bartsch²⁵, certes ancienne, mais dont le classement est d'usage plus aisé que celui de l'édition de Jean-Claude Rivière²⁶, où les textes sont regroupés en fonction du manuscrit où ils apparaissent. Le travail de ce dernier, en particulier sur la métrique des pastourelles, demeure néanmoins précieux et nous nous y référerons ponctuellement. À cet ensemble en ancien français, nous ajoutons les pastourelles plus tardives, en moyen français : celles bien sûr de Froissart, déjà relevées par Karl Bartsch et que nous étudierons dans l'édition plus complète de Rob Roy McGregor Jr²⁷, mais aussi celles d'Eustache Deschamps²⁸ et celles du manuscrit de Philadelphie, le Van Pelt Library ms. fr. 15.3, publiées par William W. Kibler et James I. Wimsatt²⁹.

L'œuvre dont le lien est probablement le plus évident avec la pastourelle est le *Jeu de Robin et Marion* composé par Adam de la Halle à la fin du XIII^e siècle³⁰ et parvenu

²⁵ Karl Bartsch (éd.), *Romances et pastourelles françaises des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Slatkine reprints, 1973 [1870]. Désormais : Bartsch, numéro de la partie en chiffres romains, numéro du poème en chiffres arabes.

²⁶ Jean-Claude Rivière (éd.), *Pastourelles*, 3 volumes, Genève, Droz, 1974. Signalons en outre l'édition de William D. Paden, qui propose un regard comparatiste sur la pastourelle en incluant des textes de langues et d'origine géographique allant de la Chine à la France : William D. Paden (éd.), *The Medieval Pastourelle*, 2 volumes, New York, Garland Pub, 1987.

²⁷ Jean Froissart, *Pastourelles*, dans *The Lyric Poems of Jehan Froissart*, (éd.) Rob Roy McGregor Jr., Chapel Hill, University of North Carolina, 1975 [1869]. Désormais : Jean Froissart, *Pastourelles*.

²⁸ Nous nous référerons à l'édition ancienne qui présente les œuvres complètes d'Eustache Deschamps plutôt qu'à la récente anthologie de Clotilde Dauphant qui n'inclut pas l'ensemble des poésies pastorales. Eustache Deschamps, *Œuvres complètes, publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale*, 11 volumes, (éd.) Marquis de Queux de Saint-Hilaire (volumes 1-6) et Gaston Raynaud (volumes 7-11), Paris, Firmin Didot, 1878-1903 (collection « Société des anciens textes français »), désormais : Eustache Deschamps, volume, numéro du poème ; Eustache Deschamps, *Anthologie*, (éd.) Clotilde Dauphant, Paris, Le livre de poche, 2014.

²⁹ William W. Kibler et James I. Wimsatt, « The Development of the Pastourelle in the Fourteenth Century : an Edition of Fifteen Poems with an Analysis », *Mediaeval Studies*, 45, 1983, p. 22-78.

³⁰ Adam de la Halle, « Le Jeu de Robin et Marion », dans *Œuvres complètes*, (éd.) Pierre-Yves Badel, Lettres Gothiques, Paris, Le Livre de Poche, 1995, p. 206-285. Désormais : Adam de la Halle, *Le Jeu de Robin et Marion*. Il existe une autre édition, centrée sur l'interprétation lyrique de l'œuvre : Adam de la Halle, *Le Jeu de Robin et Marion*, Olivier Bettens, disponible en ligne : <http://virga.org/robin/>.

jusqu'à nous par l'intermédiaire de trois manuscrits³¹. Cette pièce de théâtre est en effet entrecoupée d'extraits de pastourelles. La relation avec ces dernières est plus ténue dans les pastorales dramatiques en moyen français. Dans son édition de la *Bergerie de l'agneau de France*³², Halina Lewicka établit un regroupement « pastorales politiques » constitué de textes dramatiques³³ : celui qu'elle édite et qui fut vraisemblablement composé en 1485, peu de temps après l'arrivée au pouvoir en 1483 du jeune Charles VIII, mineur et placé sous la tutelle contestée de sa sœur, Anne de Beaujeu ; la *Moralité à cinq personnages*³⁴, éditée par Joël Blanchard et datée elle aussi du règne de Charles VIII (1484 ou 1485) ; la *Bergerie fort joyeuse et morale de Mieulx-que-devant* (vers 1488) dont seule une édition ancienne est disponible ; l'*Alliance de Foy et de Loyauté* composée au XIV^e siècle, mais recopiée, peut-être pour être rejouée, à la fin du XV^e siècle, dont il est certes possible de faire une lecture politique, mais que l'éditeur, Alan Hindley, inscrit dans une littérature d'élévation spirituelle.

La relation de la pastorale à une actualité référentielle, peut-être présente dès le *Jeu de Robin et Marion* que certains ont pu lier à l'expérience d'une cour angevine expatriée à Naples³⁵ ou aux troubles des Vêpres siciliennes³⁶, caractérise de manière particulièrement frappante le théâtre en moyen français. Elle illustre l'une des tensions qui traversent le corpus pastoral et que nous aurons à cœur d'éclairer, celle qui oppose la fiction pastorale à l'actualité référentielle. Depuis leur univers, les bergers et bergères parlent du monde de leur public médiéval. Cependant, une pastorale moins politique se fait jour dans certains passages de pièces que nous souhaitons également inclure dans notre étude. L'adaptation sur scène de la légende de Griseldis, originellement contenue dans le *Décameron* de Boccace, introduit deux personnages de bergers qui commentent

³¹ Paris, Bibliothèque nationale de France, ms fr. 25566, qui sert de support aux éditions de Pierre-Yves Baedel et d'Olivier Bettens ; Paris, Bibliothèque nationale de France, ms fr. 1569 ; Aix-en-Provence, Bibliothèque municipale de Méjanes, ms 166.

³² Halina Lewicka (éd.), *Bergerie de l'agneau de France à cinq personnages (1485)*, Genève Paris, Droz, 1961, p. 10. Désormais *Bergerie de l'agneau de France*.

³³ *Ibid.*, p. 7-8.

³⁴ Joël Blanchard (éd.), *La moralité à cinq personnages : du manuscrit BN fr. 25467*, Droz, 1988.

³⁵ Ardis Butterfield, « Historicising Performance : the Case of the *Jeu de Robin et Marion* », dans (éd.) Nancy Freeman Regalado, Eglal Doss-Quinby, Roberta L. Krueger et E. Jane Burns, *Cultural Performances in Medieval France: Essays in Honor of Nancy Freeman Regalado*, Gallica, Rochester, N.Y, D. S. Brewer, 2007, p. 99-107.

³⁶ Carol Symes, « The "School of Arras" and the Career of Adam », dans (éd.) Jennifer Saltzstein, *Musical Culture in the World of Adam de la Halle*, Leiden; Boston, Brill, 2019, p. 21-50.

l'action, tandis que le personnage de Griseldis est plusieurs fois présenté comme une bergère³⁷. Le propos, cette fois, n'est pas référentiel, mais vise un enseignement moral. Que dire enfin des séquences pastorales des mystères, incluses certes dans des œuvres visant à l'édification religieuse des chrétiens, mais le plus souvent caractérisées par l'humour et la légèreté, au point de passer parfois pour des divertissements ? Nous n'avons pas relevé l'ensemble des séquences pastorales, mais nous arrêterons plutôt sur celles présentes dans trois mystères : *Le Mystère de l'Incarnation et Nativité*³⁸ (1474), *Le Mistere du siege d'Orleans*³⁹ (milieu du XV^e siècle) et *La Pacience de Job*⁴⁰ (XV^e siècle).

Aux côtés de la pastourelle, courte forme poétique, et du théâtre que nous venons d'évoquer, nous incluons également des compositions en vers de longueur plus conséquente. *Le Dit de la Pastoure* de Christine de Pizan, écrit en 1403, donne la parole à une bergère séduite et abandonnée en mêlant à une énonciation à la première personne une suite d'insertions lyriques⁴¹. Une cinquantaine d'années plus tard, *Le Dit de Regnault et Janneton*⁴² fait le récit, en suivant une versification changeante, de la rencontre par le narrateur d'un couple pastoral cherchant à déterminer qui est le plus amoureux des deux. Bien secondaire en revanche est la place de l'amour dans le *Pastoralet* de Bucarius, composé entre 1422 et 1425 et qui met en récit sous la fiction

³⁷ Mario Roques (éd.), *L'Estoire de Griseldis. En rimes et par personnages (1395)*, Droz, Minard. Genève, Paris, 1957. Désormais : *L'Estoire de Griseldis*.

³⁸ Pierre Le Verdier (éd.), *Mystère de l'Incarnation et Nativité, de notre sauveur et rédempteur Jésus-Christ représenté à Rouen en 1474*, Rouen, Imprimerie de Espérance Cagniard,

³⁹ F. Guessard et E. de Certain (éd.), *Le Mistere du siege d'Orleans*, Paris, Imprimerie impériale, 1862 (Collection « Documents inédits sur l'Histoire de France »).

⁴⁰ Albert Meiller (éd.), *La pacience de Job, mystère anonyme du XV^e siècle (ms. fr. 1774)*, Klincksieck. Paris, 1971.

⁴¹ Christine de Pizan, *Le Dit de la Pastoure*, dans *Œuvres poétiques de Christine de Pizan*, (éd.) Maurice Roy, Paris, Librairie Firmin Didot et Cie, 1891 (« Société des anciens textes français »), 2 tomes, t. II. Désormais : Christine de Pizan, *Le Dit de la pastoure*. Une nouvelle édition avec traduction, réalisée par Sarah Delale et Lucien Dugaz, va très prochainement voir le jour dans la collection « Lettres gothiques » du Livre de Poche. Elle permettra un meilleur accès et, nous l'espérons, un regain d'intérêt pour cette œuvre christinienne relativement méconnue.

⁴² René d'Anjou, *Regnault et Janneton*, Gilles Roussineau (éd.) Genève, Droz, 2012. Désormais : René d'Anjou, *Regnault et Janneton*. Sur la paternité incertaine de l'œuvre voir : Hélène Haug, « Maistre Pierre de Hurion, agille imitateur. Bilan sur les auteurs actifs à la cour de René d'Anjou (1434-1480) », *Romania*, 131(521), 2013, p. 130-151, disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_2013_num_131_521_7405. Je remercie Denis Hüe pour cette référence.

pastorale les événements du règne de Charles VI ayant abouti à la mort de Jean sans Peur, héros de ce texte présenté sous les traits du berger Léonet⁴³.

Ajoutons à présent quelques œuvres dont le rattachement au corpus ne va pas sans questions. C'est le cas bien sûr du *Dit de Franc Gontier* de Philippe de Vitry⁴⁴ précédemment mentionné et des différents textes qui y font explicitement référence : les *Contredictz* de François Villon⁴⁵ et le poème de Pierre d'Ailly dont la dernière strophe mentionne la vie heureuse de Franc Gontier⁴⁶, le *Banquet du Boys*⁴⁷. Liés à la tradition anti-curiale, ils dialoguent à la marge, comme nous le verrons : marge du corpus pastoral en contact avec une autre tradition littéraire, mais aussi marge spatiale, refusant le cadre de la cour tout en entretenant un échange critique avec elle. De surcroît, d'autres textes ne sont pas entièrement des pastorales, mais comportent un passage suffisamment long et intéressant pour que nous nous y arrêtions : c'est le cas de deux textes de la fin du XV^e siècle, le *Livre des trois âges* de Pierre Choinet, un texte didactique composé pour le roi Louis XI mourant et édité par Lydwine Scordia avec une analyse détaillée du manuscrit par lequel il nous est parvenu⁴⁸ ; le *Songe du Pastourel*⁴⁹, réalisé pour garder la mémoire de la victoire inattendue de René II de Lorraine sur le duc Charles de Bourgogne en 1477 et qui mêle songe allégorique et dialogues.

L'ensemble des textes présentés sont des œuvres de fiction qui construisent parfois une relation avec un référent historique. Que se passe-t-il dans le cas d'œuvres non fictionnelles ? Peut-on considérer ces œuvres comme relevant de la littérature pastorale ? Pour complexifier notre approche, nous adjoignons enfin à notre corpus

⁴³ *Le Pastoralet*, Joël Blanchard. Paris, Presses universitaires de France, 1983. Désormais : *Le Pastoralet*.

⁴⁴ Philippe de Vitry, *Le Dit de Franc Gontier*, dans Arthur Piaget, « Le Chapel des fleurs de lys, par Philippe de Vitri », *Romania*, 27(105), 1898, p. 55-92, disponible en ligne : www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1898_num_27_105_5528. Désormais : Philippe de Vitry, *Le Dit de Franc Gontier*.

⁴⁵ François Villon, « Les Contredictz de Franc Gontier », dans. François Villon, *Lais, testament, poésies diverses*, (éd.) Jean-Claude Mühlethaler et Eric Hicks, Paris, Champion, 2008, p. 168-170.

⁴⁶ Pierre d'Ailly, *Les Contredits de Franc Gontier*, dans Arthur Piaget, « Le Chapel des fleurs de lys, par Philippe de Vitri », art. cit. Désormais : Pierre d'Ailly, *Les Contredits de Franc Gontier*.

⁴⁷ Anatole de Montaiglon et James de Rothschild (éd.), *Le Banquet du Boys*, Paul Daffis, Paris, 1875, p. 21, disponible en ligne : <http://bibnum.enc.sorbonne.fr/omeka/files/original/27eabebd92c36acofa8fdd259c6ab7ea.pdf>. Désormais : *Le Banquet du Boys*.

⁴⁸ Pierre Choinet, *Le livre des trois âges : fac-similé du manuscrit Smith-Lesouëf 70*, (éd.) Lydwine Scordia, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2009. Désormais : Pierre Choinet, *Le livre des trois âges*.

⁴⁹ Marie-Claude Deprez-Masson, *Poésie et politique. Le Songe du Pastourel de Jehan du Prier*, Montréal, CERES, 1989.

deux œuvres relevant de l'écriture didactique. Le *Bon Berger* de Jean de Brie est le fruit d'une collaboration, en 1379, entre un lettré et un berger de métier soucieux de partager son expérience avec le roi Charles V⁵⁰. Il s'agit d'un traité sur l'élevage des moutons, mais il joue avec les caractéristiques de la pastorale pour proposer une transmission originale du savoir. De la même manière, le *Calendrier des bergères* imprimé en 1499 à Paris diffuse des connaissances scientifiques, notamment sur l'astrologie, mais élabore un enseignement pastoral fictionnel mené par deux bergères, Sebille et Bietris⁵¹.

Si, au premier coup d'œil, Christine de Pizan semble la seule autrice de cet ensemble, nous parlerons le plus souvent au pluriel des auteurs et autrices de littérature pastorale. Un recueil comme *Songs of the Women Trouvères*⁵² comporte quelques poèmes où apparaissent bergers et bergères. Les éditrices retiennent notamment comme critère de différenciation entre auteur et autrice, parmi les œuvres anonymes, la présence d'une énonciation féminine à la première personne. On pourra bien sûr nous objecter qu'un homme peut avoir composé ces voix de femmes. Mais, en ce cas, l'inverse est également possible, d'autant que la littérature elle-même nous offre, dans le *Roman de la Rose* de Jean Renart, l'exemple d'une pastourelle, avec un narrateur masculin, déclamée par une interprète féminine⁵³. L'exemple de Christine de Pizan, la place que son statut de femme occupe dans son engagement, au sein de la querelle du *Roman de la Rose* et dans l'ensemble de sa production, est suffisamment parlant pour faire du genre de l'auteur ou de l'autrice un critère pertinent d'analyse. Cette distinction peut être révélatrice de certains enjeux du texte, mais aussi inviter à une approche nuancée de la réception critique de ces œuvres. Dans le cas du *Dit de la Pastoure*, la succession du « je » de l'autrice à celui de la bergère Marote interroge la relation de Christine de Pizan à une

⁵⁰ Carleton W. Carroll et Lois Hawley Wilson (éd.), *The Medieval Shepherd, Jean de Brie's Le Bon Berger (1379)*, Tempe, Arizona, ACMRS (Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies), 2012. Désormais : *The Medieval Shepherd*. Une édition plus ancienne et dont le texte diffère légèrement est disponible en ligne : Jean de Brie, *Le bon berger, ou Le vray régime et gouvernement des bergers et bergères composé par le rustique Jehan de Brie, le bon berger (1541)*, (éd.) Paul Lacroix, Paris, Isidore Liseux, 1879, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54694869>.

⁵¹ Ce calendrier est encore inédit, nous en donnons en annexe une transcription partielle.

⁵² Eglal Doss-Quinby, Joan Tasker Grimber, Wendy Pfeffer et Elizabeth Aubrey, *Songs of the Women Trouvères*, New Haven, Yale University Press, 2001.

⁵³ Jean Renart, *Le Roman de la Rose*, (éd.) Félix Lecoy, Paris, Honoré Champion, 2000 (Collection « Classiques français du Moyen Âge ») étudié par Geri L. Smith, « Le sujet lyrique et sa performance : jeux de *gender* dans le *Roman de la Rose* ou *Guillaume de Dole* », dans (éd.) Marie-Geneviève Grossel, *La chanson de trouvères : formes, registres, genres ; secondes journées valenciennes autour des chansons en langue d'oïl, l'art des trouvères, Pratiques (et représentations)*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes ; 2012, p. 159-179.

expression poétique à la première personne. En revanche, conclure à une simple adéquation biographique de l'une à l'autre, alors qu'il est évident pour la critique que le « je » des pastourelles ne rapporte pas le témoignage fidèle d'une expérience vécue par l'auteur, nous semble un raccourci maladroit.

Une voix reconnaissable

Nous ne nous donnons pas pour objectif d'établir le corpus définitif de la littérature pastorale, mais plutôt de partir d'un corpus qui illustre la variété, les continuités et les ruptures qui traversent les écritures de la voix des bergers et bergères. Ce corpus nous permet de mettre en regard des œuvres plus ou moins liées à une performance orale ou à l'écrit, dévoilant différentes modalités de rendre compte de la parole des personnages, au cœur de l'action pastorale. À travers cette étude nous espérons comprendre en partie pourquoi les auteurs et autrices ont fait le choix de mettre en mots la vie fictionnelle des pâturages. Car la pratique de l'écriture pastorale peut de prime abord étonner. Pourquoi et comment raconter la vie oisive des *pastoures* et *pastoureaux*, coupée de l'histoire ou de l'aventure ? Quand bien même il y a « aventure », comme dans les pastourelles, quel est l'intérêt à rapporter de manière répétée un événement en apparence identique, la rencontre du narrateur et d'une bergère ? Au-delà de la brève définition de la pastorale comme texte sur les personnages pastoraux, notre étude doit mettre au jour les enjeux qui sous-tendent cette production et les moyens de les atteindre. Pour cela, nous joindrons une étude macroscopique des contextes de production des œuvres à une micro-analyse de la poétique pastorale.

À cette fin, nous souhaitons articuler au corpus un objet d'étude dont les différentes facettes nous permettront de diffracter tour à tour les aspects centraux de la littérature pastorale. Nous nous proposons de concentrer notre attention sur la voix. Loin de constituer un simple objet thématique, la « voix » permet d'articuler différents niveaux d'approches méthodologiques. L'introduction des récents actes du congrès de la SHMESP, *La voix au Moyen Âge*⁵⁴, porte à l'attention des lecteurs et lectrices la grande diversité des angles permettant d'aborder la voix et retrace le parcours historiographique de cet objet d'étude⁵⁵. La voix a connu un regain d'intérêt dans les

⁵⁴ Élisabeth Luset et Lucie Malbos (éd.), *La voix au Moyen Âge : Le Congrès de la SHMESP (Francfort, 2019)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2020, disponible en ligne : <http://books.openedition.org/psorbonne/88637>.

⁵⁵ Étienne Anheim, « La voix au Moyen Âge », dans *La voix au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 11-31.

années 1970 à la faveur d'une convergence disciplinaire qui rassemble autour des questions liées à l'oralité l'attention conjointe des historiens et des anthropologues et qu'illustre notamment la publication de la *Raison graphique* de Jack Goody en 1979. L'ouvrage aborde les différences de structuration de la pensée et de la communication entre sociétés orales et écrites⁵⁶. Ce renouveau touche également les études littéraires, marquées par la publication quelques années plus tard, en 1987, de la *Lettre et la Voix* de Paul Zumthor⁵⁷. Il renouvelle l'approche de l'oralité jusque-là convoquée pour étudier la chanson de geste, pour proposer différents degrés d'oralité mettant en évidence les relations entre la lettre et la voix, l'écriture et la profération sonore et attirer l'attention sur la transmission et la performance des œuvres. À une approche segmentée opposant d'une part les XII^e et XIII^e siècles fortement liés à l'oralité aux XIV^e et XV^e siècles comme époque de l'écrit et du livre, ont succédé des travaux, comme ceux d'Hélène Haug⁵⁸, mettant en avant une relative continuité tout au long du Moyen Âge de pratiques d'oralisation des textes, parallèlement au développement de la lecture privée. Aborder la question de la voix sur un empan chronologique large nous invite à interroger les deux modes d'existence de la littérature au Moyen Âge : le support écrit et la performance vocale. Il ne s'agit pas d'opposer la lettre à la voix, l'ancien au moyen français, mais essayer de les faire dialoguer efficacement.

Jean-Marie Fritz dans son ouvrage *Paysages sonores du Moyen Âge - Le versant épistémologique*⁵⁹, rappelle qu'Aristote distingue trois modalités de sons produits par les êtres vivants, en articulant cette tripartition à la corporalité des émissions sonores. Cette conception est ensuite reprise dans les traités médiolatins et notamment le *De animalibus* d'Albert le Grand. Le *sonus* (*ψοφος*) est un bruit produit par le frottement de l'air sur le corps, la *vox* (*φωνή*) est produite par les poumons et correspond aux cris, tandis que le *sermo* (*διάλεκτος*), la parole articulée, est produit à l'aide de la langue. Du

⁵⁶ Jack Goody, *La Raison graphique, la domestication de la pensée sauvage*, Paris, Les éditions de minuit, 1979.

⁵⁷ Paul Zumthor, *La lettre et la voix : de la « littérature médiévale »*, Paris, Seuil, 1987.

⁵⁸ Hélène Haug, « Le passage de la lecture oralisée à la lecture silencieuse: un mythe? », *Le Moyen français*, (65), 2009, p. 1-22 ; Hélène Haug, « La lecture des débats en moyen français : approches d'un jeu courtois », *Le Moyen Âge*, CXXII(2), 2016, p. 275-302, disponible en ligne : <http://www.cairn.info/revue-le-moyen-age-2016-2-page-275.htm>.

⁵⁹ Jean-Marie Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge - Le versant épistémologique*, Honoré Champion, Paris, 2000, « La typologie aristotélicienne », p. 193-204.

son à la parole articulée, du chant au dit, ce sont ces différentes réalisations de la voix que nous souhaitons explorer.

Car la voix des œuvres pastorales se réalise de manière variée et retentit de manière ininterrompue de la fin du XII^e siècle aux dernières limites du XV^e siècle. Le chant de la *pastoure* est rapporté par le narrateur des pastourelles au son d'une mélodie. Issues de l'espace lointain et naturel des pâturages, les voix des bergers et bergères se situent à la limite entre une élaboration poétique et artificielle et une expression naturelle, infrahumaine, entre chant et bruit. Comment se pensent et s'écrivent ces voix singulières ? Comme le soulignent, dans l'introduction à l'ouvrage collectif *Gender and Voice in Medieval French Literature and Song*, Rachel May Golden et Katherine Kong, la définition de la voix permet pour les savants du Moyen Âge de penser la limite entre l'homme et l'animal⁶⁰. Au sein de cette partition, où se situent les personnages pastoraux ? Chez Christine de Pizan, Marote prend la parole dans un dit, forme poétique plus intimement liée à l'écrit et à l'expression d'une première personne singulière. Dans les moralités, le jeu scénique implique de nouer une relation particulière avec le public en faisant entendre une parole vive, alors que dans le *Lai de Franchise* d'Eustache Deschamps, un narrateur joue le rôle d'intermédiaire et rapporte les paroles de Robin. D'une forme à l'autre, au fil des siècles, l'action de la pastorale repose principalement sur un échange verbal dont les enjeux varient. Les voix des personnages seraient-elle donc non seulement performées, mais aussi performatives, une manière d'agir, un élément central dans le déroulé des événements ? Il nous faudra donc, au cours de notre enquête, mettre au jour les enjeux à l'œuvre à différentes échelles dans les échanges verbaux entre personnages.

En tant que production sonore, la voix pastorale se caractérise-t-elle par une tessiture spécifique ? Malgré la distance, certaines traces de l'impact matériel imprimé dans l'air par ces modulations demeurent analysables en tenant compte des aspects musicaux et poétiques de la voix des bergers et bergères. Notre étude s'inscrira donc ponctuellement dans le cadre des études sur le sonore qui suscitent aujourd'hui l'intérêt⁶¹. Chaque

⁶⁰ Rachel May Golden et Katherine Kong, « Introduction », dans Rachel May Golden et Katherine Kong (éd.), *Gender and voice in medieval French literature and song*, Gainesville, University Press of Florida, 2021. Je remercie Daisy Delogo d'avoir partagé avec moi ce texte.

⁶¹ Nous songeons notamment aux colloques suivants : « Sons, voix, bruits, chants : place et sens du sonore dans l'analyse topique des textes narratifs d'Ancien Régime. XXXIII^e colloque international de la SATOR », Université Toulouse – Jean Jaurès, 15-17 mai 2019 ; « The Senses in Medieval and Renaissance Europe : Hearing and Auditory Perception », Conference of the Forum for Medieval and Renaissance Studies in Ireland (FMRSI), Trinity College Dublin, 22-24 avril 2021 et 29 avril-1^e mai 2021.

individu possède sa propre voix qui le caractérise, qui est à la fois une production personnelle, liée au souffle et à l'intime, et un outil de communication, d'échange avec tout un chacun. Qu'en est-il lorsque la voix passe au prisme de la composition poétique, est médiée par l'écrit et s'inscrit moins dans l'expression singulière que dans la reprise d'une longue tradition ? Dès lors, le modelage de la voix par la pratique poétique est susceptible d'entraîner d'importants écarts entre des textes poétiques très répétitifs comme les pastourelles en ancien français et un témoignage singulier d'un vrai berger tel que le *Bon Berger*. Il s'agit donc d'interroger les continuités et ruptures d'une voix à la fois reconnaissable comme pastorale et plus ou moins singularisée au fil des textes, mettant en tension le son et la parole articulée, la musicalité d'une réalisation et le travail de mise par écrit.

Au-delà de la voix, nous aborderons ses interactions avec le paysage sonore de la pastorale. Cette notion, en anglais *soundscape*, trouve son origine dans le monde de la musique. Dans son ouvrage *Le Paysage sonore*, le compositeur canadien Murray Schafer amorce sa réflexion en notant l'évolution des sons qui nous entourent. L'étude du paysage sonore à travers différentes disciplines doit permettre d'en faire naître une nouvelle, l'esthétique acoustique⁶². L'étude du paysage sonore a donné lieu à de nombreuses compositions musicales de Murray Schafer intégrant des sons, par exemple de la ville ou de la nature. Elle a ensuite été reprise dans différents domaines de la recherche ; l'évolution des sons dans le temps, postulée dès le départ de son travail par Murray Schafer, a suscité l'attention des historiens du sensible, tels qu'Alain Corbin⁶³. Le paysage sonore est aujourd'hui fréquemment évoqué dans les différents travaux sur le sonore, relevant eux-mêmes des recherches sur le sensible. Les nombreux colloques abordant la question des sons ou de l'audition témoignent de la vitalité actuelle de ces recherches en France comme à l'étranger⁶⁴.

La relation étroite qu'entretient la voix à l'individu qui l'émet nous invite néanmoins à resserrer notre attention autour non pas des voix de la pastorale, mais plutôt de la voix

⁶² R. Murray Schafer, *Le paysage sonore. Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1979, p. 15-16.

⁶³ Alain Corbin, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.

⁶⁴ Nous songeons notamment aux colloques suivants : « Sons, voix, bruits, chants : place et sens du sonore dans l'analyse topique des textes narratifs d'Ancien Régime. XXXIII^e colloque international de la SATOR », Université Toulouse – Jean Jaurès, 15-17 mai 2019 ; « The Senses in Medieval and Renaissance Europe: Hearing and Auditory Perception », Conference of the Forum for Medieval and Renaissance Studies in Ireland (FMRSI), Trinity College Dublin, 22-24 avril 2021 et 29 avril-1^e mai 2021.

ou des voix des personnages pastoraux. C'est parce qu'elle est émise par un berger ou une bergère qu'elle noue des relations spécifiques avec le paysage sonore où elle retentit. Du latin *persona*, le masque au travers duquel porte la voix, le personnage du berger ou de la bergère amplifie les sons, chants et discours dont ils sont porteurs pour leur donner une résonance qui lui est propre. Dans le même temps, ils sont médiateurs de cette voix, les intermédiaires nécessaires à son retentissement, mais également celles et ceux qui en informent le sens par leurs caractéristiques et par le contexte au sein duquel ils prennent la parole. La critique a tôt relevé au sujet de la pastourelle que les personnages de *pastoures* et *pastoureux* se différencient du narrateur par leur appartenance à une catégorie sociale plus modeste. Au « je » cultivé, urbain, voire aristocrate du narrateur s'oppose l'énonciation des bergers et bergères rendus comiques par leur côté rustique et leur manque de raffinement. À moins que les héros pastoraux ne soient, comme dans le *Lai de Franchise* d'Eustache Deschamps, bien heureux d'échapper aux vices de la cour pour vivre en paix, retirés. Dans tous les cas, ils pourraient être porteurs d'un discours du « commun » destiné à un public d'élites ou d'un discours noble ou lettré sur le peuple. Que ce soit dans la relation entre les personnages et un éventuel narrateur, ou dans la relation des personnages à leur auteur ou autrice, se dessine un écart qui invite à interroger les représentations que la société médiévale construit d'elle-même et de celles et ceux qui la composent.

Dans un article intitulé « Le berger à la fin du Moyen Âge. Remarques sur une figure trifonctionnelle⁶⁵ », Denis Hüe revient sur la richesse des significations associées au berger et souligne notamment que le personnage pastoral, par opposition au loup qui figure le tyran, peut devenir une représentation du souverain protecteur de son peuple. De la même manière, l'exploitation chrétienne du thème du bon berger conduit à une superposition possible entre personnage pastoral et bon chrétien capable de mettre à l'abri son âme et éventuellement celle des autres. Si les bergers et bergères appartiennent au peuple et peuvent le représenter, ils seraient donc à même de figurer tout autant le pouvoir des princes et l'autorité religieuse. Comment s'articule leur positionnement à la charnière des différents corps composant la société médiévale ? Les personnages pastoraux pourraient simplement se construire de manière distincte et autonome d'un texte à l'autre : en effet, il semble difficile de penser conjointement le

⁶⁵ Denis Hüe, « Le berger à la fin du Moyen Âge. Remarques sur une figure trifonctionnelle », dans *Remembrances et resveries. Hommage à Jean Batany*, Orléans, Paradigme, 2006, collection (« Medievalia », 58), p. 117-138.

grossier berger Gauthier du *Jeu de Robin et Marion*, qui interrompt régulièrement ses camarades pour faire des plaisanteries grivoises et proposer des concours de pets, et le berger du *Livre des trois âges* de Pierre Choynet qui, par l'intermédiaire d'un court récit, rappelle au souverain son devoir de protection à l'égard du peuple.

Emprunter la voie/voix des bergers et bergères

En moyen français, la fréquente utilisation de la voix pastorale à des fins de communications politiques, que ce soit comme porte-voix du peuple, comme modèle des puissants ou comme vecteur de célébration, nous invite pourtant à prendre au sérieux l'hypothèse d'une médiation pastorale. Les personnages de bergers et bergères sont des intermédiaires favorisant, par le détour de la fiction, une réflexion sur le monde. La voix pastorale est-elle dès lors un *medium* désincarné, porteur d'un sens idéal et modélisant, à la faveur de *pastoures* et *pastoureaux* construits comme des types ou des allégories ? Ou cette voix est-elle au contraire incarnée, ancrée dans une réalisation concrète, marquée par des traits caractéristiques et singularisants ? Yves Citton et Estelle Doudet définissent ainsi les *media* :

[...] tout ce qui peut être utilisé par les humains pour enregistrer dans le temps, transmettre dans l'espace et, donc aussi nécessairement, traiter - puisqu'il ne saurait y avoir de transmission sans transformation - des données sensibles ou cognitives, des affections, des perceptions, des informations⁶⁶.

Comme l'indiquent Rachel May Golden et Katherine Kong, même en l'absence de tout public, la voix est toujours une mise en relation :

Even without an audience, voice constitutes a relation, and not only between sounding body and hearing body, or to use Aristotle's terms, a body impinging and a body impinged upon. Voice also carve out a relation between itself and world, self and other, singer and audience, melody juxtaposed with harmony or other melodies, and perhaps, most radically, between self and representations of that self. At its very core, voice creates and reveals relationality and, as such, is a critical vehicle for understanding and constructing the self in its community, in its world⁶⁷.

[Même en l'absence de public, la voix constitue une relation, et pas uniquement entre le corps sonore et le corps entendant, ou, pour reprendre

⁶⁶« Une rencontre entre champs émergents », dans (éd.) Yves Citton et Estelle Doudet, *Écologies de l'attention et archéologie des media*, Grenoble, UGA éditions, 2019, p. 18-19.

⁶⁷ Rachel May Golden et Katherine Kong, « Introduction », dans *Gender and Voice in Medieval French Literature and Song*, *op. cit.*, p. 6-7 (nous traduisons).

les termes d'Aristote, entre un corps affectant et un corps affecté. La voix forge aussi une relation entre soi et le monde, soi et les autres, interprète et public, mélodie superposée à des harmonies ou à d'autres mélodies, et peut-être, plus radicalement, entre soi et représentation de soi. De manière cruciale, la voix crée et révèle la relation, et, se faisant, est un levier essentiel permettant de comprendre et de construire l'individu dans sa communauté et dans son monde.]

Cette mise en relation par la voix, fondamentale pour notre étude, est, nous le pensons, renforcée au sein de la pastorale par le statut des personnages de bergers et bergères.

Plusieurs difficultés se heurtent à notre étude. Contrairement à un livre par exemple, la voix médiévale demeure en partie insaisissable et ne se donne à la compréhension que par un ensemble de traces laissées derrière elle : signes de sa performance ou de son élaboration poétique, mots, lettres, notes de musique. Pour mieux l'approcher, il nous faut donc mobiliser les ressources de la philologie, mais aussi tenir compte des supports par lesquels elle nous est parvenue. Sylvia Huot, dans *From Song to Book*, a montré l'importance d'articuler à l'observation des textes une prise en compte de leur mode de transmission écrite⁶⁸.

Par ailleurs, la source de la voix pastorale est parfois confuse, puisque l'auteur n'est jamais, sauf dans le cas de Jean de Brie, un berger, mais peut emprunter le masque pastoral pour en faire son porte-voix. Dans son ouvrage consacré à la pastorale des XVI^e et XVII^e siècles, Laurence Giavarini souligne :

[...] la difficulté de l'histoire littéraire à saisir ce sujet de l'énonciation de l'image pastorale, quand elle analyse les textes de la littérature des bergers. Non qu'une théorie de l'énonciation lui manquerait, pour peu du moins qu'elle use des savoirs de la linguistique, mais parce qu'avec la voix des bergers, l'énonciateur s'absente de l'image, ou du tableau, ou de sa propre parole⁶⁹.

La chercheuse élabore le concept de « distance pastorale » qui traduit les multiples écarts qui émaillent la relation de la fiction pastorale à une référentialité historique. La pastorale nous dit quelque chose du monde, d'une actualité, non directement, mais via leur représentation, ni tout à fait sur le mode de l'allégorie, ni tout à fait sur celui de la *mimésis*, élaborée par un auteur séparé du contenu écrit qu'il produit⁷⁰. La distance à

⁶⁸ Sylvia Huot, *From Song to Book: the Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca, Cornell University Press, 1987.

⁶⁹ Laurence Giavarini, *La distance pastorale: usages politiques de la représentation des bergers (XVI^e - XVII^e siècles)*, op. cit., p. 10.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 12-14.

l'œuvre dans le processus de représentation est au cœur du fonctionnement de la pastorale :

Telle est la fonction de ce que j'appellerai [...] la « distance » : une mesure différentielle des usages politiques de l'écrit. Car loin d'être un impensé des textes que l'on va lire, la distance pastorale est leur mode d'intervention dans le monde. Elle est une modalité de leur action⁷¹.

Si la littérature pastorale ne cache pas, et même exhibe son caractère fictionnel, cela n'introduit pas nécessairement une rupture avec une ambition référentielle.

Elle illustre conséquemment la place centrale de la fiction dans les sociétés humaines, mise en avant dans plusieurs travaux tels que *Pourquoi la fiction ?* de Jean-Marie Schaeffer⁷² et plus récemment *Fait et fiction : pour une frontière*, de Françoise Lavocat⁷³. Par son altérité, à la fois sociale et géographique, et par la revendication, via l'inscription dans une tradition littéraire, de son lien à la fiction, la voix pastorale prend place dans un monde autre, distinct de celui du public. Comment cet autre monde s'articule-t-il au contexte de production où il voit le jour ?

Alors que la pastorale recherche peu la création d'un trompe-l'œil présentant au public une illusion de réalité, elle interagit pleinement avec le contexte qui la voit émerger. Dans son étude du *Testament* de Villon, Nancy Freeman Regalado a proposé une partition entre « effet de réel » et « effet du réel » afin d'identifier deux types de relation référentielle⁷⁴. Elle reprend d'une part la notion d'« effet de réel » élaborée par Roland Barthes⁷⁵ et définie comme une relation mimétique et illusionniste, trait stylistique notamment pratiquée par les écrivains réalistes du XIX^e siècle. D'autre part, elle élabore la notion d'« effet du réel » :

The new term, effet du réel, on the other hand, brings into focus entirely different questions concerning the relevant connections between the

⁷¹ *Ibid.*, p. 15.

⁷² Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

⁷³ Françoise Lavocat, *Fait et fiction : pour une frontière*, Paris, Éditions du Seuil, 2016.

⁷⁴ Nancy Freeman Regalado, « Effet de réel, Effet du réel : Representation and Reference in Villon's Testament », *Yale French Studies*, 1986, No. 70, « Images of Power Medieval History/Discourse/Literature », p. 63-77 ; La relation entre « effet de réel » et « effet du réel » a fait l'objet d'un colloque : « Effet de réel, effet du réel : la littérature médiévale au miroir des histoires », 20-22 janvier 2022, Poitiers, informations disponibles en ligne : <https://effetdereel2022.sciencesconf.org/>.

⁷⁵ Roland Barthes, « L'effet de réel », dans *Communications*, 11, 1968, « Recherches sémiologiques le vraisemblable », p. 86, disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158.

*historical world and literary texts: the effect of historical events upon a text; the polemical intent of the author; the political impact of a work. The effet du réel assumes reference and therefore seeks to verify historical facts and experience apart from the text and to analyze their expression in the text*⁷⁶.

[De son côté, la nouvelle expression, *effet du réel*, met l'accent sur des questions tout à fait différentes, portant sur des mises en relation pertinentes du domaine historique et des textes littéraires : l'effet d'un événement historique sur un texte, l'intention polémique d'un auteur, l'impact politique d'une œuvre. L'effet du réel suppose qu'il y a référence, et invite par conséquent à vérifier des faits historiques et l'expérience faite en dehors du texte puis à étudier leur expression dans le texte.]

L'« effet du réel » invite à considérer le texte dans le cadre de sa production et de sa performance.

L'espace fictionnel de la pastorale est donc en relation avec un contexte historique. L'espace historique renvoie à l'instant de la performance, point de rencontre entre l'expérience du public et celle décrite dans l'œuvre pastorale, entre fiction et référentialité historique. Nous postulons un espace et une temporalité qui seraient le lieu d'une expérimentation, théorique, reconstituable après coup et partiellement, du texte lors de sa performance. Si chaque performance est bien sûr unique, nous pouvons replacer nos textes dans leur cadre de production, à la fois historique et culturel, pour mieux penser les relations nouées lors de sa réalisation. Cet instant de mise en commun d'une expérience vécue par le public et les interprètes et de la fiction portée par le texte peut être associé à ce que Michel Foucault désigne comme « hétérotopie⁷⁷ ». Il mentionne plusieurs exemples de ces lieux : hôpitaux psychiatriques, cimetières, théâtres, cinémas, définis plus précisément que ce que nous désignons comme espace historique, mais qui partagent avec ce dernier certaines particularités. En effet, l'expérience de l'hétérotopie se rapproche d'après Foucault de l'expérience du miroir :

[...] le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas⁷⁸.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 64 (nous traduisons).

⁷⁷ Michel Foucault, « Des espaces autres », *Empan*, 54(2), 2004, p. 12-19.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 15.

Contrairement à l'hétérotopie foucauldienne, la pastorale est une élaboration fictionnelle construite pour donner à penser. La voix des bergers et bergères est une voie vers l'ouverture d'une réflexion. Les espaces fictionnel et réel se superposent un instant, invitant le public à établir des parallèles et des connexions. La fiction tend un miroir déformant, idéalisant ou critique, accessible ou non. L'expérience vécue de tout un chacun prend une résonance particulière en fonction du texte qui peut par exemple jouer de l'histoire de ses contemporains pour faire éprouver collectivement des émotions de joie ou de tristesse. La voix des bergers et bergères se fait alors chambre d'échos de l'histoire en exprimant et en donnant une forme nouvelle à ces différents sentiments et aux événements qui y sont liés.

Expression limite de différentes catégories sociales, produite par des lettrés, souvent des clercs, pour un public de cour, mais mettant en scène la vie simple des *pastourelles* et *pastoureux*, l'écriture pastorale porte aussi la voix d'un ailleurs spatial et temporel. Émergeant d'un paysage du *saltus*, à la limite entre forêt sauvage et terres cultivées, loin de la ville, la voix pastorale s'ancre dans le pâturage. Quel sens donner alors à une voix, tantôt extrêmement élaborée par les poètes, tantôt aux limites de l'articulation, construite et pensée comme celle de la campagne et de la nature ? Car si les personnages pastoraux sont des intermédiaires entre les différentes catégories de la société médiévale, ne sont-ils pas aussi placés dans cet entre-deux où se rencontrent nature et culture ? Ce constat nous invite à souligner l'un des enjeux épistémologiques de ce travail qui explore les apports possibles de l'écocritique à un corpus encore jamais envisagé sous cet angle. Nous avançons que, malgré le caractère fortement figuratif de notre corpus, il est possible d'y étudier la manière dont se pensent et s'écrivent les relations de l'homme et de la nature, selon des modes différents de ceux mis au jour par les études portant sur des textes plus tardifs.

Écouter les pâturages ?

Alors que l'écologie a fait son entrée dans le monde académique dès le tournant des années 1970-1980 dans le monde anglo-saxon, avec le courant de l'*ecocriticism*, la recherche française n'a intégré ces questions que plus tardivement. Plusieurs éléments expliquent cette différence d'approche méthodologique. Tout d'abord, les spécificités du territoire français, aux paysages extrêmement artificialisés (du moins en métropole), expliquent qu'un concept comme celui de la *wilderness* soit difficilement applicable à la littérature française, tandis qu'il peut rendre compte de nombreuses productions

étasuniennes mettant en scène les espaces sauvages et déserts⁷⁹. Il est également possible d'imputer cette différence à une spécificité française, que retrace Valérie Chansigaud : un relatif désintérêt des Français en général, jusqu'à une période récente, pour les questions d'écologie⁸⁰.

Ce dernier point explique peut-être la perspective initialement moins engagée adoptée par les études rapprochant écologie et littérature dans le domaine français. Dans son ouvrage intitulé *Ce qui a lieu : essai d'écopoétique*, Pierre Schoentjes propose de replacer au centre de l'étude les spécificités du texte littéraire en laissant à la marge les enjeux militants :

L'on aura compris que mes goûts, et au-delà, ma vision du littéraire me poussent à privilégier une littérature soucieuse de forme plutôt que d'engagement et de militantisme [...] ⁸¹.

Relevant de la tradition des *cultural studies*, l'*écocriticism* se distingue des pratiques universitaires françaises moins enclines à intégrer à l'étude des textes littéraires un questionnement politique⁸². Cette rupture entre critique académique et engagement écologique semble néanmoins se réduire, comme le relève le récent appel à contribution pour le numéro « Littérature(s) pour des temps extrêmes. Enjeux actuels de l'écopoétique » de la revue *Fabula-LhT* :

Contre le *dé-payement* de la pure textualité, une première écopoétique opérait un « tournant géographique » et réimplantait la littérature dans une esthétique du terrestre. Resituée dans l'univers de la perception, la littérature redevenait « ce qui a lieu » (Pierre Schoentjes). Fille des « années d'hiver » de l'écologie (Félix Guattari), cette première écopoétique ne faisait pas de politique. Le tragique environnemental invite aujourd'hui une seconde génération à conjointre le souci de *ce qui a lieu* – dans un sens géographique – à l'urgence de *ce qui a lieu* – au sens historique de la tragédie infligée à la vie terrestre par les modes de production de notre modernité⁸³.

⁷⁹ Sara Buekens, « L'écopoétique : une nouvelle approche de la littérature française », *Elfe* XX-XXI, 8 | 2019, disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/elfe/1299>.

⁸⁰ Valérie Chansigaud, *Les Français et la nature : pourquoi si peu d'amour ?*, Arles, Actes sud, 2017 (Collection « Mondes sauvages »).

⁸¹ Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu : essai d'écopoétique*, Marseille, Éditions Wildproject, 2015, p. 17-18.

⁸² *Ibid.*, « Écocritique ou écopoétique », p. 21-24.

⁸³ *Fabula*, Appels à contribution, « *Fabula-LhT : Littérature(s) pour des temps extrêmes. Enjeux actuels de l'écopoétique* », disponible en ligne : https://www.fabula.org/actualites/fabula-lht-nouveaux-enjeux-de-l-ecopoetique-contemporaine-vers-une-ecologie-litteraire_94500.php.

Parallèlement à l'émergence d'une nouvelle conscience écologique au sein de la population, la question environnementale fait son entrée dans des travaux universitaires. Les relations de l'homme à la nature sont redéfinies par l'anthropologie et la sociologie qui questionnent les limites entre nature et culture pour substituer à une logique d'opposition un rapport d'échange et d'interaction⁸⁴.

Si une œuvre telle que *Le règne du vivant* d'Alice Ferney⁸⁵ s'inscrit intentionnellement dans les réflexions contemporaines autour de l'environnement, quelle place assigner dans le champ des études écopoétiques à l'étude d'un corpus tel que la pastorale médiévale ? Il serait en effet anachronique d'attribuer à ces productions une intention écologique, le terme d'« écologie » ne datant lui-même « que » de 1866⁸⁶. Mais il serait tout autant erroné de croire que les hommes et femmes du Moyen Âge n'étaient pas eux aussi confrontés à des questions environnementales. Les dangers de la pollution, dans les villes notamment, entraînaient la limitation de certaines activités tandis que l'épuisement de certaines ressources, telles que le poisson d'eau douce ou le bois, amenaient l'édiction de règlements et codes de gestion spécifiques⁸⁷. Aucun de nos textes ne fait cependant allusion à ces questions. Il ne s'agit pas d'ouvrages porteurs d'une inquiétude sur le sort de l'environnement.

En revanche, la place spécifique des personnages pastoraux invite à considérer les modalités de relations entre l'homme et la nature qui se dessinent au sein de notre corpus. Par sa nature fictionnelle, la littérature pastorale se révèle espace de projection et d'expérimentation de représentations partagées. À travers les figures de bergers et bergères au contact de la nature, les spectateurs et spectatrices sont invités à opérer un décentrement du regard, mouvement de pensée pouvant conférer au texte une dimension écologique :

Le concept de *décentrement* - décentrement, par exemple, d'une pensée trop anthropocentrique - semble en effet toucher à l'essence du travail écologique de la littérature dans la mesure où il ne cantonne pas ce dernier

⁸⁴ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, *op. cit.*

⁸⁵ Alice Ferney, *Le règne du vivant*, Arles, Actes Sud, 2014. Ce roman met en scène la rencontre d'un journaliste avec un militant écologiste engagé en faveur des animaux marins et leurs luttes communes sur les mers. Alice Ferney s'inspire notamment de l'association Sea Shepherd et de son fondateur Paul Watson.

⁸⁶ Il a été créé par le biologiste et philosophe Ernst Haeckel, voir Valérie Chansigaud, *op. cit.*, p. 56.

⁸⁷ Fabrice Mouthon, *Le sourire de Prométhée: l'homme et la nature au Moyen Âge*, Paris, La Découverte, 2017, « Prise de conscience d'un monde fini ? », p. 269-285 ; Jean-Pierre Leguay, *La pollution au Moyen Âge dans le royaume de France et dans les grands fiefs*, Paris, Éditions Jean-Paul Gisserot, 1999.

à une certaine période, un certain style, une certaine thématique ou un certain genre, mais met en avant la nécessité de réinventer continuellement les façons par lesquelles la nature humaine s'inscrit dans la nature non humaine⁸⁸,

pointent Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe.

Ce décentrement est également celui auquel est invité le lecteur ou la lectrice moderne en découvrant les modalités de relations entre homme et nature imaginées par les hommes et femmes du Moyen Âge. Notre approche se veut donc engagée, non au sens où elle envisagerait directement les postures à adopter aujourd'hui pour répondre à l'urgence climatique, mais au sens où, retraçant une histoire au long cours des relations à notre environnement, elle constitue une invitation à découvrir d'autres rapports entre l'humanité, la nature et les êtres qui la peuplent. Pour le philosophe Baptiste Morizot, la crise environnementale que nous rencontrons actuellement prend son origine dans ce qu'il nomme « crise de la sensibilité » et qu'il définit comme « un appauvrissement de ce que nous pouvons sentir, percevoir, comprendre, et tisser comme relations à l'égard du vivant⁸⁹. » Notre incapacité à comprendre le vivant nous conduit à le rejeter derrière la notion vague de « Nature », simple décor avec lequel nous n'entrerions pas en interaction et en négociation. Il est donc urgent d'inventer une nouvelle forme de sensibilité nous permettant d'inclure le vivant dans nos réflexions et de sortir ainsi de la crise écologique qui s'engage. C'est ce que propose par exemple Vinciane Despret dans ses écrits scientifiques fictionnels rassemblés sous le titre *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*. À l'invention au futur de nouvelles interactions doit s'adjoindre un regard rétrospectif sur les relations au long cours de l'homme au vivant : une telle approche permettrait selon nous de complexifier notre appréhension des enjeux et mécanismes de cette sensibilité spécifique en lui conférant une profondeur historique.

Cheminer « à sauts et à gambades »

On le voit, nous nous proposons de convoquer des méthodologies et des concepts relativement récents afin d'explorer à nouveau frais le corpus pastoral. À travers cette étude, nous chercherons à la fois à caractériser la voix des bergers et bergères et à

⁸⁸ Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe, « Littérature & écologie: vers une éco-poétique », *Écologie & politique*, n°36 (2), 2008, p. 23, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique1-2008-2-page-15.htm>.

⁸⁹ Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant : enquêtes sur la vie à travers nous*, Arles, Actes sud, 2020 (Collection « Pour une nouvelle alliance »), p. 17.

montrer comment cette voix pastorale peut se faire voie vers une meilleure compréhension du monde, en jouant un rôle d'intermédiaire à la charnière de différentes articulations sociales et culturelles. L'expression que Michel de Montaigne emploie pour désigner le déroulement de sa pensée, « à sauts et à gambades », emprunte à l'univers de la pastorale : tel l'agneau qui court et bondit dans le pâturage, l'auteur s'autorise à dérouler librement le cours de sa pensée. S'il n'est pas question de se prêter à une écriture essayistique, et encore moins de tenter de rivaliser avec l'auteur des *Essais*, nous avons fait le choix de suivre des orientations méthodologiques variées pour placer notre objet sous des éclairages multiples, de bondir d'un pâturage à l'autre pour donner un aperçu ouvert de la littérature pastorale. Si l'agneau se déplace à sa guise, c'est en revanche le rôle du berger ou de la bergère de veiller à ce qu'il ne se perde pas en chemin. Aussi, nous esquisserons à présent les orientations de notre recherche, en espérant que notre lecteur ou lectrice aura plaisir à nous suivre.

Le premier temps de notre recherche sera consacré à l'origine de cette voix. Les auteurs et autrices cherchent-ils à retranscrire la réalité des campagnes médiévales ou sont-ils à l'inverse contraints par des schémas poétiques hérités de l'antiquité ? Nous chercherons à dépasser certaines idées préconçues et antithétiques, tendant à faire de la pastorale une pure imitation de la littérature classique ou à l'inverse l'expression des peuples du Moyen Âge. La voix émerge d'un espace-temps remarquable et cohérent, fruit d'une élaboration poétique, l'univers de la pastorale qu'il nous faudra définir. Nous chercherons à mettre en avant l'existence d'un chronotope propre à notre corpus qui tend à ancrer la pastorale dans la fiction et dans une tradition littéraire. Enfin, ce sont les personnages de bergers et bergères qui retiendront notre attention. À la fois incarnés et chargés de sens, ils partagent avec la figure une capacité à donner forme à des idées. À bien des égards, ils occupent la position d'intermédiaires, de diplomates à la frontière entre différents corps sociaux et entre civilisation et monde naturel. Comment ces personnages peuvent-ils à la fois représenter l'humble peuple et le bon souverain ? Quelles relations entretiennent-ils avec l'espace du pâturage où ils évoluent ? De notre étude pourraient se dégager des éléments éclairant le rôle central des bergers et bergères dans des processus de mise en relation, sur un plan social, culturel ou naturel.

Dans un deuxième temps, nous nous attacherons à décrire plus précisément l'articulation entre une mise par écrit de la voix et sa potentielle réalisation : la voix pastorale relève-t-elle d'un style identifié, d'une pratique d'écriture donnée ? Comment se réalise-t-elle lors de la performance, lorsque le texte devient parole ou chant ? Voix

limite entre différents modes d'existence, elle caractérise peut-être les personnages pastoraux comme êtres de musique. Nous interrogerons tout d'abord la relation de cette voix aux traités poétiques : si elle a été pensée et décrite, sa réalisation dans les textes ne correspond pas nécessairement aux discours prescriptifs formulés à son égard. Est-il alors possible de mettre en avant des constances stylistiques d'un texte à l'autre ? La voix des bergers et bergères serait donc reconnaissable, dissemblable à l'écoute d'autres voix. Loin de la cour, les personnages pastoraux pourraient être dotés d'un langage non raffiné, voire infrahumain. Leur parole se distingue également par ses modalités de réalisation lors de la performance, souvent liée au chant : mise en musique, représentée dans la diégèse comme se déployant dans un riche paysage sonore, la voix pastorale serait dotée d'une riche sonorité. Ce qui nous amènera à interroger les relations qu'entretient la pastorale aux sons et à la musique : bergers et bergères seraient-ils des êtres musicaux ?

Enfin, dans un troisième et dernier temps, c'est la relation de cette voix au monde que nous interrogerons : que nous dit la voix pastorale ? Nous aborderons sa place au sein de la communication politique des XIV^e et XV^e siècles, notamment lors de festivités où le berger ou la bergère deviennent des masques facilitant la transmission d'un discours. Cette étude nous permettra de mettre en avant les relations de la fiction pastorale à des référentiels historiques. Au cours des festivités, les personnages pastoraux jouent le rôle d'interface pour établir un dialogue permettant de discuter le fonctionnement du pouvoir politique. Puis c'est la tension entre une parole marquée par l'idéal, modélisante, et celle de personnages vulnérables qui retiendra notre attention. Nous avançons l'hypothèse que cette tension est l'une des caractéristiques de la voix pastorale. Alors qu'elle permet de donner corps à des valeurs, elle est aussi un reflet d'une parole plus humaine et imparfaite. Enfin, nous mettrons en avant la manière dont la rencontre des voix pastorales propose un concert harmonieux visant à proposer à la société un modèle d'entente et de concorde. La rencontre des différentes voix, émergeant de lieux et de corps différents, fait entendre un chœur célébrant la réunion des êtres et du monde. En passant de la voix singulière à la voix collective apparaît une voie vers une alliance renouvelée par l'intermédiaire de la fiction.

I. D'OÙ PARLER ?

BERGERS ET BERGÈRES DE CHAIR ET DE
FICTION

INTRODUCTION DE LA PREMIÈRE PARTIE

À la manière du souffle qui traverse l'instrument et prend une résonance particulière en fonction de l'espace dans lequel il se déploie et se fait entendre, le timbre de la voix pastorale est lié au lieu d'où elle émerge. La métaphore instrumentale, note Jean-Marie Fritz¹, est fréquemment employée pour désigner les organes de production de la voix, et ce, dès l'Antiquité. Au Moyen Âge, elle se développe :

Déjà chez Némésius d'Émèse, toute la bouche est comparée à une lyre avec sa caisse de résonance ou *sonatorium* (le palais), ses cordes (les dents) et son plectre (la langue et la luvette). Un peu plus tard, vers 500, Fulgence distingue dix instruments de la voix : outre les quatre dents, la langue, le palais, il prend en considération les deux lèvres (comparées à des cymbales), et la gorge (à l'image d'une flûte, *fistula*) et les poumons semblables à un soufflet (*follis*)².

La voix est élaborée par dix instruments différents, qui peuvent, par un redoublement de la métaphore, renvoyer aux neuf muses et à Apollon, voire à l'harmonie du cosmos.

En opérant un décalage, du corps d'où émerge la voix aux textes et recueils, manuscrits ou imprimés, où elle est mise par écrit, nous chercherons à comprendre d'où part la voix. Son point de départ peut se comprendre tout d'abord dans un sens historique : à quel moment, après quelles autres productions apparaît-elle ? Mais également dans un sens spatial : dans quels espaces, quels lieux, voire, en resserrant encore notre approche, dans quels corps la voix pastorale retentit-elle ? Cette première étude n'entend pas toutefois situer cette voix dans le cadre d'une performance réelle, mais plutôt examiner comment le texte, par son inscription dans une tradition, le déploiement de lieux et de personnages spécifiques, permet de lui donner un ensemble de caractéristiques reconnaissables. En quelques sortes, il s'agit de mettre en avant ce que Roland Barthes a nommé le « grain de la voix » : « Le « grain », c'est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute³. »

Pour en comprendre les nuances et les enjeux, il nous faut penser le point de départ d'une projection vocale racontée, mise en texte et en corps. Nous procéderons au fil de cette étude à un resserrement progressif de notre focale. Cette origine sonore permettra

¹ Jean-Marie Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge - Le versant épistémologique*, Honoré Champion, Paris, 2000, « Voix et percussion », p. 70-73.

² *Ibid.*, p. 71.

³ Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tome 3, 1974-1980, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 1436-1442.

tout à la fois d'éclairer la genèse de ces voix pastorales sous la plume d'auteurs et d'autrices situés dans une histoire littéraire longue et l'horizon d'attente d'un public à même de déchiffrer les différentes strates de sens superposées dans les textes. Le berger et la bergère prennent la parole en mobilisant un ensemble d'associations héritées ou construites au sein de la fiction pastorale. C'est donc à l'échelle des héritages historiques et littéraires que se situera le premier temps de notre étude : la voix pastorale se construit-elle en réseau et en écho avec des textes antérieurs ou est-elle le reflet d'un vécu pastoral contingent ?

La littérature pastorale médiévale s'inscrit dans une histoire à la croisée de différents héritages littéraires et culturels que nous chercherons à mettre en lumière dans un premier temps. Les textes reflètent à la fois les lectures de celles et ceux qui les composent et leur inscription dans un monde où le pastoralisme est une réalité concrète, un métier parmi d'autres. La pratique de l'élevage, géographiquement située dans les marges de l'espace habité, hors des villes et des cours où résident public, auteurs et autrices, a pu inspirer certains traits de la pastorale littéraire. Mais la description de ces pratiques dans les textes médiévaux qui nous sont parvenus voire dans les ouvrages historiques produits sur le sujet n'est-elle pas réciproquement tributaire des représentations littéraires ?

Ces dernières prennent place dans une histoire longue et multiple dont il nous faut poser quelques jalons. Chacun songe bien sûr à Virgile, mais l'influence de la poésie antique sur la production en langue vernaculaire entre la fin du XII^e et le début du XVI^e siècle va-t-elle nécessairement de soi ? L'enquête que nous nous proposons de mener ici sera nécessairement partielle et lacunaire : pour être menée à bien, elle exigerait une parfaite maîtrise d'un corpus antique et médiolatine qui nous écarterait trop longuement de l'objet que nous nous sommes donné. Nous nous contenterons donc de désigner quelques éléments constitutifs d'une tradition pastorale multiple à la fin du XII^e siècle, lorsqu'apparaissent les premières pastourelles conservées, afin de déjouer les filiations historiques trop évidentes pour inscrire plutôt la production dans une tradition plurielle. En se situant dans la lignée d'un ensemble de textes, les œuvres de notre corpus instaурeraient ainsi un jeu d'échos à des écrits et performances antérieures.

Forte de ces héritages, la littérature pastorale élabore un espace fictionnel qui lui est propre, en partie distinct de celui d'autres productions médiévales comme le roman de chevalerie ou la poésie courtoise, mais jouant de ses relations avec les univers littéraires passés et de son temps. Cet espace fictionnel de la pastorale, par une temporalité et une

spatialité qui lui sont en partie spécifiques, s'instaure en « monde autre⁴ », différent de celui connu du public : il s'autodésigne ainsi comme création littéraire. Peut-on dès lors identifier un « chronotope » spécifique à la pastorale ? Cette notion, empruntée par Mikhaïl Bakhtine aux mathématiques et à la théorie de la relativité d'Einstein, postule la « corrélation essentielle des rapports spatio-temporels⁵ ». Le théoricien russe propose de faire du chronotope un élément de compréhension des genres littéraires, chacun étant doté de sa propre relation entre le temps et l'espace. « [P]ôle organisateur de la matière, du sujet, et de la forme structurelle qui leur est donnée⁶ » selon Danièle James-Raoul, le chronotope permet d'étudier la fabrique, l'articulation interne d'un genre littéraire.

Dans un deuxième temps de notre étude, nous nous attacherons donc à mettre en avant les spécificités du temps et de l'espace au sein de notre corpus afin de déterminer si ces derniers forment un chronotope à même de constituer un critère de définition de la littérature pastorale médiévale. La voix pastorale, facilement reconnaissable du public comme objet littéraire inscrit dans une tradition, prend également une couleur identifiable grâce à un chronotope propre jouant le rôle de caisse de résonance. Un espace marqué par la forte présence d'un environnement agreste voir sauvage, en marge des villes, infléchit-il les attentes du public concernant la voix des personnages pastoraux ou la représentation de ces derniers ? Notre propre imaginaire d'une écriture de la nature et de la ruralité guide-t-il notre réception critique de ces textes ? La temporalité des textes pourrait pour sa part inscrire la voix pastorale dans une forme d'immédiateté, de rupture ou au contraire dans un cadre cyclique. Cette voix, aujourd'hui lointaine, l'était-elle également pour des auditeurs et auditrices du Moyen Âge ?

La voix résonne dans un lieu et une temporalité, mais son point de départ est le personnage lui-même. Du verbe latin *per-sonare* « parler à travers », elle est intermédiaire du son, qui lui permet de prendre forme et corps. La *persona* romaine, c'est le masque de théâtre, celui que l'on porte pour jouer un rôle identifiable de loin, depuis les gradins, mais aussi le porte-voix grâce auquel la voix se déploie dans l'espace

⁴ Françoise Lavocat, *Fait et fiction : pour une frontière*, Paris, Éditions du Seuil, 2016.

⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, « Troisième étude. Formes du temps et du chronotope dans le roman (essai de poétique historique) » p. 237.

⁶ Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Honoré Champion, 2007, « Le grand jeu de l'oie : le chronotope arthurien », p. 261.

pour toucher les spectateurs les plus éloignés. Quelles caractéristiques du masque antique les bergers et bergères conservent-ils ? Dans un contexte médiéval, pour un public habitué aux déchiffrements allégoriques, le personnage est également une figure, non seulement un porte-voix, mais aussi un « porte-sens ». Le dernier temps de notre analyse s'attachera donc à définir la nature des *pastoures* et *pastoureux* qui hantent nos textes, en nous plaçant au plus près de la source de la voix pastorale.

La coloration que ces personnages donnent à la voix et au discours qu'elle véhicule est liée aux caractéristiques qui leur sont associées. Les propos du ridicule berger seront disqualifiés alors qu'ils seront valorisés si celui ou celle qui les prononce se voit attribuer des traits positifs. En lien avec le chronotope et avec les différentes traditions dont ils héritent, les personnages pastoraux s'inscrivent dans un réseau de relations multiples. À la fois associés à la simplicité et au bon gouvernement, à l'humanité et à la nature, comment expliquer ce positionnement marginal qui les place au cœur de tensions entre existence terrestre et idéal ? En somme, à travers ces questionnements, c'est tout à la fois la cohérence d'une littérature pastorale d'où émerge la voix et les tensions qui la traversent que nous souhaitons montrer. La voix pastorale, par le cadre où elle s'inscrit, par le personnage qui la porte, est facilement identifiable par le public et porte les germes d'une invitation à une lecture plurielle du discours.

A. BERGERS ET BERGÈRES À LA CROISÉE DES HÉRITAGES

Notre étude sur la voix pastorale se déploie sur un empan chronologique large, allant de la fin du XII^e siècle aux dernières limites du XV^e siècle. Nous avons en revanche choisi de l'imiter l'extension linguistique du corpus en envisageant uniquement les textes de langue d'oïl, qui sont en partie produits et destinés à des milieux différents des textes latins : d'un côté l'univers de la ville et de la cour, de l'autre celui de l'Église et de l'Université. Il est cependant évident que ces cercles n'ont pas évolué pas en vase clos, en s'ignorant mutuellement. Les écrivains ont souvent reçu une formation de clercs. Que l'on songe à Adam de la Halle se mettant en scène dans le *Jeu de la Feuillée* à l'orée de ce que l'on nommerait aujourd'hui une « reprise d'étude » ou, à l'autre extrémité temporelle du corpus étudié, au *Calendrier des Bergères* jouant avec les disciplines académiques et les formes de l'enseignement universitaire. De la même manière, si Jean de Brie fait figure d'exception en prenant la parole depuis le monde pastoral réel et non depuis une fiction élaborée par des auteurs et autrices éloignés des réalités de l'élevage ovin, le travail des campagnes n'en était pas pour autant entièrement inconnu des artistes. Les troupeaux occupent les pâturages entre les villes et certains princes s'intéressent de près à l'élevage, comme René d'Anjou ou Marguerite de Flandre. Ces pratiques historiques ont-elles pu avoir une influence sur la représentation de la vie pastorale dans les textes de fiction ou ces derniers se conçoivent-ils au contraire en parfaite rupture avec toute forme de contingence ?

Nous souhaitons donc pour commencer cartographier à grands traits le paysage dans lequel s'inscrit la production pastorale. Quels sont les éléments, factuels ou littéraires, extérieurs à notre corpus, qui ont pu nourrir à la fois la composition des textes et leur réception ? Cet aperçu permettra de rendre compte, sur un temps long et à travers différentes langues, de ce que Jean-Marie Schaeffer définit comme la « généricité » des textes, les relations entretenues avec d'autres productions. S'il semble difficile de proposer un genre pastoral normatif dans lequel s'inscriraient les œuvres de notre corpus, il est par contre possible de souligner les relations établies avec un ensemble de textes d'origines parfois variées.

Après nous être intéressée à la réalité historique de l'élevage et aux différents héritages littéraires, nous identifierions quelques éléments constants au Moyen Âge dans la représentation des bergers et bergères. Il semble qu'il y ait, dans les esprits des hommes et des femmes de l'époque, une sorte de « portrait type », facilement

identifiable, qui ne se limite pas à la production littéraire, mais se retrouve également dans l'iconographie pour les aspects physiques et qui se traduit, d'un autre côté, par une grande continuité de l'onomastique dans les textes. À la croisée de différents modes de communication, de différents supports artistiques, ce sont donc les ruptures et continuités d'un imaginaire pastoral que nous tenterons dans ce premier temps de dégager afin de souligner la cohérence de notre objet d'étude.

En convoquant des disciplines annexes à la nôtre, nous espérons rendre compte de la complexité de l'univers pastoral, fruit de multiples représentations, sur des supports variés, en apparence doté d'une grande cohérence, mais se situant à la jonction d'influences et d'enjeux divers.

I. S'occuper d'un troupeau au Moyen Âge, quelques éléments historiques

1. APERÇU DES CONNAISSANCES HISTORIQUES DU PASTORALISME MÉDIÉVAL

Bien que les textes de notre corpus soient des œuvres littéraires qui proposent une image fictionnelle ou en tout cas remaniée des bergers et bergères, ils font référence à une réalité socioprofessionnelle médiévale historique. Il nous faut trouver le juste équilibre critique dans notre approche des textes. Éviter d'une part une posture naïve qui supposerait une grande proximité entre les campagnes décrites dans la fiction pastorale et leur réalité historique, ou qui nous conduirait à postuler que les auteurs, autrices et leur public imaginaient sincèrement une adéquation entre la vie pastorale décrite par les textes et la réalité des pratiques d'élevage. Prendre au sérieux, d'autre part, la possibilité d'échanges entre création littéraire et expérience professionnelle, en nous appuyant notamment sur l'exemple du *Bon Berger* de Jean de Brie. Avant d'entrer plus avant dans l'étude des textes qui composent notre corpus, arrêtons-nous donc un instant sur la réalité historique du pastoralisme médiéval.

La connaissance de ces professionnels de l'élevage n'est pas sans se heurter à quelques difficultés, la vie des classes populaires étant souvent moins bien documentée pour les périodes anciennes telles que le Moyen Âge. Dans son étude, « Le berger et l'élevage du mouton dans l'iconographie médiévale¹ », Martine Jullian oppose au constat pessimiste de George Duby, pour qui l'historien était condamné à demeurer en grande partie ignorant de la culture populaire, le développement de nouvelles sources,

¹ Martine Jullian, « Le berger et l'élevage du mouton dans l'iconographie médiévale », *Information Régionale - C.R.D.P de Grenoble*, (28), 1978, p. 31-65.

notamment archéologiques, et la possibilité de déceler dans certaines documentations aristocratiques des informations sur les catégories populaires. Elle propose pour sa part de mener son enquête à partir de l'iconographie,

des œuvres figurées, souvent de très haute qualité esthétique, afin de montrer combien l'étude des messages visuels produits par les couches les plus aisées et les plus « cultivées » de la population médiévale, peut révéler la vie des paysans, combien encore cette culture, dite « supérieure », a pu accueillir un grand nombre d'éléments folkloriques, particulièrement une multitude d'indications concernant la vie des bergers aux époques médiévales².

Cette approche implique de démêler ce qui relève de la fiction, de représentations culturellement construites, du factuel, de pratiques d'élevages historiques. Comme pour la littérature pastorale, la production iconographique se situe à l'articulation de différentes couches de la société et de leur représentation : les œuvres pastorales constituent indirectement un discours sur le monde de l'élevage, les bergers et bergères, tenu par des professionnels de l'écrit ou des maîtres artisans, à destination des couches aisées, aristocratiques ou urbaines, de la société.

Dans l'introduction de son ouvrage *Le Berger en France au XIV^e et XV^e siècle*, Marie-Thérèse Kaiser-Guyot souligne qu'il est important de dépasser les mythes associés aux personnages pastoraux pour pouvoir les atteindre dans leur réalité :

Les bergers, groupe professionnel d'abord, peuvent avoir, en dehors de leur métier d'autres traits en commun que les vieux mythes de la vie pastorale et l'idée a priori qu'ils sont avant tout des êtres solitaires poussent à rechercher. Mais au-delà des mythes et de l'a priori, il faut atteindre les pasteurs dans leur réalité historique, individus ou groupes, tels qu'ils se voient eux-mêmes ou que la société les regarde. Or cette société prône la recherche du bonheur dans la contemplation plus que dans l'action : les pâtres, plus que tout autre groupe social, ne pratiquaient-ils pas l'« otium » tous les jours, dans leur travail même ? Comment les gardeurs de bêtes de l'époque des Pastourelles et de Jeanne d'Arc se comportaient-ils³ ?

La fiction nourrit les représentations du monde pastoral et peut avoir une influence sur notre manière d'aborder, encore aujourd'hui, la vie des campagnes médiévales. Il convient de se méfier des attentes construites par la longue histoire de la littérature pastorale.

² *Ibid.*, p. 32.

³ Marie-Thérèse Kaiser-Guyot, *Le Berger en France au XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Klincksieck, 1974 (Collection « Publications de l'Université de Paris X, Nanterre », Série A, Thèses et travaux, 26), p. 10.

L'imaginaire pastoral exerce une attraction forte sur les imaginaires, que traduit peut-être aujourd'hui encore le succès éditorial des récits de vie de bergers et bergères qui, bien que rattachés à une expérience réelle, ne se destinent pas à un public de professionnels, mais vise un lectorat assez large⁴. À une époque de forte inquiétude écologique, où les appels à adopter un mode de vie simple et proche de la nature se font pressants, il pourrait être tentant de voir dans la littérature pastorale médiévale un ailleurs enchanté sans tenir compte des préoccupations spécifiques des hommes et femmes des XII^e-XV^e siècles. La compréhension de la littérature pastorale comme représentation d'un « idéal » peut se transformer en écueil si elle lisse toute spécificité des textes et de leur cadre historique de production. Un rapide éclairage sur la réalité historique du métier de berger doit nous permettre de mieux comprendre la construction d'un imaginaire pastoral afin de l'inscrire plus précisément dans son contexte d'émergence et de mettre en avant la complexité du processus fictionnel à l'œuvre en lien avec des enjeux qui lui sont contemporains.

Pour construire son étude, Marie-Thérèse Kaiser-Guyot convoque un ensemble varié de sources : des registres financiers et des comptes ; des registres de la justice ecclésiastique et laïque, en particulier les lettres de rémission dont elle tire plusieurs récits éclairants ; le traité du *Bon Berger* de Jean de Brie et le livre de raison de Pierre Barruel, maître-berger du duc René⁵. À ces documents, elle mêle le corpus littéraire de la pastorale médiévale :

Les poésies, les pastourelles surtout, les pièces de théâtre, les Mystères de la Passion et les scènes figurées où se trouvent des pasteurs ont le double intérêt de leur sujet – l'Annonce aux bergers est le plus connu – et de leur réalisme – dans le Calendriers de bergers ou les Livres d'Heures⁶.

La chercheuse ne souligne alors pas le caractère spécifique des sources littéraires dans un travail de recherche historique. Elle y revient toutefois dans une partie consacrée aux « rapports avec le monde seigneurial » en opposant le « témoignage des œuvres littéraires », oscillant entre idylle et brutalité, et les « rapports réels », historiques, la fiction s'éloignant alors de la réalité. Le corpus est également employé à des fins

⁴ Lors du colloque « Littérature et ruralité » qui s'est tenu à Pau les 31 mars et 1^{er} avril 2022, Pierre Schoentjes a souligné dans sa communication « Retour à la laine : la pastorale à l'heure de l'écologie » la multiplication récente, dans un contexte d'intérêt pour l'environnement et l'écologie, des témoignages de vie pastorale.

⁵ *Ibid.*, p. 11-14.

⁶ *Ibid.*, p. 11-12.

d'illustrations en appendice de l'ouvrage. Tout comme l'enquête de Martine Jullian à partir des sources iconographiques, l'étude se heurte donc ponctuellement à la question d'une médiation des sources par le monde aristocratique ou du moins cultivé de l'époque.

Il ne nous semble guère fructueux de mener notre enquête dans le but de discriminer le vrai du faux, le fictionnel du réel. Les productions écrites qui nous sont parvenues ne sont jamais un enregistrement du réel, même lorsqu'elles se présentent comme un traité scientifique dans le cas du *Bon berger*, mais une organisation d'un discours à travers l'écriture, à destination d'un public donné, en fonction d'objectifs conscients ou non, s'inscrivant dans un contexte mêlant représentations culturelles et expériences vécues. Il peut en revanche être pertinent d'aborder brièvement le versant historique de notre objet pour savoir ce qui a pu inspirer les auteurs dans leur travail d'élaboration littéraire et replacer ce dernier dans un ensemble de relations complexes entre différentes catégories sociales et différents espaces géographiques.

Dans la première partie de son ouvrage, « Le travail du berger », Marie-Thérèse Kaiser-Guyot étudie les différentes pratiques de gardiennage des bêtes, en soulignant les outils et méthodes utilisés. Elle distingue tout d'abord la garde occasionnelle des bêtes, organisée dans les villages où il n'y a pas de grands propriétaires et où les animaux sont assez peu nombreux. Elle est confiée souvent aux enfants et aux vieillards. Puis, elle présente le travail du berger sédentaire affecté au soin d'un troupeau dans un lieu donné ; et enfin, le travail du berger de transhumance, chargé d'accompagner les bêtes dans les « estives », ces lieux d'altitude où paissent en été les troupeaux, et de les redescendre en plaine à la venue de l'hiver. Nous pouvons noter que cette dernière catégorie de bergers n'est pas, à notre connaissance, représentée dans les textes littéraires retenus pour notre corpus. Il n'est en tout cas pas fait mention de déplacements. S'il est possible de postuler un simple manque de connaissance de la part des auteurs, il est peut-être plus juste de rappeler l'importance de la localisation des textes et des troupeaux, la transhumance étant en partie liée à la présence de montagnes, relativement peu présentes dans les terres où est parlée la langue d'oïl. Les auteurs feraient ainsi référence à des pratiques observées autour d'eux, principalement

un élevage sédentaire⁷. Par ailleurs, la première catégorie subsume en une profession multitâche le paysan et le berger, là où la tradition littéraire distingue le plus souvent de manière nette ces deux figures, l'un et l'autre étant les personnages-types de littératures distinctes, d'un côté les fabliaux notamment, de l'autre la littérature pastorale.

Dans un second temps de l'ouvrage, la chercheuse présente « le berger dans la société », en mettant en avant les liens tissés au sein de la famille puis avec la communauté, qu'il s'agisse de relations établies au sein du village ou de la ville, avec des personnes de même rang ou avec des seigneurs, et elle aborde enfin les relations du berger avec la religion. Elle souligne le caractère parfois conflictuel des interactions entre bergers et paysans, lié notamment aux destructions provoquées par les bêtes dans les champs. Elle oppose, on l'a vu, les représentations littéraires des rapports avec les seigneurs aux pratiques réelles, qui reposent souvent sur des contrats professionnels. De la même manière, lorsqu'elle rappelle la place privilégiée du berger dans les représentations religieuses, en particulier autour de la scène de l'Annonce aux bergers elle note que contrairement aux textes religieux qui font des personnages pastoraux des êtres « hors-norme », les pratiques dévotionnelles des bergers et bergères se révèlent suivre les pratiques habituelles de l'époque. Lorsqu'ils quittent les pâturages réels pour devenir figures bibliques ou personnages de fiction, les *pastourelles* et les *pastoureux* voient leurs caractéristiques exacerbées pour devenir des êtres marquants et signifiants.

La chercheuse souligne que la réalité du métier a pu sur certains points influencer l'image qui en est faite. Elle rappelle que la belle saison s'accompagne d'un temps libre occupé par des fêtes, la pratique de jeux et de musique :

Sujet au rythme régulier de l'année agricole, le pâtre sédentaire qui jouit d'une assez large liberté notamment pendant la belle saison a pu donner

⁷ Jean Froissart, lors de son séjour à la cour du Béarn, aurait pu être témoin des transhumances, mais ses écrits ne témoignent pas d'un intérêt marqué pour les pastorales réelles. Les troupeaux du duc René d'Anjou transhumaient vers les Alpes, mais le *Dit de Regnault et Janneton* ne fait pas mention de ces pratiques. Voir Daniel Fabre, « Le berger des signes », *Ecritures ordinaires*, (éd.) par Daniel Fabre, Paris, Bibliothèque Publique d'Information, 1993, p. 280 et Vladimir Chichmaref, « Notes sur quelques œuvres attribuées au roi René » dans *Romania*, tome 55 n°218, 1929, p. 228-229, qui indique que René d'Anjou était témoin de la transhumance : « [le roi René] se complaisait à assister au défilé des troupeaux à leur retour de l'estivage des Alpes et à « recevoir le trenteniers nombreux branlant leurs sonnailles ». Martine Jullian propose de faire un lien entre la quasi-absence dans les documents iconographiques de sonnailles, ces cloches portées par les animaux, et les pratiques d'élevage sédentaires. Elle indique que seul *Le Buisson Ardent*, retable de la cathédrale St-Sauveur réalisé en 1476 à la demande de René d'Anjou, les représente en nombre. Hors le retable est précisément réalisé en Provence, une région où la transhumance est attestée dès le Moyen Âge. Voir Martine Jullian, « Le berger et l'élevage du mouton dans l'iconographie médiévale », art. cit., p. 37 et p. 53.

l'image d'une vie facile, idyllique où les jeux, la musique, les fêtes ne manquent pas⁸.

Cette dépendance aux saisons explique par ailleurs, nous y reviendrons, que les personnages pastoraux occupent une place spécifique dans les représentations cosmologiques du monde où se superposent microcosme et macrocosme. L'attention aux bêtes et à la Nature, les connaissances qui y sont associées invitent à voir dans les bergers et bergères des personnages aptes à déchiffrer le sens de l'univers. Les difficultés enfin auxquelles ils sont confrontés, de la dispute avec les paysans à la prédation, en passant par les rudesses du climat, nous permettent de comprendre pourquoi les auteurs ont fait de la pastorale un lieu oscillant entre douceur et violence.

Si les œuvres de notre corpus relèvent majoritairement de la fiction, les personnages pastoraux sont donc les alter égos fictionnels d'hommes et de femmes réels, ayant peut-être croisé la route des auteurs et du public. La pastorale tire certains traits caractéristiques des représentations de l'idéal, mais elle s'inscrit également dans une réalité vécue. Elle invite ainsi le public à un aller-retour entre fiction et réalité pour mieux cerner les écarts entre une histoire du peuple et son élaboration fictionnelle par des couches plus aisées de la société, et appréhender l'éventuelle inspiration qu'une observation du monde pastorale a pu procurer aux auteurs et autrices.

2. LA MÉMOIRE DES TRAITÉS SCIENTIFIQUES

Le Moyen Âge nous a laissé plusieurs témoignages de l'art de la bergerie. Le plus connu est le traité du *Bon berger* de Jean de Brie, qui appartient à notre corpus, mais d'autres ouvrages, en latin notamment, évoquent l'élevage des moutons⁹. L'activité pastorale n'est pas uniquement importante pour les paysans qui veillent à faire pâturer leurs bêtes. Il s'agit d'une activité économique importante pour le Moyen Âge, qui intéresse de près les seigneurs et les comités monastiques. L'élevage du mouton permet la production de laine et donc le développement de l'industrie drapière, particulièrement importante dans le Nord de la France. Dans les *Préceptes cisterciens d'économie rurale*, textes datant probablement de la seconde moitié du XII^e siècle, l'un des chapitres présente par exemple « le nombre de brebis nécessaires à l'habillement

⁸ Marie-Thérèse Kaiser-Guyot, *op. cit.*, « Vie de relation et jeux pendant le travail », p. 51, et plus généralement p. 48-51.

⁹ À ce sujet, voir Fleur Vigneron, « Introduction », Acta Litt&Arts, *Les mondes des bergers*, 2019, disponible en ligne : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/570-introduction>.

d'une communauté monastique¹⁰ ». Les moutons fournissent aussi de la viande et des peaux pour faire le parchemin, indispensable à la réalisation des manuscrits.

Posséder un troupeau peut donc être un investissement financier intéressant. Le duc René d'Anjou possède un important troupeau et les archives de son maître berger, Pierre Barruel, ont été conservées et éditées par Marie-Thérèse Kaiser-Guyot¹¹. Le château de Germolles du duc de Bourgogne et de Marguerite de Flandre est un véritable lieu d'élevage et de production agricole¹². Ce n'est probablement pas uniquement par curiosité érudite que Charles V commande à Jean de Brie un traité pour compléter le *Liber ruralium commodorum* de Pierre de Crescens qu'il a fait traduire du latin vers le moyen français. Ces connaissances possèdent un intérêt pour l'économie du pays.

Cette importance de l'élevage ovin a pu être variable en fonction des périodes historiques. Avec la baisse des populations en Europe des suites des conflits et de la Peste Noire, les territoires laissés à l'abandon sont plus nombreux et constituent des lieux adaptés à l'élevage des moutons :

Globalement, la croissance démographique et économique crée une demande croissante de protéines animales sous forme de viande, de lait, de beurre et de fromage, de peaux et de toisons à transformer en cuir et en tissu, mais aussi en force de travail. Il y a donc, après l'an mille, un indéniable essor de l'élevage, qui se poursuit lors de la crise du bas Moyen Âge. La diminution du nombre de bouches à nourrir permet de consacrer plus d'espace aux prés de fauche ou aux terrains de parcours pour les troupeaux, tandis que l'enrichissement relatif des populations survivantes se traduit, notamment en ville, par l'accroissement de la demande de viande et de produit laitiers¹³.

Ce fonctionnement économique trace une ligne de partage dans un espace à la fois géographique et social. D'un côté le pâturage producteur, dépeuplé, avec peu d'aménagements ; de l'autre la ville et la cour, consommatrices, où se concentrent les habitants. Deux fonctionnements distincts qui sont liés par des pratiques d'échanges commerciaux.

La littérature pastorale est-elle dès lors un mode de célébration de cette activité économique importante ? En réalité, la finalité pratique de l'élevage est très peu

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Marie-Thérèse Kaiser-Guyot, *op. cit.*, p. 155-161.

¹² Nous y reviendrons en III. A. 1.

¹³ Fabrice Mouthon, *Le sourire de Prométhée : l'homme et la nature au Moyen Âge*, Paris, La Découverte, 2017, p. 131.

présente dans les textes, à l'exception bien sûr de celui du *Bon Berger*. La consommation de la viande de mouton est très peu mentionnée, nous relevons simplement l'affirmation chantée par berger dans la pastourelle Bartsch, II, 30 : « il n'est viande ke vaille les motons¹⁴. » Martine Jullian souligne de même au sujet des représentations iconographiques que seuls les produits ne nécessitant pas l'abattage des animaux sont mis en scène¹⁵. À la séparation géographique s'ajoute une disjonction entre la pratique de l'élevage et ses finalités. Dans la littérature en particulier, les échanges économiques du monde pastoral avec la ville et la cour sont gommés pour en faire des espaces séparés.

S'il y a, durant le Moyen Âge, constitution d'un univers pastoral littéraire comme ailleurs permettant aux auteurs d'imaginer d'autres modes de vie, elle se fait donc parallèlement au développement d'une économie pastorale dont les enjeux touchent les différentes couches de la population, des paysans aux souverains. La production littéraire se fait dans un contexte économique où l'élevage ovin occupe une place importante. L'idéal pastoral se tisse alors peut-être, dans les imaginaires médiévaux, avec les rêves d'abondance, dont l'image des « verts pâturages » en serait l'illustration.

La vie des campagnes a été étudiée à nouveaux frais en mettant en relation les nouvelles informations issues d'une confrontation entre archives et archéologie et en abordant des problématiques nouvelles¹⁶. La pratique spécifique de l'élevage n'a pas, à notre connaissance, fait l'objet d'un ouvrage de synthèse dédié depuis les travaux de Marie-Thérèse Kaiser-Guyot, mais de nouvelles publications viendront peut-être apporter un nouvel éclairage sur ce domaine.

Notre objet d'étude confine à ce renouveau d'intérêt puisqu'il se déploie dans une contemporanéité historique en abordant d'un angle complémentaire la question de la vie dans la campagne. Mais nos textes, produits par et pour des milieux différents, ne transcrivent pas une réalité historique fidèle. L'existence pastorale dépeinte dans la

¹⁴ Bartsch, II, 30, v. 22, p. 147.

¹⁵ Martine Jullian, « Le berger et l'élevage du mouton dans l'iconographie médiévale », art. cit., p. 38-41.

¹⁶ Fabrice Mouthon par exemple, propose une histoire politique des communautés rurales dans Fabrice Mouthon, *Les communautés rurales en Europe au Moyen Âge : une autre histoire politique du Moyen Âge*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

Sur l'utilisation de l'archéologie pour une meilleure connaissance du monde rural médiéval, voir entre autres : (éd.) Élise Faure-Boucharlat, *Vivre à la campagne au Moyen Âge : L'habitat rural du V^e au XII^e siècle (Bresse, Lyonnais, Dauphiné) d'après les données archéologiques*, Alpara, 2001, disponible en ligne : <http://books.openedition.org/alpara/1978>.

littérature est remarquablement décorrélée de ses enjeux économiques. Contrairement à la démarche adoptée par Martine Jullian, qui cherche à retrouver derrière la production iconographique la trace d'une histoire des peuples, nous ne prétendons pas livrer dans cette recherche un tableau de l'élevage historique. C'est plutôt sa mise en fiction par des catégories sociales plus aisées et plus lettrées qui retiendra notre attention, la pastorale comme pratique d'écriture et comme élaboration d'une voix identifiable du public. Il nous faut par conséquent retracer l'inscription de nos textes dans une histoire qui leur est propre, une histoire littéraire.

II. Un portrait hérité de différentes traditions littéraires ?

Les textes de notre corpus, comme la plupart des productions médiévales, héritent en apparence de trois traditions distinctes : antique, biblique et vernaculaire. Nous emprunterons la définition de « tradition » à Paul Zumthor :

La tradition apparaît abstraitement comme un continuum mémoriel portant la trace des textes successifs qui réalisèrent un même modèle nucléaire, ou un nombre limité de modèles fonctionnant en tant que norme. Elle se confond avec ces modèles mêmes, lieu idéal où s'établissent les rapports intertextuels, au point que la production du texte est plus ou moins clairement conçue comme une reproduction de modèle. Socialement, la tradition fonde la communauté liant l'auteur à ses auditeurs dans le texte : moins encore en vertu d'une adhésion à celui-ci même qu'à un système poétique virtuellement immuable¹⁷.

La double dimension de la tradition, cruciale dans la production littéraire et dans la constitution d'un socle social commun est appelée à jouer un rôle dans les œuvres de notre corpus. L'écriture se trouve au carrefour de réalisations impliquant différents milieux de la société médiévale qui nourrissent la littérature pastorale, mais en font peut-être également un lieu de rencontre et de confrontation entre différents modèles.

La question d'une filiation directe entre la pastorale antique et la pastorale médiévale a suscité de vifs débats, portant notamment sur l'origine de la pastourelle¹⁸. S'il est difficile de déterminer avec transparence ce que les auteurs médiévaux ont consciemment emprunté à l'Antiquité, il est possible que certains textes, et en particulier les *Bucoliques* de Virgile, aient été connus des auteurs les plus lettrés ayant reçu une formation rhétorique. Peut-on néanmoins parler d'une tradition, au sens défini par Paul Zumthor, dans la mesure où la production virgilienne ne saurait être pensée comme la norme poétique que reproduiraient les pastourelles par des jeux intertextuels ? S'il y a relation entre textes antiques et production poétique en ancien et moyen français, il nous faut l'envisager au sein d'un maillage plus lâche. La bergère Lorete reprend, chez Christine de Pizan, le récit des amours du berger Pâris¹⁹, inscrivant ainsi la production pastorale dans une longue histoire littéraire ; mais le *Dit de la*

¹⁷ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 2000 [1972] (Collection « Points Essais »), p. 97.

¹⁸ Voir plus loin, « Les premières productions en langue vernaculaire : le cas pastourelle ». Pour les rapprochements proposés par le travail de comparatiste voir aussi (éd.) William D. Paden, *The Medieval pastourelle*, New York, Garland Pub, 1987.

¹⁹ Christine de Pizan, *Le Dit de la Pastoure*, p. 264-267, v. 1335-1430.

Pastoure dialogue également avec la production courtoise, les pastourelles et l'œuvre de l'autrice elle-même²⁰. Cette filiation prend sa source dans la circulation écrite des textes et participe d'une culture savante. Quand la voix des bergers et des bergères médiévaux entre en résonance avec celles des bergers Tityre et Mélibée, elle se fait explicitement érudite, et se destine à un public restreint et informé. La question d'une filiation historique recoupe également les discussions sur les interactions entre productions médiolatines et vernaculaires. Puisque les parcours universitaires sont liés à la pratique du latin et à l'étude des textes antiques, les premières seraient plus proches d'une écriture inscrite dans la filiation des arts poétiques anciens et relèveraient d'une écriture savante là où la poésie en ancien français et en langue d'oc serait l'expression d'une poésie dont la désignation comme « populaire » est à questionner. Voix écrite, reprenant des textes anciens, placée du côté de l'élaboration, de l'innovation et de l'érudition, ou voix chantée, émanation spontanée d'un corps collectif « populaire » et ancien, la voix des bergers et bergères est de ce fait à l'intersection de différentes représentations de la production médiévale héritées de la critique qu'il s'agit de démêler pour avoir une appréhension plus juste de ce qu'est la voix pastorale.

Par tradition biblique, nous comprenons d'une part les nombreuses figures pastorales issues de la Bible hébraïque, mais également les différentes représentations tirées du Nouveau Testament chrétien : le bon pasteur ou les bergers de l'Annonce. Deux figures pastorales distinctes émergent de cette tradition : certains textes mettent en avant des figures de guides, du roi David à Jésus, veillant à la préservation de leur peuple, tandis que d'autres soulignent en premier lieu la simplicité des bergers, les humbles dignes d'accueillir la parole divine. Écrivant après la structuration progressive d'une culture chrétienne au Haut Moyen Âge, nos auteurs sont contemporains d'une période où le christianisme occupe une place centrale dans la société. Auteurs et publics sont quotidiennement au contact de représentations du Christ en bon berger, ou du rappel de la vie des prophètes issus des tribus nomades et pastorales, que ce soit par le biais de représentations visuelles, de documents écrits pour les plus instruits, ou, surtout, à travers la pratique orale des prêtres et des frères prêcheurs. Les textes constitutifs de cette tradition sont des productions latines, mais peuvent également relever de la production en langue vernaculaire destinée à la prédication auprès du grand public.

²⁰ *Le Dit de la pastoure* et le *Livre du Duc des vrais amants* peuvent en partie se lire en miroir l'un de l'autre, opposant voix féminine d'une part, masculine de l'autre, et en donnant la voix à une femme abandonnée et à un homme accusé *in fine* d'avoir délaissé sa dame.

Nous désignons enfin du nom de tradition vernaculaire la constitution d'une tradition propre au Moyen Âge, quelles que soient les catégories socioculturelles dont cette tradition serait issue, mais rédigée en ancien français ou en langue d'oc. La littérature pastorale médiévale se rejoue et réécrit sans cesse, par des jeux d'échos entre différents textes médiévaux conservés pour certains, postulés par les chercheurs pour d'autres. Aux hypothétiques origines de la lyrique médiévale, nous préférons appuyer notre étude sur des textes conservés afin d'inscrire le corpus de travail dans un réseau de production qui lui est contemporain.

1. LE STYLE *HUMILIS* : DE L'HÉRITAGE ANTIQUE AUX TRAITÉS MÉDIOLATINS

Maillons centraux dans la circulation de Virgile au Moyen Âge, les traités de grammaire médiolatins pourraient avoir eu une influence sur la production pastorale en langue vernaculaire. De l'Antiquité, les auteurs ayant reçu une formation universitaire héritent de l'œuvre de Virgile, à la fois par le contact direct avec les textes et par le biais de commentaires stylistiques utilisés dans la formation des clercs²¹. Depuis Donat, grammairien du IV^e siècle, cette connaissance est associée à une tripartition stylistique héritée de la rhétorique classique. Les trois œuvres de Virgile, *Les Bucoliques*, *Les Géorgiques* et *l'Énéide*, deviennent les jalons d'une progression formelle dans le travail poétique du poète latin :

Cette succession biographique dans l'œuvre de Virgile a été conçue au Moyen Âge comme une hiérarchie des trois genres poétiques, fondée sur leur essence même, mais aussi comme une hiérarchie des trois classes (bergers, paysans, guerriers) et des trois sortes de styles. Cette hiérarchie s'étendait également aux arbres (hêtres, arbres fruitiers, lauriers et cèdres), aux lieux (pâturages, champs, châteaux ou ville), aux outils (houlette, charrue, épée), aux animaux (mouton, bœuf, cheval) dévolus à chacune d'entre elles. Ces correspondances furent inscrites dans une sorte de schéma graphique composé de cercles concentriques, que l'on appelait *rota Virgilio*,

²¹ Sur la connaissance de Virgile au Moyen Âge, voir *Lectures médiévales de Virgile: actes du colloque organisé par l'École Française de Rome (Rome, 25 - 28 oct. 1982)*, Rome, 1985 (Collection « Collection de l'École Française de Rome ») et notamment, sur sa transmission Louis Holtz, « La redécouverte de Virgile aux VIII^e et IX^e siècles d'après les manuscrits conservés », p. 9-30 et sur sa permanence au long du Moyen Âge Munk Olsen Birger, « Virgile et la renaissance du XII^e siècle », p. 31-48.

indique Ernst Robert Curtius²². Cette répartition apparaît ensuite dans les traités poétiques entretenant des liens étroits avec l'*ars dictaminis*²³, par exemple chez Geoffroi de Vinsauf et Jean de Garlande²⁴. Eux-mêmes reprennent à Cicéron et Quintilien une division entre style élevé (*gravis*), moyen (*mediocris*) et le style bas (*humilis*) pour l'appliquer à l'œuvre virgilienne. Le style bas, associé aux *Bucoliques* à la suite de Donat, présente à la lecture de nombreux points communs avec l'écriture de la pastorale : personnages, décors, animaux et outils correspondent à peu près en tout point. Il est donc tentant de voir dans l'écriture pastorale une mise en application de cette théorie scolaire héritée de l'Antiquité et du Haut Moyen Âge. Comme le note Benoît Grévin, si le *dictamen* se destinait d'abord à la production en latin, il pouvait également viser à acquérir une belle écriture dans des domaines variés :

[...] le *dictamen* était généralement conçu par la plupart de ses praticiens et une bonne partie de ses enseignants comme une discipline enseignant d'abord l'art d'écrire des lettres en latin orné, et c'est cet aspect de la notion qui forme son plus petit dénominateur commun. Mais un certain nombre de ses défenseurs les plus ardents et de ses praticiens les plus brillants (et c'était souvent ceux qui avaient le plus de poids dans les redéfinitions successives de la discipline) le concevaient comme une doctrine globale du langage, s'appliquant à partir d'un pôle prosaïque et épistolaire à toute sorte de formes (prosaïques comme poétiques) et de documents [...] et susceptible d'influencer la pensée et la formalisation de l'ensemble du langage (et donc, notamment, des langues vulgaires)²⁵.

C'est donc par le biais de cette production que nous tenterons d'éclairer une éventuelle influence de la pastorale antique sur notre corpus, en nous plaçant du côté de sa

²² Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen âge latin*, Paris, Presses universitaires de France, 1986 [1956], p. 367.

²³ Benoît Grévin, « Le *Dictamen* dans tous ses états, perspectives de recherches sur la théorie et la pratique de l'*ars dictaminis* (XI^e-XV^e siècle) », dans Benoît Grévin et Anne-Marie Turcan-Verkerk (éd.), *Le dictamen dans tous ses états : perspectives de recherche sur la théorie et la pratique de l'ars dictaminis (XI^e - XV^e siècles)*, Turnhout, Brepols, 2015, p. 9-25.

²⁴ Antoine Compagnon, *Cours de théorie de la littérature : la notion de genre*, Cinquième leçon : « Rhétorique des genres : la roue de Virgile », disponible en ligne : <https://www.fabula.org/compagnon/genre5.php> ; Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle : recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen âge*, Paris, Honoré Champion, 1962.

²⁵ Benoît Grévin, « Le *Dictamen* dans tous ses états, perspectives de recherches sur la théorie et la pratique de l'*ars dictaminis* (XI^e-XV^e siècle) », p. 13.

réception médiévale²⁶. Nous utiliserons au cours de notre étude l'expression « style *humilis* » pour référer à cette définition et éviter les confusions avec l'utilisation du mot « humble » pris dans son acception moderne plus générale.

La théorie des styles médiévaux peut servir de point de départ pour connaître les éléments caractéristiques attribués par la théorie aux personnages pastoraux. Elsa Marguin-Hamon note en effet, au sein des traités, une recherche de « normalisation des personnages » et cite la *Parisiana Poetria* de Jean de Garlande :

*Excogitanda sunt omnia nomina illa que pertinent ad talem materiam ;
ut, si materia sit de pastore, excogitanda sunt huiusmodi nomina : pascua,
grex, ovis, aries, lupus ; que possumus facere exemplo Virgillii, dicentis de
epytaphio Julii Cesaris :*

*Daphnis ego in silvis, hinc usque ad sidera notus,
Formosi pecoris custos, formosior ipse [Buc. V, 43-44].
Quia Virgilius posuit hic nomen pastoris, scilicet Daphnis, dicit « formosi
pecoris » et cetera.*

[Il faut penser tous les noms qui conviennent à une telle matière ; de sorte que, si la matière concerne un berger, il faut penser des noms du type : prairies, troupeau, mouton, bélier, loup ; ce que nous pouvons faire à l'exemple de Virgile, qui dit dans l'épithète à Jules César :

Moi Daphnis dans les bois, jusqu'ici connu jusqu'aux cieux,
Gardien d'un beau troupeau, moi-même encore plus beau.
Parce que Virgile a disposé un nom de berger, à savoir Daphnis, il dit « d'un beau troupeau », etc²⁷.]

À chaque type de personnages, il faut associer un ensemble d'éléments selon les règles de la convenance.

Partant du tableau récapitulatif proposé par Danièle James-Raoul et reproduit ci-dessous, nous chercherons pour commencer à déterminer si l'ensemble des références topiques constitutives du style *humilis* sont présentes de manière systématique dans nos textes. Par le biais de cette enquête, nous pourrons ainsi déterminer si nos textes s'inscrivent dans un champ de références communes aux textes écrits en style *humilis* et mettre en avant la cohérence du corpus pastoral. Ces éléments dessinent-ils les contours

²⁶ Nous ne questionnerons pas les origines de la pastorale antique, mais demeurerons donc dans les bornes temporelles que nous nous sommes fixées. Pour avoir un aperçu des différentes théories sur ces origines antiques, on consultera la thèse de doctorat de Jean-Camille Richer, *Théocrite et la création de la pastorale : entre mime et idylle*, thèse cit., chapitre 5 « Les théories de l'origine du genre bucolique », p. 210-248.

²⁷ Elsa Marguin-Hamon, « Arts poétiques médio-latins et arts de Seconde rhétorique: convergences », *Revue d'Histoire des Textes*, 6, 2011, p. 114. Cite et traduit Jean de Garlande, *Parisiana Poetria*, (éd.) Traugott Lawler, Yale University Press, 1974, I, 381 et sq.

d'une tradition au long cours, susceptible de constituer la toile de fond de codes associés dans l'esprit du public à la littérature pastorale ?

La roue de Virgile : les trois styles

Jean de Garlande, *Parisiana Poetria* (II, 38-40)²⁸

Style élevé, <i>gravis stilus</i>	Style moyen, <i>mediocris stilus</i>	Style bas, <i>humilis stilus</i>
Soldats, seigneurs	Paysan	Berger désœuvré
Ajax, Hector	Triptolémée et Cérès	Tityre et Mélibée
Cheval	Bœuf	Mouton
Épée	Charrue	Bâton
Ville et forteresse	Champ	Pâturage
Laurier et cèdre	Pommier et poirier	Hêtre

L'ensemble de nos textes comportent pour principaux personnages des bergers et des bergères. Sont-ils « désœuvrés » ? Dans le *Dit de la Pastoure*, Marote détaille les soins à apporter aux troupeaux. Elle a toutefois du temps libre pour rencontrer son ami et pour chanter. Ni le *Dit de Franc Gontier* et ni les *Contredits* ne sont très explicites sur la profession exercée par leurs protagonistes. S'ils vivent dans un cadre bucolique, il n'est jamais clairement dit qu'ils sont bergers et ils sont présentés comme travailleurs. Dans nos autres textes, les bergers et bergères sont souvent représentés jouant de la musique et chantant, le métier étant parfois sujet de discussion, mais peu représenté. Par exemple, la pastourelle de Jean Froissart « Entre le Roes et le Louviere²⁹ », dont le refrain est « selonc le bregerois usage », donne une description des attributs des personnages pastoraux, donc certains, nécessaires au soin des troupeaux, renvoient bien au métier exercé :

[...] Sakiaus, trellis et panetiere
 Lacie au costé d'un cordel,
 Aloiiere, bourse et coutel,
 Escorgies, boistes ossi
 Et clokettes de Saint Remi,

²⁸ D'après le tableau récapitulatif proposé par Danièle James-Raoul, Danièle James-Raoul, « La théorie des trois styles dans les arts poétiques médiolatins des XII^e et XIII^e siècles », dans *Effets de style au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, (éd.) Chantal Connochie-Bourgne et Sébastien Douchet, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2012, p. 18.

²⁹ Jean Froissart, *Pastourelles*, pastourelle 7, p. 162-164.

Pipes, canemiaus et flaios
Et musettes a bourdons gros,
Tamburs et esclifes trauwés,
Feces de soilles et de blés,
Ongement a oindre brebis,
Chiens en laisse, colers, rivis, [...] ³⁰.

Cependant, ces bergers et bergères ne sont pas rassemblés pour travailler, mais pour faire la fête. Il semblerait donc bien que les personnages de nos textes soient, sinon désœuvrés, du moins dotés d'un temps libre agréablement occupé.

Ils ne sont nommés, en revanche, ni Mélibée ni Tityre. Ils n'ont d'ailleurs pas de noms issus de la tradition antique, à l'exception de personnages apparaissant dans certains textes en moyen français. Les protagonistes de la première églogue virgilienne sont mentionnés dans la *Moralité du Grand et du Petit* :

Quant Titurus soubz l'abre repousa,
Melibeüs son bon eur expousa,
quel temps alors ³¹ !

Mais cette évocation permet de construire une référence à une époque ancienne, qui superpose au passé perdu et idéal d'un âge d'or mythique le passé littéraire de la pastorale, par la référence à la production antique. Mais les personnages de la moralité portent pour leur part le nom de figures allégoriques bien distinctes des personnages virgiliens ³².

La définition d'un berger ou de la bergère pourrait être : « personne chargée de la garde d'un troupeau ». Ces personnages seraient ainsi identifiables par la présence d'animaux, notamment de moutons. Or ces derniers sont remarquablement absents des textes, et tout particulièrement de ceux du début de la période analysée, aux XII^e et XIII^e siècles. Sur les 182 pastourelles présentes dans l'anthologie de Karl Bartsch, seules 58 d'entre elles font apparaître des bêtes ³³, soit environ un tiers des textes. Dans le cas de la pastourelle, le texte se concentre assez peu sur l'exercice d'une profession par la bergère, avant tout caractérisée par son isolement qui fait d'elle une proie facile pour le

³⁰ *Ibid.*, v. 35-45.

³¹ *La moralité à cinq personnages*, p. 33, v. 10-12.

³² En dehors de la pastorale théâtrale de la fin du Moyen Âge, les bergers et bergères sont dotés d'un ensemble de noms assez stable. L'onomastique de la pastorale médiévale est spécifique et constitutive d'une tradition littéraire propre à la période que nous évoquerons plus loin.

³³ Voir Annexes.

narrateur. Elle peut d'ailleurs être échangée avec d'autres figures, comme en témoigne la présence dans le manuscrit Douce 308 de la pastourelle n°10 mettant en scène une « nonette » en lieu et place de la bergère³⁴.

Arrêtons-nous un instant sur le relevé des animaux présents dans les pastourelles. Un premier aperçu frappe par la grande variété des animaux nommés : aux termes généraux de « bêtes » et de « proie », s'ajoute la mention d'espèces spécifiques telles que le mouton, la chèvre, le chien, le porc et la vache, mais également d'âges et de sexes distincts, avec la présence d'agneaux et de cabris, et une mention de boucs. Cette variété correspond aux réalités de l'élevage médiéval, mais elle ne se dévoile cependant que par un effet d'accumulation dans les relevés : il n'y a pas de pastourelle contenant à elle seule toutes ces espèces, trois mentions différentes étant le maximum atteint dans un poème. L'animal préféré des poètes est de très loin l'agneau qui apparaît dans vingt-quatre pastourelles différentes. Ce choix n'est pas anodin : il redouble le personnage de la bergère caractérisé par la jeunesse et l'innocence et reçoit donc une dimension symbolique. Vient ensuite l'expression « proie », très générale, qui invite à considérer le travail de la garde de troupeau de manière globale, sans s'arrêter sur le détail de la composition des troupeaux. Le double sens possible du mot n'est peut-être pas un hasard. Il révèle toute son ambiguïté dans la pastourelle II, 16 où la « proie » est à la fois le troupeau de la bergère et la proie, au sens contemporain du terme, du loup :

Moult per demenoit grant joie,
mais tost fut troublee :
li lous se fiert en sa proie,
la goule beeie³⁵.

Le cas des « brebis » dont les occurrences sont également nombreuses est assez surprenant. Le relevé des occurrences révèle en effet qu'elles n'apparaissent que dans une pastourelle anonyme, mais dans neuf pastourelles attribuées à un auteur (section III), et notamment dans cinq des huit pastourelles de Jean Froissart présentes dans l'anthologie. Comme dans d'autres textes plus tardifs, il semble que l'image du berger et de la bergère gagne en précision en se restreignant autour du gardien ou de la gardienne de moutons, et plus précisément de brebis. Ce terme peut recevoir une connotation

³⁴ Mary Atchison, *The Chansonier of Oxford Bodleian MS Douce 308 : Essays and Complete Edition of Texts*, Ashgate, 2005, p. 332-395.

³⁵ Karl Bartsch, *Romances et pastourelles*, op. cit., pastourelle II, 16, v. 12-15, p. 127.

religieuse par son utilisation dans le corpus biblique, offrant de nouvelles possibilités de lectures qui expliqueraient parfois le choix de ce terme spécifique.

D'autres textes plus tardifs offrent une semblable illustration. La profession de la *pastoure* de Christine de Pizan est longuement présentée et l'on trouve de multiples mentions du troupeau et du soin donné aux différents animaux. Leur présence ne se limite pas au long développement introductif ; les moutons apparaissent à plusieurs reprises guidés à travers la campagne :

Au matin quant le jour crieve
Pensant a amours me lieve,
A soleil levant m'en vois
O mes berbis vers le bois³⁶.

Dans l'*Alliance de Foy et de Loyauté*, le personnage de Foy va mener ses moutons³⁷. Même les textes dont ces animaux sont absents, y font discrètement allusion, comme le *Dit de Regnault et Janneton* où le berger raconte avoir laissé derrière lui son troupeau pour partir à la rencontre de sa future épouse³⁸. Dans la bergerie de *Mieux que devant*, la mort des moutons participe au tableau d'une époque sombre, d'où Bon Temps a disparu³⁹. Notons à l'inverse une absence totale de moutons dans le *Dit de Franc Gontier* et les *Contredits*. Dans l'ensemble, la variété initiale du bestiaire des pastourelles laisse place à des troupeaux ovins plus homogènes. Certains textes, comme le *Dit de la Pastoure* et bien sûr le *Bon Berger*, accordent une place plus importante au détail des soins à apporter aux bêtes, alors que dans les pastourelles, ces dernières sont souvent réduites à un simple rôle de figurantes.

Le bâton, que Curtius associe à la houlette, connaît plusieurs évolutions matérielles au cours du temps⁴⁰, mais semble être l'outil caractéristique des bergers et bergères. La houlette est mentionnée dès le *Jeu de Robin et Marion*, joué vers 1285⁴¹. On la trouve

³⁶ Christine de Pizan, *Le Dit de la pastoure*, v. 1240-1243, p. 262.

³⁷ *L'Alliance de Foy et de Loyauté*, p. 500, v. 74.

³⁸ René d'Anjou, *Le Dit de Regnault et Janneton*, p. 84, v. 710-711 : « [...] delaisant moutons et brebis / de pardela. »

³⁹ *Bergerie nouvelle fort joyeuse et morale de Mieux que devant*, p. 214.

⁴⁰ L. F. Salzman, « Some Notes on Shepherds' Staves », *The Agricultural History Review*, vol. 5, no. 2, 1957, p. 91-94, disponible en ligne : JSTOR, www.jstor.org/stable/40272827.

⁴¹ Fleur Vigneron « Introduction », dans *Les Mondes des bergers*, (dir.) Charlotte Guiot et Maxime Kamin, actes de la journée d'étude de novembre 2019, disponible en ligne sur Acta Litt&Arts : ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/566-les-mondes-des-bergers.

également dans une pastourelle anonyme éditée par Bartsch, « Par le tens bel d'un mai nouvel⁴² ». Elle fait partie de l'équipement typique du berger. Jean de Brie lui consacre un long développement⁴³, où il fait de la houlette la marque distinctive de l'état de berger⁴⁴. Elle est mentionnée une fois dans le *Dit de la Pastoure*, alors que la narratrice présente son « mestier de bergerie⁴⁵ ». Elle est en revanche absente du *Dit de Regnault et Janneton*. On la trouve chez Eustache Deschamps dans un poème mettant en scène une novice qui, sortie de son couvent, affirme vouloir passer du bon temps avec les bergers et bergères des environs. Le caractère pastoral de la scène ne se dévoile que progressivement par l'apparition d'indices, comme par exemple, le prénom « Robin ». La mention de la houlette permet d'identifier avec certitude les danseurs, elle joue le rôle d'indice mémoriel permettant au public d'associer la scène à l'univers pastoral⁴⁶. *L'Alliance de Foy et de Loyauté* fait un emploi assez similaire de la houlette, puisqu'elle participe à la constitution d'un portrait de Foy en bergère :

PRUDENCE

Et ensi est Loyalté voir,
 Car el at boise a ongement
 Et muse a tourneir de hauls vens,
 Hollette, capiel et fretiel ;
 S'il avoit unc seul flaiotiel,
 El aroit ce qu'il apartient⁴⁷.

Chez Froissart, elle apparaît régulièrement comme élément de description des bergers⁴⁸. Dans la *Bergerie de l'agneau de France*, le « tiers bergier » affirme que si les loups s'approchent de l'agneau, ils auront affaire à sa houlette, qui devient alors la marque du caractère protecteur du berger :

⁴² Bartsch, II, 58, p. 180, v. 62.

⁴³ Jean de Brie, *The Medieval Shepherd*, p. 98 : « Le bergier est aussi noblement paré de sa houlette, selon son estat de bergerie, comme seroit ung evesque ou ung abbé de sa croce, ou comme ung bon homme d'armes est bien acesiné et asseuré quant il a ung bon glaive pour la guerre [...] »

⁴⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁵ Christine de Pizan, *Le Dit de la pastoure*, p. 229, v. 195, « La houlete bien taillée ».

⁴⁶ Eustache Deschamps, v. 30 : « Chascun portoit sa houlette ».

⁴⁷ *L'Alliance de Foy et de Loyauté*, *op. cit.*, p. 515-516, v. 342-346.

⁴⁸ Jean Froissart, *Pastourelles*, pastourelle 4, p. 157, v. 39 « En apoiant sus se holette » ; pastourelle 7, p. 163, v. 25 « Holetes portans a leurs cols » ; pastourelle 11, p. 178, v. 58 « De leurs holettes la endroit » ; pastourelle 14, p. 180, v. 70 « Et pas n'oublions nos holettes » ; pastourelle 19, p. 191, v. 67 « Pour faire houlette d'argent ».

LE TIERS BERGIER

De jour en jour ilz font le guet
Et luy monstrent de loing les dens,
Mais si hardy d'entrer dedens
Quë ilz auront de ma houlecte⁴⁹.

Chez Jean Molinet, la houlette permet de dresser en contrepoint le portrait de bergers inhabituels, « Pasteurs portant croche au lieu de houlette⁵⁰ ». L'opposition nous permettant de conclure que la houlette est du côté de la norme et devait être identifiée comme telle par le public de l'époque. Sa possession permet d'inscrire le personnage dans un cadre pastoral, tandis que son absence peut être l'indice d'un écart par rapport à la tradition.

Le lieu où évoluent les bergers est, comme dans la roue de Virgile, le pâturage. Il est souvent peu évoqué et décrit, se réduisant même dans le cas des pastourelles à une forme de non-lieu géographique, comme en témoigne la formule fréquente « entre X et Y » qui ouvre plusieurs poèmes. Le pâturage est parfois présenté avec plus de détails, comme dans cette pastourelle de Jean Bodel, au cadre annoncé dès le premier vers, « entre le bos et le plaine », où Robin s'adresse à Marion :

« Marion », fait-il, « amaine
Tes bestes avant
Ke ne passent ens l'avaine ;
Met les ens l'erbe foraine [...]»⁵¹.

Ces quelques vers, d'apparence anodine, nous rappellent la proximité géographique des activités de production agricole et d'élevage. Le passage d'un troupeau dans un champ pouvait être à l'origine d'importants dégâts et donc de querelles entre paysans et bergers, comme le rapporte Marie-Thérèse Kayser-Guyot⁵². Il importe donc que le troupeau soit mené dans l' « erbe foraine », c'est-à-dire l'herbe à l'extérieur du champ : le pâturage. À l'inverse de certains textes, le décor est également présenté de manière particulièrement détaillée dans le *Dit de Regnault et Janneton*. Le narrateur décrit son

⁴⁹ Halina Lewicka (éd.), *Bergerie de l'agneau de France à cinq personnages: (1485)*, p. 23, v. 35-38.

⁵⁰ Jean Molinet, *Faictz et Dictz*, « Le bergier sans solaz », v. 289.

⁵¹ Jean Bodel, « Entre le bos et le plaine », (éd.) Annette Brasseur, « Les Pastourelles de Jehan Bodel », dans (éd.) Marie-Madeleine Castellani, *Arras au Moyen Âge : histoire et littérature*, Collection « Études littéraires », Arras, Artois Presses Universitaires, 1994, p. 264.

⁵² Marie-Thérèse Kaiser-Guyot, *Le Berger en France aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Klincksieck, 1974.

arrivée auprès d'une source qui part d'un bocage pour arroser un pré. Un espace naturel semi-ouvert, propre au lieu de pâturage se dessine à la lecture :

[...] est ung grant plain et pres d'un verd boucage
lez le chemin, dessoubz ung hault rivage
ou viz fontaine
[...] un pré mouilloit tout plain de violete [...]⁵³.

Le hêtre n'apparaît en revanche pas comme un élément topique de la pastorale médiévale. Une recherche textuelle des différentes formes lexicographiques du substantif « hêtre » (« haistre », « hectre », « heste », « hette ») ne donne aucun résultat dans l'édition de Karl Bartsch, *Le Jeu de Robin et Marion*, le *Dit de la Pastourelle*, les pastourelles de Jean Froissart et d'Eustache Deschamps⁵⁴. La forme « fou », dérivée du latin *fagus*⁵⁵, apparaît dans une ballade d'Eustache Deschamps qui n'est pas une pastorale, mais fait intervenir un berger aux côtés d'autres travailleurs ruraux, un laboureur, un vigneron et un bûcheron. Elle est employée non pour faire référence à la poésie virgilienne, mais pour construire par homonymie un jeu de mots sur le substantif « fou », renvoyant à la folie et désignant l'arbre :

Car, quant l'en coupe un cornillier,
Un yf, un chesne, un arbre bon,
Es fourests en lieu d'eulx trouvon
Cilz foulz naissans [...]⁵⁶.

Mais les autres noms formés sur cette racine sont absents (« foussoye », « fage », « fayel »).

Si les arbres sont présents dans les pastorales politiques de la fin du Moyen Âge et dotés d'une riche symbolique⁵⁷, ils ne sont pas identifiés comme des hêtres. Jean Froissart s'amuse de l'homonymie « saus » désignant à la fois le saule et le sou dans la pastourelle 3. Chez Jean Molinet, l'« Arbre de Bourgogne » qui donne son nom au

⁵³ *Le Dit de Regnault et Janneton*, op. cit., p. 56, v. 205-207 et v. 216. Le lieu pastoral fera l'objet d'une étude dédiée au prochain chapitre, voir I. B. 2.

⁵⁴ Nous avons retenu ces textes pour ce rapide sondage car ils étaient disponibles en format texte et donc facilement interrogeables. Ils offrent par ailleurs un aperçu des différents états de la langue en diachronie.

⁵⁵ Je remercie Corinne Denoyelle pour cette piste lexicologique.

⁵⁶ Eustache Deschamps, III, p. 53, « Il ne règne aujourd'hui que des fous », v. 43-46.

⁵⁷ Colette Beaune, *Naissance de la nation France*, Paris, Gallimard, 1985, « L'arbre de France » p. 322-323 ; Joël Blanchard, *La pastorale en France aux XIV^e et XV^e siècles : recherches sur les structures de l'imaginaire médiéval*, Paris, Honoré Champion, 1983 (Collection « Bibliothèque du XV^e siècle »), « "L'Arbre-pouvoir" », p. 321-326.

poème et représente le chef bourguignon, est vraisemblablement un pommier, puisqu'il donne naissance à une pousse dont les fruits seront des pommes⁵⁸ :

Le premier gernon qui d'eulx fust procréé fust converty en fruit doulx,
gratieux et fort bien adressié, car la similitude de son grand estocq
imperant, il portoit grains et flourens d'or qui cy apres devenront pommes,
s'ilz parviennent a maturité⁵⁹.

La succession du défunt Charles le Téméraire est assurée par la fructification de l'arbre. Le *Jeu de Robin et Marion* évoque également des pommes, cadeau du berger à sa bergère : « Et si t'aport des pommes. Tien⁶⁰ ! »

Si nos textes semblent au premier abord s'écarter de la tradition héritée de l'Antiquité, en substituant au hêtre le pommier et aux faines les pommes, ces références ne s'inscrivent-elles pas au contraire dans un imaginaire durable bien que distinct du style *humilis* décrit dans la rhétorique latine ? Les pommes ont en effet pu être associées dès l'Antiquité à la notion d'immortalité, qui apparaît dans le texte de l'indiciaire bourguignon en filigrane dans la mise en scène d'une continuité du pouvoir⁶¹. L'amour est également lié à ce fruit, de nombreuses pratiques amoureuses impliquant des échanges de pommes, échange amoureux que semble ici reproduire Robin⁶². Cette association érotique est mise en avant par la réécriture contemporaine d'Étienne Lepage, où Marion associe étroitement les pommes reçues au désir éprouvé⁶³. Une telle enquête ne pourrait toutefois se faire qu'avec la connaissance de spécialistes des différentes périodes, et ne saurait faire l'objet de notre travail de recherche, limité à la période médiévale et consacré à la voix.

⁵⁸ Notons cependant que l'incertitude demeure car « pomme » peut avoir un sens plus général en moyen français qu'aujourd'hui, et simplement désigner un fruit de forme ronde. Il pourrait donc s'agir de faines de hêtre, mais rien ne permet de trancher en ce sens.

⁵⁹ Jean Molinet, « L'arbre de Bourgonne », dans *Faictz et Ditz*, Publications de la Société des anciens textes français, Paris, Société des anciens textes français, 1936, p. 241.

⁶⁰ Adam de la Halle, *Le Jeu de Robin et Marion*, p. 216, v. 118.

⁶¹ Et plus précisément la référence à des pommes d'or qui rappelle le jardin des Hespérides, p. 237 et p. 241.

⁶² Philippe Matthey, « Les pommes d'amour des Hespérides (1). Le jardin aux portes du soir. » dans (éd.) D. Barbu, P. Borgeaud et Y. Volokhine, *Mondes clos. Cultures et jardins*, Lausanne, Infolio, 2013 (Supplément à *Asdiwal*; 1), disponible en ligne : <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:24056>. Je remercie Audrey Dominguez pour cette référence.

⁶³ Étienne Lepage, *Robin et Marion*, Montréal, Leméac, 2012, p. 12 : « J'aime Robin/J'ai décidé ça/aujourd'hui/alors qu'il travaillait/et qu'on pouvait voir ses deux fesses/comme des pommes/gigoter dans son pantalon/J'aime Robin/mais il ne le sait pas/et ce soir/je m'en vais le lui dire/Je m'en vais cogner à sa fenêtre/et lui dire que je veux croquer dans ses fesses ».

Au terme de ce parcours à travers notre corpus, nous constatons que le style *humilis* n'est un outil que partiellement efficace pour appréhender nos textes. Certains éléments permettent de créer un horizon d'attente chez le public, par exemple en dévoilant progressivement, par des indices, l'identité pastorale des personnages. Cette rapide enquête fait émerger des questionnements qui complexifient la notion même de corpus. *Le Dit de Franc Gontier* et les deux « contredits » qui lui répondent se distinguent des autres textes. Ne reprenant pas les mêmes éléments topiques, nous pouvons nous demander s'ils relèvent réellement de la littérature pastorale médiévale. Nous les conservons ici, car ils apportent une illustration utile du croisement entre réflexion philosophique et production littéraire et nourrissent des liens étroits avec la pastorale, sur lesquels nous reviendrons par la suite⁶⁴.

Bien que certains éléments topiques permettent à l'évidence de caractériser nos textes et semblent ainsi dessiner une continuité entre des textes-modèles antiques et la production médiévale, d'autres en revanche sont absents. Est-ce un hasard si les éléments en présence sont inhérents au pastoralisme, à savoir bergers et bergères, moutons⁶⁵, bâton de berger et pâturage où mener le troupeau, tandis que ceux relevant spécifiquement de la tradition littéraire antique, à savoir le hêtre⁶⁶ et plus encore, les personnages de Mélibée et Tityre, ne figurent pas dans les textes ? La tradition pastorale médiévale pourrait s'être élaborée comme tissu de signes cohérents indépendamment de l'héritage antique des trois styles. Il semble donc difficile d'infirmer ou de confirmer l'hypothèse d'une influence des trois styles virgiliens sur les thèmes abordés par la littérature pastorale en langue vernaculaire. Ce survol éclaire néanmoins certaines caractéristiques du style *humilis*, dont la théorie était vraisemblablement connue de certains auteurs et autrices. Faire de la pastorale une simple mise en application de la théorie des trois styles ne permettrait pas de rendre compte de la production pastorale médiévale réelle. Inclure cette théorie à l'arrière-plan de la production permet en revanche de rappeler la formation de certains auteurs et la permanence d'une culture héritée de l'antiquité tout au long du Moyen Âge.

⁶⁴ Voir III. B. 1. « Du miroir au modèle : devenir berger ou bergère ».

⁶⁵ Nous notons néanmoins que ces derniers sont beaucoup plus présents que d'autres animaux d'élevage tels que les bovins.

⁶⁶ Il n'est pas impossible que le hêtre ait été lié au pastoralisme pour des raisons pratiques, le faine, consommé par les porcs notamment, pouvait servir d'aliment au bétail, comme en témoignent les exemples cités par l'article « Faine », Robert Martin, *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2015 (DMF 2015), ATILF - CNRS & Université de Lorraine, disponible en ligne : <http://www.atilf.fr/dmf>.

2. DES INSPIRATIONS BIBLIQUES ?

Les personnages pastoraux apparaissent fréquemment dans les textes bibliques, patriarches bergers de la Bible hébraïques ou bon berger chrétien, ils nourrissent un riche ensemble de textes appelant au déchiffrement des paraboles. Nous reviendrons plus longuement sur le bon berger et l'annonce aux bergers dans le chapitre suivant, pour nous consacrer brièvement dans les prochaines pages à deux cas moins souvent mentionnés.

1. Des bergers dans le théâtre chrétien latin

Les bergers apparaissent fréquemment dans le théâtre de la Nativité joué en latin à l'occasion de Noël, dans les églises. Ces jeux qui devaient avoir une ampleur non négligeable : en 1207 Innocent III publie une décrétale pour faire interdire les *ludi theatrales* interprétés à cette époque de l'année⁶⁷. Mais la différence entre ces jeux et la pratique liturgique durant les messes de Noël n'apparaît pas toujours clairement. Les pièces s'inspirent du deuxième livre de l'Évangile de Luc qui narre l'Annonce aux bergers de la naissance de Jésus et leur visite auprès de l'enfant⁶⁸. La tradition mêle ensuite l'Adoration des mages⁶⁹ à cet épisode, et les bergers sont parfois représentés offrant des cadeaux. Ces scènes sont reprises plus tardivement en moyen français dans les séquences pastorales des mystères. Dans un article intitulé « La pastorale religieuse sur la scène française », Raymond Lebègue propose un panorama utile, mais néanmoins très sommaire de ces épisodes, de l'*Officium Pastorum* en latin à des productions en français du XVII^e siècle⁷⁰. Proposer un relevé exhaustif mériterait une recherche à part entière trop longue pour que nous nous y confrontions dans cette étude. C'est l'*Officium Pastorum* latin qui nous intéressera pour l'instant : l'influence de ce texte est-il limité aux séquences pastorales des mystères que nous convoquerons plus loin dans notre étude ou a-t-il nourri une pastorale vernaculaire produite à des fins laïques ?

⁶⁷ Louis Gougoud, « La crèche de Noël avant St François d'Assise », dans *Revue des Sciences Religieuses*, tome 2, fascicule 1, 1922, p. 27, disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/rscir_0035-2217_1922_num_2_1_1163.

⁶⁸ Luc, 2, 8-20.

⁶⁹ Matt., 2, 1-12.

⁷⁰ Raymond Lebègue, « La pastorale religieuse sur la scène française », dans *Le genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle: actes du colloque international tenu à Saint-Étienne du 28 septembre au 1^{er} octobre 1978*, op. cit., p. 177-181.

Les bergers apparaissent au cours d'un cycle d'interventions réparties en plusieurs nuits qui correspondent aux différentes messes célébrées pour Noël. Dans son étude et édition de ces représentations dramatiques, réalisée en 1900⁷¹, Karl Young avait montré la relation entre le passage à la forme théâtrale et la construction du trope de l'introït utilisé pour célébrer le début de la troisième messe du matin de Noël « *Quem queritis in presepe, pastores, dicite ? Salvatorem Christum dominum.* » [Dites-le, que cherchez-vous dans la crèche, bergers ? Le Christ, notre Seigneur et Sauveur.] D'abord implicitement dialogué, le trope aurait ensuite laissé apparaître progressivement un dialogue, voire une séparation entre la voix principale et les réponses du chœur des bergers⁷² :

In such a division of parts one may, perhaps, recognize a slight advance toward drama. The cantor's addressing the chorus as « Pastores », and his receiving their reply, seem to point the way directly to the use of these sentences in true drama⁷³.

[Face à une telle division des rôles, on pourrait, peut-être, admettre un léger glissement vers le théâtre. Le fait que le chantre s'adresse au chœur comme « pasteurs » et qu'il reçoive leur réponse ouvre la voie à une utilisation de ces répliques dans un contexte réellement théâtral.]

La voix, ouverte à une énonciation collective et dialoguée, suggère une performance spectaculaire. Dans la tradition de la Nativité, les bergers forment un groupe, un agrégat d'individus, que certains mystères se plairont à décliner en somme de personnages.

Certains chercheurs sont depuis revenus à ce corpus pour tenter de préciser et de nuancer le rapport à la performance entretenu par les textes de l'*Officium Pastorum*. James M. Gibson s'interroge :

What really was happening in the eleventh and twelfth centuries when two monks stood on one side of the altar and sang « Quem queritis in presepe, pastores, dicite ? » and two others responded « Salvatorem Christum dominum » before they began the principal Mass for Christmas Day ? Was this trope a liturgical act, a ritual re-enactment of the Nativity

⁷¹ Karl Young, « *Officium pastorum* : a study of the dramatic developments within the liturgy of Christmas », Wisconsin Academy of Sciences, Arts, and Letters, 1900, disponible en ligne : <https://archive.org/embed/offprintsofficiuoooyoun>.

⁷² *Ibid.*, p. 300-305.

⁷³ *Ibid.*, p. 306.

*for the spiritual benefit of the participants ? Or did the trope function as drama, a miniature play with dialogue, characters, and stage setting*⁷⁴ ?

[Que se passait-il véritablement aux onzième et douzième siècles, lorsque deux moines se tenaient côte à côte devant l'autel et chantaient « Quem queritis in presepe, pastores, dicite ? » et que deux autres répondaient « Salvatorem Christum dominum », avant de commencer la messe principale de Noël ? Ce trope était-il un acte liturgique, une manière rituelle de revivre la Nativité destinée à bénéficier spirituellement aux participants ? Ou le trope fonctionnait-il comme une pièce, un jeu miniature avec un dialogue, des personnages et une mise en scène ?]

Le chercheur souligne que s'il y a bien une division du texte, cette dernière ne suit pas la logique du dialogue, mais semble plutôt répondre aux contraintes du chant avec réponse qui se pratique avec un soliste d'un côté, un chœur de l'autre⁷⁵.

Selon lui, personne ne cherchait à incarner des personnages de bergers. Le temps de la Nativité et le temps présent, les bergers passés et les moines assistant à la célébration se superposaient pour rejouer la naissance de Jésus :

*There was nothing dramatic about this ceremony. Instead, it represented a ritual re-creation of the Nativity for the spiritual benefit of the participants*⁷⁶.

[Il n'y a rien de théâtral dans cette cérémonie. Elle constitue plutôt une récréation rituelle de la Nativité, destinée à bénéficier spirituellement aux participants.]

Le trope du « *quem queritis in presepe* » n'est donc pas nécessairement à l'origine formelle d'un développement de la liturgie vers la scène, mais la frontière entre théâtre et cérémonies religieuses semble poreuse.

Retenons donc simplement que le trope étudié était bien connu du public, car faisait retour chaque année lors de la messe de Noël et que l'assistance pouvait être invitée à chanter avec le chœur. D'autre part la pratique liturgique, en faisant revivre à l'assistance un épisode biblique central, instaure dans cette expérience une superposition entre temps ancien et instant de la célébration. La présence de bergers ou bergères sur scène ou dans les textes pouvait donc faire écho dans la mémoire du public

⁷⁴ James M. Gibson, « "Quem queritis in presepe" : Christmas Drama or Christmas Liturgy ? », dans *Comparative Drama*, Winter 1981-82, Vol. 15, No. 4, p. 343-365, citation p. 343, disponible en ligne : <https://www.jstor.org/stable/41152974>.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 343-350.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 359.

au souvenir du trope, voire y être une référence plus explicite dans le cas des séquences pastorales des mystères du XV^e siècle.

2. *La bergère et la sainte, pastourelles et Légende dorée*

Rien ne semble présupposer la rencontre de la *Légende dorée* avec la poésie érotique des pastourelles. Si certains textes de la littérature pastorale empruntent aux représentations chrétiennes du « bon berger » et participent de la construction des représentations pastorales du pouvoir, le lien avec cette poésie lyrique des trouvères peut étonner à bien des égards. Pourtant, la légende de sainte Marguerite, reproduite ci-dessous, présente des similarités frappantes :

Marguerite naquit à Antioche, où son père, Théodose, était patriarche de la religion païenne. Après sa naissance, elle fut confiée aux soins d'une nourrice chez qui elle s'instruisit de la foi du Christ : de telle sorte que, parvenue à l'âge adulte, elle reçut le baptême, ce qui lui valut la haine de son père. Or, un jour que, âgée de quinze ans, elle s'occupait avec d'autres jeunes filles à garder les brebis de sa nourrice, le préfet Olybrius vint à passer près de l'endroit où elle se trouvait, et, voyant une jeune fille d'une beauté merveilleuse, ne tarda pas à s'enflammer d'amour pour elle. Il appela donc ses serviteurs et leur dit : « Allez vous emparer de cette jeune fille : si elle est de naissance libre, je la prendrai pour femme ; si elle est esclave, j'en ferai ma concubine. » Et quand l'enfant lui fut amenée, il l'interrogea sur sa condition, son nom et sa religion. Elle répondit qu'elle était de condition noble, qu'elle s'appelait Marguerite, et qu'elle était chrétienne. Alors le préfet : « Les deux premières de ces trois choses te conviennent à merveille, car tout est noble en toi, et il n'y a point de perle (*margarita*) qui égale ta beauté. Mais la troisième chose ne te convient pas, c'est-à-dire qu'une jeune fille si belle et si noble ait, pour Dieu, un crucifié. » Et elle : « D'où sais-tu que le Christ a été crucifié ? » Et lui : « Je l'ai lu dans les livres des chrétiens ! » Et Marguerite : « Puisque tu as lu ces livres, tu y as vu à la fois le supplice du Christ et sa gloire ; comment oses-tu croire à l'un et nier l'autre ? » Après quoi elle affirma que le Christ s'était spontanément soumis à son supplice pour notre rédemption, mais que, maintenant, il vivait la vie éternelle. Et le préfet, irrité, la fit jeter en prison⁷⁷.

L'extrait proposé retient notre attention par les nombreux points de comparaison possibles. Certes, il est précisé que la bergère est une bonne chrétienne et la description qui est faite par la suite de son martyr nous situe bien évidemment dans le cadre de la littérature hagiographique. Il n'en demeure pas moins que Marguerite est une jeune

⁷⁷ Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, (éd.) Teodor de Wyzewa, Paris, Perrin et Cie, 1910, p. 334-335, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k202210w>.

filles, qui garde des moutons, qu'elle est rencontrée par un homme d'un statut social important, le préfet, qui tombe sous son charme, souhaite la séduire et échoue finalement à l'emporter au cours d'un dialogue où la bergère se montre bien déterminée à suivre sa foi. La rencontre se clôt par l'usage de la force, même si cette dernière prend une forme différente des viols de la pastourelle : la jeune femme est arrêtée, torturée et finalement exécutée.

Jacques de Voragine a vécu au XIII^e siècle et a peut-être été influencé par la littérature des pastourelles. Il nous proposerait ainsi une version christianisée du poème, jouant sur l'image du Christ comme époux spirituel. La bergère ne se refuse pas pour Robin, mais pour son Dieu. Elle ne cède pas aux avances du préfet, mais subit le martyre avant d'être accueillie au ciel. Cette légende, qui a connu outre une diffusion écrite, un certain succès iconographique⁷⁸, est-elle donc inspirée par la pastourelle ? Elle illustre la difficulté d'établir une origine certaine des productions littéraires : quel texte inspire quel texte ? Cette légende prend en tout cas place dans un maillage de représentations où se côtoient bergère légère et bergère martyre. Marguerite inspirera par la suite une autre sainte, dont le statut de bergère n'est pas sans poser question : Jeanne d'Arc, dont l'action serait entre autres inspirée par Marguerite d'Antioche.

3. PREMIÈRES PRODUCTIONS EN LANGUE VERNACULAIRE : LE CAS « PASTOURELLE »

Tout en tenant compte de ses particularités, la pastourelle en langue d'oc et d'oïl des XII^e et XIII^e siècles peut apparaître comme l'une des sources des écritures pastorales qui se développent par la suite en français. Son aspect bref et répétitif, le caractère violent des interactions parfois à l'œuvre pourraient conduire à traiter ce corpus séparément du reste de la littérature pastorale médiévale. Certains ouvrages se construisent d'ailleurs en deux temps, opposant un avant et un après de la pastourelle. Chez Joël Blanchard par exemple, la pastourelle est principalement convoquée dans une première partie introductive visant à construire le « modèle définitionnel de la pastorale⁷⁹ ». Dans un mouvement miroir, le travail de Michel Zink sur la pastourelle se contente d'ouvrir *in fine* sa recherche aux pastorales plus tardives, sans que leur relation avec la forme

⁷⁸ Certaines représentations picturales reprennent cet épisode et représentent Marguerite entourée de son troupeau, par exemple le retable de sainte Marguerite, conservé au Musée des Beaux Arts de Dijon, dont la présentation est disponible en ligne : https://beaux-arts.dijon.fr/sites/default/files/Collections/pdf/maitre_des_ronds_de_cobourg.pdf.

⁷⁹ Joël Blanchard, *La Pastorale en France aux XIV^e et XV^e siècles*, p. 17-27.

lyrique des XII^e et XIII^e siècles ne soit étudiée. C'est ce que fait à l'inverse l'ouvrage de Geri L. Smith, *The Medieval French Pastourelle Tradition : Poetic Motivations and Generic Transformations*, qui prend la pastourelle pour point de départ d'une étude de textes composés entre le XIII^e et le XV^e siècle en montrant comment la forme lyrique initiale est remodelée en fonction des besoins et des pratiques des auteurs et autrices qui y ont recours.

Les pages suivantes se concentreront donc sur une partie restreinte du corpus de la thèse, celui des pastourelles, afin d'articuler efficacement l'ensemble de l'écriture pastorale à ce corpus. Nous pourrions ainsi aborder, dès l'amorce de notre recherche les difficultés soulevées par les différentes approches critiques, propres à la pastourelle, mais qui peuvent avoir une influence plus large sur notre réception contemporaine de la pastorale. La pastourelle, comme la pastorale, échappe aux définitions et se caractérise par une variété formelle et thématique. Comment aborder comme un tout ce qui semble plutôt un ensemble disparate ?

a. *Quête des origines*

L'étude des pastourelles a connu des débats nombreux sur les origines possibles du genre. Erich Köhler, dans son article « La pastourelle dans la poésie des troubadours⁸⁰ », Michel Zink dans son chapitre « État de la question⁸¹ » et Pierre Bec dans son chapitre « Le problème des origines⁸² », reviennent tous trois sur ce sujet pour en rappeler les arguments et les partis opposés. Nous nous contenterons donc d'en résumer très brièvement les hypothèses concurrentes et renvoyons à ces ouvrages pour une présentation plus détaillée des termes du débat. La pastourelle serait pour les uns d'origine savante et latine, pour d'autres, aristocratique, ou encore d'origine populaire.

Dans un premier temps, en lien avec une construction en partie romantique du Moyen Âge, c'est cette dernière hypothèse qui occupe le devant de la scène, comme en témoigne le prologue rédigé par Karl Bartsch lorsqu'il édite les pastourelles aux côtés des chansons de toiles :

⁸⁰ Erich Köhler, « La pastourelle dans la poésie des troubadours », dans *Études de langue et de littérature du moyen âge : offertes à Félix Lecoy*, Paris, Champion, 1973, p. 279-292.

⁸¹ Michel Zink, *La Pastourelle : poésie et folklore au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 30-41.

⁸² Pierre Bec, *La lyrique française au Moyen Âge, XII^e-XIII^e siècles : contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Publications du Centre d'études supérieures de civilisation médiévale de l'Université de Poitiers, 6-7, Paris, A. & J. Picard, 1977, p. 124-131.

Dass ich die altfranzösischen Romanzen und Pastourellen zusammengefasst habe, ist nicht zufällig, sondern mit gutem Bedacht geschehen. Beide ruhen auf volksthümlicher Grundlage und haben volksthümliche Elemente in sich aufgenommen. Bei dem bedauerlichen Verluste, der die romanische Volkslyrik des Mittelalters betroffen hat, sind sie daher von hohem Werthe ; sie bilden die hervorragendsten und bedeutendsten Gattungen der nordfranzösischen Lyrik, neben denen die übrigen farblos erscheinen und von der reicheren südfranzösischen überstrahlt werden⁸³.

[Si j'ai associé les anciennes romances françaises et les pastourelles, ce n'est pas par hasard, mais le fruit d'une mûre délibération. Elles reposent toutes deux sur une base folklorique et ont incorporé en elles-mêmes des éléments de ce folklore. En raison de la perte regrettable subie par la poésie populaire romane du Moyen Âge, elles sont donc d'une grande valeur ; elles constituent les genres les plus remarquables et les plus importants de la poésie lyrique du Nord de la France, face auxquels les autres genres, éclipsés par la riche poésie lyrique du Sud du pays, semblent incolores.]

Des érudits comme Wackernagel ou Brakelman proposent cette hypothèse dès le milieu du XIX^e siècle. Dans la même lignée, Gaston Paris lie la composition des pastourelles à la tradition des fêtes de mai. Si ces théories semblent aujourd'hui anciennes, les chercheurs du XX^e siècle ne les ont pas entièrement rejetées. Chez Michel Zink, l'importance du printemps dans la pastourelle demeure associée aux fêtes du printemps⁸⁴, ces fêtes de mai, événements festifs que l'on devine à certaines mentions dans différents textes, mais dont l'organisation et le déroulement réel restent mal connus⁸⁵. Pierre Bec pour sa part, considère que la relation des pastourelles aux chansons de femmes est une piste intéressante⁸⁶. Si le narrateur est le plus souvent masculin, la voix féminine occupe en effet une place non négligeable dans ces poèmes.

Edmond Faral prend le contrepied de cette représentation de la pastourelle en y voyant un pur produit érudit, inspiré de la bucolique antique⁸⁷, mais cette théorie

⁸³ Bartsch, p. v (nous traduisons).

⁸⁴ Michel Zink, *La Pastourelle : poésie et folklore au Moyen Âge*, op. cit., chapitre 9 et 10, notamment p. 94-95 et p. 103.

⁸⁵ Ces fêtes ont existé également dans d'autres pays d'Europe, mais les témoignages écrits sont souvent assez récents : s'agit-il donc réellement de fêtes anciennes ou de traditions apparues plus tardivement ? L'article de Glynne Wickham évoque par exemple des sources des XV^e et XVI^e siècles témoignant d'un théâtre lié au mois de mai et à la pastorale : Glynne Wickham, « Drama and Nature » [1974], dans (éd.)-John C. Coldewey, *Medieval drama, vol. 1 : Medieval Latin drama in Europe : classic and contemporary formulations*, 1. publ. Londres, New York, Routledge, 2007, p. 45-48.

⁸⁶ Pierre Bec, *La lyrique française au Moyen Age, XII^e-XIII^e siècles : contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, op. cit., p. 128.

⁸⁷ Edmond Faral, « La pastourelle », *Romania*, (49), 1923, p. 204-259.

manque d'éléments suffisamment probants pour conclure à une influence directe, comme nous l'avons vu en interrogeant les liens entre pastorale et style *humilis*. Cette opposition entre origine savante et populaire est redoublée par l'existence de pastourelles en langue latine⁸⁸, contemporaines des productions en langue vernaculaire. Faut-il donner la prééminence à l'un de ces corpus, comme l'a fait notamment Maurice Delbouille dans *Les origines de la pastourelle*⁸⁹ ? L'idée d'un croisement d'influences, sans chercher à déterminer avec précision quelle serait l'origine exacte de la pastourelle, semble une attitude plus mesurée et prudente. Certains textes latins jouent par exemple d'une mise en relation d'une poésie érudite et de la forme traditionnelle de la pastourelle : c'est le cas du poème O 17 de Gautier de Châtillon étudié par Jean-Yves Tilliette et défini comme une « anti-pastourelle⁹⁰ ».

Si nous ne nous plongeons pas au cœur de ce débat, il nous invite à interroger l'usage de certains concepts aujourd'hui datés, en particulier celui de « folklore » ou de littérature « populaire ». Transmis par les médiévistes et folkloristes du XIX^e siècle, ils ont partie liée à l'image d'un peuple enfant établie par les romantiques et dont l'ouvrage éponyme de Michelet constitue par exemple un témoignage⁹¹. Le terme « populaire » est ambivalent à bien des égards, pouvant renvoyer à ce qui relève du « peuple » par opposition à une élite instruite, avec une connotation parfois négative, rattachant le « populaire » au bas corporel, comme à ce qui est à la mode, ce qui connaît le succès ; parfois positive, en particulier chez Michelet et les romantiques où le peuple est associé au fondement de la nation.

Si nous ne nions pas toute possibilité d'une influence, difficile à retracer, des productions artistiques des communautés villageoises sur le corpus des pastourelles, rappelons que ces textes nous ont été transmis à travers des manuscrits luxueux et ont donc été mis en forme pour des destinataires aristocrates ou très aisés, par des poètes

⁸⁸ Alan Keith Bate en donne une liste et propose de mettre en avant les éléments relevant de la tradition antique et ceux d'une tradition vernaculaire : Alan Keith Bate, « Ovid, Medieval Latin and the Pastourelle », dans *Reading Medieval Studies*, IX, University of Reading, 1983, p. 16-33, disponible en ligne : <http://centaur.reading.ac.uk/85049/>.

⁸⁹ Maurice Delbouille, *Les origines de la pastourelle*, Bruxelles, M. Lamertin, 1926.

⁹⁰ Jean-Yves Tilliette, « Poésie latine et tradition courtoise (...ou pas).. Note sur la chanson d'amour O 17 (Declinante frigore) de Gautier de Châtillon », dans (éd.) Cédric Giraud et Dominique Poirel, *La rigueur et la passion : mélanges en l'honneur de Pascale Bourgain*, Turnhout, Brepols, 2016, p. 329-346. Je remercie Cédric Giraud pour cette référence.

⁹¹ Jules Michelet, *Le Peuple*, éd. Paul Viallaneix, Paris, Flammarion, 1992 (Collection « GF Flammarion » n° 691).

parfois eux-mêmes aristocrates ou du moins citadins. Cette destination des ouvrages est peut-être plus flagrante encore pour les textes des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles qui sont très fréquemment enluminés, parfois somptueusement si l'on pense par exemple aux manuscrits liés à la famille d'Anjou, le *Dit de Regnault et Janneton* dont une copie est conservée à la bibliothèque nationale de Russie⁹² ou le *Songe du Pastourel* conservé à bibliothèque nationale d'Autriche⁹³, comportant chacun des enluminures encadrant l'ensemble du poème.

D'autre part, ce n'est pas un hasard si la question d'une littérature populaire croise celle des origines. Si le peuple est perçu de manière simpliste comme l'enfance des nations, la littérature populaire devient alors l'enfance d'une littérature plus élaborée, suivant une construction téléologique de l'histoire littéraire. Cette représentation présente néanmoins l'intérêt de nous renseigner sur une réception historique des œuvres étudiées dans ce travail et nous invite à interroger ce qui, au sein de ces textes, a pu conduire à cette réception. Les personnages pastoraux n'invitent-ils pas à procéder à cette association entre populaire et enfantin, par leur caractère rural, leur jeunesse, leur goût pour le jeu et la fête ? Comme le souligne Michel Zink dans *Le Moyen Âge et ses chansons ou Un passé en trompe-l'œil*⁹⁴, la littérature médiévale repose sur des jeux de renvois vers des textes plus anciens, notamment par le procédé des insertions et des refrains, que nous retrouvons dans la pastourelle, et dans la littérature pastorale médiévale en général. Cette quête des origines serait-elle alors liée à un caractère programmatique des œuvres qui composeraient une temporalité complexe, en jouant en partie d'un certain archaïsme ? La tension entre tradition savante et populaire pourrait elle aussi résulter de l'élaboration d'œuvres composées par et pour des personnes lettrées ayant recours à des personnages pastoraux, perçus comme différents, non-lettrés et ruraux : la voix des bergers et bergères est élaborée par des hommes et des femmes éduqués afin de correspondre à une image donnée d'une population pastorale et de nourrir en retour la manière dont le public peut se représenter les *pastoureux* et *pastourelles*.

⁹² Saint Petersburg, Bibliothèque nationale de Russie, ms Fr. Q. p. XIV. 1.

⁹³ Vienne, Bibliothèque nationale d'Autriche, ms Cod. 2556 HAN MAG, disponible en ligne : <https://onb.digital/result/117C4A10>.

⁹⁴ Michel Zink, *Le Moyen Âge et ses chansons ou Un passé en trompe-l'œil : leçon inaugurale de la Chaire de Littératures de la France Médiévale du Collège de France, faite le 24 mars 1995, suivie du cours donné en mai 1995*, Paris, Éd. de Fallois, 1996.

b. *Définitions et jeux autour de la tradition littéraire : l'exemple du manuscrit Douce*

308⁹⁵

Tout comme son origine, la définition de la pastourelle a elle aussi suscité des discussions au sein de la critique⁹⁶. Sa grande variété formelle, dont témoignent notamment les analyses de versification données par Jean-Claude Rivière dans son édition, conduit à porter l'attention sur des critères thématiques ou sur la structure de la narration. Paul Zumthor en donne la définition suivante :

un chant narratif de Rencontre, caractérisé par la dénomination de l'objet, *pastoure*, ou *touse* ou leurs diminutifs, rarement un autre terme de même sens ou un prénom à connotation paysanne, selon le registre de la bonne vie. Le sujet *je* est en général référé au terme *chevalier* ; exceptionnellement, à un désignatif masculin de même connotation registrale que *pastoure*⁹⁷.

Jean-Claude Rivière rappelle pour sa part que la tradition critique a distingué deux types de pastourelles, tout en indiquant leur répartition dans son édition :

1. Le type classique où le chevalier-poète rencontre la bergère ; ce sont les plus nombreuses. Jeanroy (ch. I des « Origines ») l'a défini par la conjonction de trois éléments : le « *contrasto* », ou débat amoureux, l'« *oaristys* » ou rencontre de deux amants, le « *gab* » ou récit d'un vantard. Notre édition en compte 77.
2. Le type dit « objectif », et que G. Paris appelait « désintéressé » ; c'est la description d'une scène champêtre entre bergers et bergères : fête, débat amoureux, discussion sur l'amour, querelle, etc... Parfois le poète se donne lui-même comme témoin (n^{os} 2, 11, 51, 62, 71, 73, ...), parfois non (n^{os} 9, 15, 20). On en compte 43 dans notre édition⁹⁸.

Edmond Faral, dans son article de la *Romania*⁹⁹, affine en quatre catégories la division proposée par Gaston Paris et Alfred Jeanroy en introduisant pour critères d'autres éléments de la narration. Il subdivise la pastourelle « classique » en distinguant celles

⁹⁵ Le contenu suivant s'inspire en partie d'une communication faite à Grenoble le 13 mai 2019 dans le cadre de la journée « Actualité de la recherche en médiévistique à Grenoble ».

⁹⁶ Voir notamment Pierre Bec, *La lyrique française au Moyen Age, XII^e-XIII^e siècles : contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, op. cit., p. 120.

⁹⁷ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éd. du Seuil, 2000, p. 359.

⁹⁸ Jean-Claude Rivière (éd.), *Pastourelles. I, Introduction à l'étude formelle des pastourelles anonymes françaises des XII^e et XIII^e siècles, textes du chansonnier d'Oxford, avec notes*, Genève, Droz, 1974, p. 8-9.

⁹⁹ Edmond Faral, « La pastourelle », art. cit., p. 204-259.

où le chevalier parvient à obtenir une relation sexuelle avec la bergère, par la persuasion ou la force, de celles où la bergère lui échappe. Il conserve la pastourelle « objective » et ajoute la pastourelle où le narrateur dialogue non plus avec une bergère, mais avec un berger, souvent au sujet de l'amour¹⁰⁰. Les études ayant recours aux *gender studies* s'intéressent à leur tour à la relation nouée entre le narrateur et la bergère : réussite ou non de la tentative de séduction et/ou de corruption de la *pastoure*, usage ou non de la violence. Geri L. Smith propose par exemple deux parties séparées sur la présence de la violence dans les pastourelles, distinguant les tentatives de corruption d'une part et le viol d'autre part¹⁰¹. La distinction des différentes conclusions permet de mettre en avant la tension sous-jacente dans l'échange entre les personnages. La discussion, qui pourrait paraître un simple bavardage, repose sur un enjeu important : Kathryn Gravdal note que 18% des pastourelles se terminent explicitement par un viol et articule les autres poèmes autour de la menace sexuelle qui pèse sur la *pastoure*¹⁰². Par ailleurs, ce type de classement rend compte de la variété des conclusions des poèmes : sous leur apparente homogénéité se cache une multitude de chutes finales dont on peut imaginer qu'elles faisaient l'objet d'une attente particulière du public.

Les définitions présentées permettent d'englober de nombreux textes aux déroulements et aux formes variés. Elles correspondent aux poèmes proposés dans les éditions de Karl Bartsch et de Jean-Claude Rivière notamment. La pastourelle « L'autrier de coste Cambrai¹⁰³ », par exemple, est de type classique : le narrateur rencontre alors qu'il chemine une pastourelle à l'ombre d'un buisson, qui chante en fabriquant une coiffe de glaïeuls :

« Emi deus, est il ensi
c'amors m'a ensi saisi
mon cuer ou ke je soie¹⁰⁴ ? »

Il tente de la séduire, mais l'ami de la bergère revient auprès d'elle et tous deux se retrouvent et s'embrassent, au grand désarroi du narrateur qui repart alors en chantant

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 209-218.

¹⁰¹ Geri L. Smith, *The Medieval French Pastourelle Tradition*, p. 28-31 et 31-38.

¹⁰² Kathryn Gravdal, *Ravishing maidens : writing rape in medieval French literature and law*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1991, p. 114-120.

¹⁰³ Bartsch II, 10, p. 114-116.

¹⁰⁴ *Ibid.*, refrain.

à son tour le refrain de la bergère. Il s'agit donc d'une pastourelle se concluant par l'échec de la tentative de séduction dont l'humour repose en partie sur la circulation du refrain : expression du désir féminin de la bergère, il devient finalement manifestation du désir contrarié du narrateur masculin.

La pastourelle « Au tens paschor l'autrier un jor¹⁰⁵ » illustre, pour sa part, parfaitement le deuxième type de pastourelle, dit « objectif » ou « désintéressé ». Le narrateur observe trois bergers, Perrin, Guiot et Rogier, qui se préparent à faire la fête. Les traditionnelles danses et musiques pastorales sont au programme. Mais Perrin et Rogier aiment la même bergère, Sarre. La fête tourne à l'affrontement. La pastourelle s'achève sur l'image de la cornemuse percée d'un coup de couteau : poème, fête et mélodie connaissent une fin simultanée. Le narrateur est tout à fait extérieur à la scène et se contente de nous la rapporter. Dans d'autres pastourelles, il intervient parfois soit par l'action soit par les mots. C'est par exemple le cas dans plusieurs pastourelles de Jean Froissart, composées au XIV^e siècle, où le narrateur prend la parole dans l'envoi pour s'adresser soit aux bergères¹⁰⁶, soit aux destinataires du poème¹⁰⁷.

La pastourelle semble donc bien pouvoir être décrite grâce à un ensemble de critères restreints. Pourtant, le manuscrit Douce 308, copié pour une famille de Metz au début du XIV^e siècle et conservé à la Bodleian Library d'Oxford, peut venir questionner la pertinence des définitions proposées. Les folios 140 r^o à 243 v^o contiennent un chansonnier assez original, puisqu'il est découpé en sections regroupant des textes par genre, numérotés et précédés d'un sommaire¹⁰⁸. L'une d'elles est consacrée à la pastourelle et intitulée « Vesci l'abecelaire des pastorelles¹⁰⁹ ». Elle illustre à la fois la grande souplesse des classifications génériques médiévales et la capacité de la pastourelle à jouer avec les traditions littéraires. Le recours à l'objet recueil nous invite à n'aborder qu'avec prudence l'apparente unité de textes réunis *a posteriori* par les éditeurs.

¹⁰⁵ Bartsch III, 21, p. 257-258.

¹⁰⁶ Pastourelles 6, 8 et 15.

¹⁰⁷ Pastourelles 1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19 et 20.

¹⁰⁸ Michel Zink renvoie à ce manuscrit pour souligner la difficulté d'un classement générique de la pastourelle, nous proposons ici d'observer plus en détail le contenu de ce manuscrit. Voir Michel Zink, *La Pastourelle: poésie et folklore au Moyen Âge*, op. cit., p. 18.

¹⁰⁹ Oxford, Bodleian Library, ms Douce 308, f. 141 r^o.

L'enluminure qui ouvre cette section du chansonnier condense en une image les éléments narratifs de la pastourelle dite « classique ». On y reconnaît la bergère, avec sa couronne de fleurs, sa houlette et ses moutons, le narrateur à cheval. Si les mains des personnages indiquent qu'il s'agit ici d'une situation de dialogue, le regard ambigu de la monture souligne peut-être l'ambition prédatrice du personnage masculin. En somme, l'enluminure reprend les éléments de la trame narrative indiquée précédemment, nous indiquant ainsi ce qui constituait aux yeux des copistes les éléments clés et facilement reconnaissable de la « pastourelle ». Cette miniature vient « confirmer » les définitions proposées précédemment¹¹⁰. Sur les 57 pastourelles contenues dans la section, plusieurs poèmes sont d'ailleurs des exemples types, reprenant toutes les caractéristiques du genre.

Toutefois, plusieurs textes paraissent problématiques à bien des égards. Ainsi la « pastorelle » n°6 « Por coi me bait mes maris¹¹¹ ». Une femme se plaint de son mari jaloux qui la bat parce qu'elle a embrassé son ami. Elle déclare vouloir se venger en se couchant nue avec ce dernier. La voix est féminine et rien n'indique que le personnage soit une bergère. Il n'y a ni rencontre, ni tentative de séduction. Il n'y a pas de fête de bergers. Si l'on suit les définitions communément acceptées, ce poème n'est pas une pastourelle. C'est ce que semblent avoir conclu différents éditeurs : Jean-Claude Rivière ou encore William Paden ont exclu ce texte de leur corpus sans en faire mention ; Karl Bartsch le classe dans la catégorie « Romances ». Il indique dans une note que le texte correspond à la pastourelle VI du manuscrit Douce 308, mais ne justifie pas son choix de le déplacer dans une autre section.

Le classement en section opéré dans le chansonnier semble donc en partie ignoré par les critiques contemporains, qui mettent en doute sa validité. Il est décrit comme peu fiable par Jean-Claude Rivière :

Le chansonnier I qui classe les pièces par genre métrique avec toute une section consacrée aux pastourelles (la 4^e) n'est pas plus sûr : parmi les 57

¹¹⁰ Sur l'enluminure et le genre, voir l'édition de Mary Atchison, *The Chansonnier of Oxford Bodleian MS Douce 308 : Essays and Complete Edition of Texts*, Ashgate, 2005, « The miniatures » p. 89 et sq., et plus particulièrement p. 92-93.

¹¹¹ On trouvera en annexes un tableau comparatif des éditions de Karl Bartsch et de Jean-Claude Rivière des pastourelles du manuscrit.

pièces ainsi cataloguées, on relève, avec des pastourelles proprement dites, des romances, des « sons » d'amour, des chansons de la Mal Mariée¹¹².

Nous pourrions par conséquent choisir de rejeter la pastourelle 6, au motif, par exemple, d'une erreur des copistes, pour la classer parmi les chansons de la Mal Mariée. Mais une étude plus précise du manuscrit et des éditions révèle que six poèmes contenus dans la section « pastourelles » sont totalement absents des éditions citées. Dix sont édités par Bartsch dans la section « Romances » et ainsi recatégorisés. La pastourelle 26, absente chez Jean-Claude Rivière et classée ailleurs par Karl Bartsch figure en revanche comme pastourelle dans le recueil de William Paden, nous y reviendrons. Pour finir, deux « pastourelles » sont éditées comme telles par Bartsch, mais rejetées par Jean-Claude Rivière. Sur les cinquante-sept poèmes contenus dans la section « pastourelles », dix-huit d'entre eux voient donc leur appartenance à cette forme questionnée par les critiques modernes, soit un tiers de la section. Cette proportion nous invite à rejeter l'hypothèse d'une « erreur » du copiste. Par ailleurs, le soin apporté à la réalisation du manuscrit et mis en avant par Mary Atchison dans son édition invite à considérer avec attention le classement qui est proposé¹¹³.

Sans prétendre faire de cette section une anthologie normative de la pastourelle, elle peut se présenter comme une réception possible et située de poèmes médiévaux. Elle nous indique ce qui, pour le copiste ou le commanditaire du manuscrit, était perçu, au début du XIV^e siècle, comme une pastourelle. Elle nous met également en garde contre les mécanismes qui règlent notre propre réception. Notre désir de mieux comprendre la littérature médiévale peut nous conduire à définir des catégories trop étroites ou inadaptées, tandis que l'accès aux textes par l'intermédiaire des éditions peut parfois biaiser notre appréhension des œuvres. La sélection des poèmes par les éditeurs repose en effet sur plusieurs critères plus ou moins explicités qui présentent les pastourelles sous un angle particulier et qu'il faut garder à l'esprit.

Pour commencer, les manuscrits conservés ne nous donnent qu'un accès partiel aux textes. La pastourelle a souvent été décrite comme un genre propre au XIII^e siècle, mais l'article de William W. Kibler et James I. Wimsatt « The Development of the pastourelle

¹¹² *Pastourelles. I, Introduction à l'étude formelle des pastourelles anonymes françaises des XII^e et XIII^e siècles, textes du chansonnier d'Oxford, avec notes*, éd. Jean-Claude Rivière, Droz, 1974, p. 9.

¹¹³ Mary Atchison, *op. cit.*, « The Structures of the Chansonnier », p. 39-62.

in the fourteenth century : an edition of fifteen poems with an analysis¹¹⁴ » a modifié cette perception en proposant une édition d'un manuscrit jusque-là inédit contenant des poèmes plus tardifs et vient questionner les délimitations chronologiques d'ordinaire formulées pour la pastourelle. La disparition des œuvres au fil du temps nous invite en outre à demeurer prudents et à ne pas tirer de définitions trop générales face à un corpus parcellaire.

Il s'agit donc pour nous de prendre au sérieux les catégorisations médiévales afin d'interroger les cadres définitionnelles de la pastourelle à la lumière des textes eux-mêmes et de leur disposition au sein des recueils. Une telle démarche invite à mobiliser différentes ressources d'une étude médiévistique : il nous faut considérer le cadre de production des œuvres, en recourant aux traités poétiques médiévaux, discours produits sur les œuvres et leur création, mais aussi, par l'intermédiaire de l'étude de Mary Atchison, en prêtant attention aux objets qui nous ont transmis les textes grâce à la codicologie. L'écart entre la norme et les différentes réalisations de la pastourelle est une invitation à approcher les textes avec souplesse et en recourant à des disciplines multiples.

Le manuscrit Douce 308 nous invite à questionner les définitions en tenant compte de leur limite en diachronie et en synchronie. La pastourelle, que l'on pourrait croire, par son caractère répétitif, fortement normée, interroge en réalité la possibilité et les limites d'une définition générique stable. Si la notion de genre nous permet de penser et d'interroger la littérature médiévale, ses canons et ses variations, nous devons donc aussi y recourir avec précaution, suivant les mises en garde formulées dès 1970 par Jauss¹¹⁵. La pastourelle 26, intégrée dans le corpus par William Paden, rejetée par Jean Claude Rivière et recatégorisée par Bartsch, illustre les difficultés auxquelles peuvent se confronter les critiques modernes. Beaucoup d'éléments sont similaires à la pastourelle « classique » : la rencontre, la tentative de séduction, le refus, le viol. L'ami se nomme Robin. On retrouve des « formules » propres à la pastourelle¹¹⁶. Il semblerait

¹¹⁴ William W. Kibler et James I. Wimsatt, « The Development of the Pastourelle in the Fourteenth Century : An Edition of Fifteen Poems with an Analysis », *Mediaeval Studies*, vol. 45, janvier 1983, p. 22-78.

¹¹⁵ Hans Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », dans Gérard Genette, Hans Robert Jauss & Jean-Marie Schaeffer (éds), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986 (Collection « Points »), p. 37-76.

¹¹⁶ Paul Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane : XI^e-XIII^e siècles*, Paris, Klincksieck, 1963, p. 148-149.

donc que la présence ou non d'une bergère ait été un élément clé de son rejet par les critiques, car le personnage féminin est désigné comme « dame ».

Pourtant, si nous retournons avec Michel Zink aux définitions médiévales de la pastourelle, nous constatons que cette forme poétique n'implique pas nécessairement la présence d'une bergère. Au milieu du XIV^e siècle, Guillaume Molinier écrit dans ses *Leys d'Amors* une définition de la *pastorela* au sein de laquelle il précise :

E d'aquesta pagela son vaquieras, vergieras, porquieras, auquieras, crabieras, ortolonas, monias, e enayssi de las autras lors semblans.

[Et sur ce modèle sont les pastourelles vachères, « vergères », « porchères », « oisonnières », chevrières, jardinières, moinesses, et il en est ainsi des autres leurs semblables¹¹⁷.]

Pour le troubadour, il y a donc bien des pastourelles sans *pastoure*, ou du moins des poèmes apparentés. Son texte, destiné à servir de règlement à la Compagnie des poètes, la *Consistori de la subregaya companhia del Gai Saber*¹¹⁸, permet de comprendre l'intégration de la pastourelle 26 à la section du chansonnier, mais également d'autres pastourelles, présentes dans le manuscrit Douce 308, mais exclues des éditions, comme la pastourelle n°10 mettant en scène une « nonette ».

Afin de donner sens à leur anthologie, les critiques sont amenés à circonscrire son contenu par des critères définis. William Paden et Jean-Claude Rivière proposent en introduction une définition restreinte qu'ils explicitent et qui leur permet de réduire leur corpus afin de le rendre accessible et cohérent. Jean-Claude Rivière exclut ainsi expressément ce qu'il appelle « Chansons de la Mal Mariée »¹¹⁹. Ces définitions demeurent donc partiellement arbitraires¹²⁰. De même, pour notre corpus, qui s'étend de plus sur un empan chronologique large, il nous faut déterminer des éléments

¹¹⁷ Guillaume Molinier, *Leys d'Amors*, cité et traduit par Michel Zink, *La Pastourelle : poésie et folklore au Moyen âge*, op. cit., p. 26.

¹¹⁸ Chanoine Joseph Salvat, « Leys d'Amors », dans *Dictionnaire des lettres françaises, Le Moyen Âge*, (éd.) Robert Bossuat, Louis Pichard et Guy Raynaud de Lage, mise à jour (dir.) Geneviève Hasenohr et Michel Zink, Paris, Fayard, 1992, p. 928-929.

¹¹⁹ Paden, William D. (éd.), *The Medieval Pastourelle*, op. cit., p. IX-XII ; Jean-Claude Rivière, *Pastourelles*, op. cit., p. 8-13, notamment p. 10 « Le dernier critère retenu sera, enfin, un critère négatif : là où les partenaires féminines sont des jeunes filles, non des femmes mariées ; et si la vertu de la bergère n'est pas d'une fraîcheur irréprochable quand le chevalier la rencontre, du moins ses frasques n'ont elles pas laissé de traces tangibles [sic]. [...] Ce dernier nous a permis en particulier d'éliminer toutes les chansons de la Mal Mariée, principalement I, 43 de Bartsch, où l'héroïne se lamente d'être enceinte. »

¹²⁰ En pratique, le thème de la « mal mariée » se mêle parfois à celui de la pastourelle, ainsi dans la pastourelle « En une praelle », Bartsch II, 27, p. 143.

susceptibles de limiter le nombre de textes inclus. Nous faisons le choix d'opérer une réduction autour des textes faisant apparaître des personnages pastoraux, mais gardons à l'esprit que ces œuvres étaient perçues et conçues en relation avec d'autres textes par les hommes et les femmes du Moyen Âge.

c. *Réception de la pastourelle « S'est tout la jus c'on dist soz l'olive »*

Car les chansons qui reviennent à la mémoire par bribes, à demi effacées, à demi oubliées, sont désignées comme des émergences du passé par cet oubli même, par leur lien avec des mœurs rustiques que les modes de la ville menacent d'effacer, parce qu'elles appartiennent au grand âge – aux aïeules – et à l'enfance – à notre propre enfance à jamais enfuie¹²¹.

Certaines « pastourelles » ne s'écartent pas uniquement de la « forme standard » en opérant une substitution des personnages : la pastourelle 48 du manuscrit Douce 308, « S'est tout la jus c'on dist soz l'olive » est un texte pour le moins surprenant et hors norme. Son inscription même au sein du manuscrit souligne son caractère « marginal » : alors que les autres pastourelles, débutant souvent par une initiale filigranée, sont ensuite divisées en strophes grâce à des majuscules colorées faisant alterner encre rouge et bleue, ce texte est disposé en un bloc unique au feuillet 206 r^o et v^o. Si les pastourelles ne sont pas dotées de caractéristiques formelles très marquées, elles se donnent à lire comme des poèmes composés de plusieurs strophes et assez souvent accompagnés de refrains. Ici, la structure même du texte demeure obscure : il semble difficile, voire impossible, de recomposer les strophes et les refrains. Elle constitue ainsi un cas limite qui met en avant les difficultés à penser le corpus pastoral comme un tout cohérent.

Karl Bartsch choisit d'éditer le texte, au numéro II, 44 de son édition, exprimant néanmoins une certaine réserve :

*Wie schon Meyer bemerkt hat, keine eigentliche Pastourelle, sondern aus Refrāns und Fragmenten von Pastourellen zusammengesetzt [...]*¹²².

[Comme Meyer l'a déjà remarqué, il ne s'agit pas d'une vraie pastourelle, mais plutôt de refrains et de fragments de pastourelles assemblés [...].]

¹²¹ Michel Zink, *Le Moyen Âge et ses chansons ou Un passé en trompe-l'œil*, op. cit., p. 89, au sujet de Sylvie de Nerval.

¹²² Karl Bartsch, op. cit., p. 370 (nous traduisons).

Jean-Claude Rivière décide pour sa part d'exclure ce texte du corpus des pastourelles anonymes, en s'appuyant sur des arguments similaires :

La pièce II, 44 est une sorte de pot-pourri de refrains et de morceaux de chansons populaires ; on y note bien quelques éléments pastoraux (v. 10, 35 et 36) ; il y est question d'un Robin ; mais ils nous ont paru trop maigres et le sens en est trop peu clair et trop peu cohérent¹²³.

Cette fois, ce n'est pas l'absence de bergère qui empêche d'intégrer le poème au corpus des pastourelles, mais le manque de clarté du texte et son caractère fragmentaire, hétéroclite. Si la cohérence et la clarté du texte n'apparaissent pas nécessairement dans les définitions données de cette forme, nous pouvons reconnaître néanmoins que la plupart des pastourelles proposent en effet une trame narrative simple et clairement identifiable, ce qui n'est pas le cas de la pastourelle 48 que nous reproduisons ci-dessous d'après l'édition proposée par Bartsch :

S'est tout la jus c'on dist soz l'olive,
blanche est la flour et noire l'espine,
celle dame qui lai vait
m'ait lou piet marchiet ;
je li marcherai lou sien
ce li leus en vient.
Escoute, folz, escoute:
j'oi m'amie lai outre,
si fut qui lou plainxit :
aigneles, mar i fus.
Les pucelles de Loon
amours ai,
car alloient sus lou jont,
et je l'ain bien par amors.
Robins l'ainmet, qui l'aurait?
Robins et s'amie
vont par les preiz,
li uns mokans l'autre ;
lor mos sont teis :
Eh amie, bone vie vos dont deus.
lou premier jour de mai
leis li dort : mar i dormirait,
il est jors, s'amour m'ocit,
et je suis ki l'atendrai.
Guillermin, biaux Guillermin !
douce amie, râlon i,
et j'an sai les dous et les trois
an sai jeu : ki d'amour meur,

¹²³ Jean-Claude Rivière, *Pastourelles*, op. cit., p. 11.

se sui je : dansons, ballons !
 Robins, a la vaille
 vai, si t'aparaille,
 car la grant merveille
 font si robardel.
 Sires, Robines est biaux,
 s'aporterait sa fleute et ces fertiaus,
 ces challemaius, roberdiaus tu ne seis pas,
 lui vaille n'est mie a gas,
 ainz i vient li filz sa meire
 et Maheuz li tauleteires,
 li muniers Thomas
 k'aporterait sa viole,
 ki sonne lou quaie.
 et j'an sai les douz des filles au duc Bairengier.
 trestout droit an la lande
 repairoie de deu prier.
 râlons i sor jeit
 sur la pont a Pontoize :
 lai karole borjoize.
 dieus, com mes cuers s'anvoize.
 S'or i fust m'amie,
 si eust la flour.
 il est anuit neut de feste
 et demain li jor.
 et se tu ne challemelles,
 tu ferais que fous.
 teil fust or ma chievre,
 belle, com vos iestes,
 et teis fust mes bous,
 biax sire, com vos.
 trava delaritondenne,
 trava delaritondons.
 il dit voir et il dit voir¹²⁴.

Le texte peut surprendre à certains égards, il a pourtant été identifié comme une pastourelle par le copiste ou par le commanditaire du manuscrit Douce 308. Cette catégorisation n'est pas nécessairement celle de toute personne au Moyen Âge, elle nous renseigne néanmoins sur une réception de ce texte au début du XIV^e siècle. Quels sont les éléments pouvant justifier ce classement ? Comme le note Jean-Claude Rivière, nous retrouvons dans ce texte l'un des personnages types de la pastourelle : Robin. On ignore s'il s'agit d'un berger, mais le seul prénom peut nous guider vers cette interprétation.

D'autres éléments font écho aux pastourelles habituelles. Ainsi, la présence d'un bestiaire typique : le loup au vers 6 et les agneaux au vers 10. De nombreux instruments

¹²⁴ *Ibid.*, II, 44, p. 163.

de musique sont évoqués, identiques à ceux mentionnés notamment au sein des pastourelles « désintéressées » : la « fleute » que l'on retrouve dans la pastourelle II, 73 de l'édition de Bartsch, les « fretiaus » (Bartsch II, 73 ; II, 58 ; III, 19), les « challemiaus » (Bartsch II, 22 ; II, 30 ; II, 58 ; III, 19 ; III, 21 ; III, 22 ; III, 40) et la « viole » (pas d'autre occurrence chez Bartsch). Nous retrouvons également les thèmes caractéristiques et ordinairement associés de la danse et de l'amour.

Si ce texte s'apparente dans une certaine mesure aux pastourelles plus « classiques » que nous connaissons, il n'en demeure pas moins éloigné, à bien des égards, de leur mode de fonctionnement habituel. Comment appréhender sa construction et ses effets sur l'auditeur ou le lecteur en l'absence de cohérence forte avec le modèle type de la pastourelle ? Bien qu'il diffère nettement de la pastourelle par sa structure et bien sûr par son époque de composition le poème « Les Femmes » de Guillaume Apollinaire présente de nombreux points communs avec « S'est tout la jus c'on dist soz l'olive ». L'expérience de lecture de ce texte se révèle très proche de celle à laquelle nous avons confrontés la pastourelle. De longueur similaire, ces deux œuvres séparées d'au moins six siècles se rapprochent par plusieurs traits communs. En nous appuyant sur l'ouvrage de Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*¹²⁵, nous nous proposons donc de comparer le fonctionnement de ces deux textes : la pastourelle « S'est tout la jus c'on dist soz l'olive » est-elle un plagiat par anticipation du poème d'Apollinaire « Les Femmes » ? Cette hypothèse ne vise pas tant à remettre en question une histoire littéraire chronologique qu'à prendre acte du caractère situé de notre réception, en nous inspirant de la nécessité revendiquée récemment par Florent Coste et Amandine Mussou d'une démarche « chronoclaste » :

Face à des objets éminemment anachronistes, nous sommes en outre armés de la certitude qu'on ne peut pas lire les textes médiévaux hors de notre propre situation historique de lecteurs et qu'on ne peut, pour le dire autrement, s'engager dans la littérature médiévale qu'en posant à ces textes « des questions qu'ils ne se posent pas ». Voilà pourquoi nous revendiquons une démarche « chronoclaste », trafiquant et compliquant bien volontiers les temporalités : il s'agit de malmener le chemin balisé de la chronologie linéaire qui établit le temps comme un flux continu et irréversible. Nous nous autorisons en effet à supposer que le chemin serait probablement plus court entre certaines œuvres médiévales et certaines œuvres

¹²⁵ Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2009.

contemporaines qu'entre un texte médiéval et un texte classique, pourtant plus proches chronologiquement¹²⁶.

En dégageant certains phénomènes construisant l'expérience d'un lecteur moderne d'Apollinaire, peut-être sera-t-il possible de les transposer à cette pastourelle afin de mieux comprendre les mécanismes qui conditionnent sa réception, autrefois peut-être, aujourd'hui plus certainement.

Autorisons-nous par conséquent un détour par la littérature du XX^e siècle pour éclairer, au seuil de notre propos, le fonctionnement de cette pastourelle atypique. Publié tout d'abord en 1903 dans la revue *Le Festin d'Esopé*, puis en 1913 dans le recueil *Alcools* au sein de la section « Rhénanes », il annonce par certains traits le surprenant « Lundi rue Christine » des *Calligrammes* publiés en 1918.

Les femmes

Dans la maison du vigneron les femmes cousent
Lenchen remplis le poêle et mets l'eau du café
Dessus - Le chat s'étire après s'être chauffé
- Gertrude et son voisin Martin enfin s'épousent

Le rossignol aveugle essaya de chanter
Mais l'effraie ululant il trembla dans sa cage
Ce cyprès là-bas a l'air du pape en voyage
Sous la neige - Le facteur vient de s'arrêter

Pour causer avec le nouveau maître d'école
- Cet hiver est très froid le vin sera très bon
- Le sacristain sourd et boiteux est moribond
- La fille du vieux bourgmestre brode une étole

Pour la fête du curé La forêt là-bas
Grâce au vent chantait à voix grave de grand orgue
Le songe Herr Traum survint avec Sa soeur Frau Sorge
Kaethi tu n'as pas bien raccommodé ces bas

- Apporte le café le beurre et les tartines
La marmelade le saindoux un pot de lait
- Encore un peu de café Lenchen s'il te plaît
- On dirait que le vent dit des phrases latines

- Encore un peu de café Lenchen s'il te plaît
- Lotte es-tu triste O petit coeur - Je crois qu'elle aime
- Dieu garde - Pour ma part je n'aime que moi-même
- Chut À présent grand-mère dit son chapelet

¹²⁶ Florent Coste et Amandine Mussou, « De quoi le Moyen Âge est-il le laboratoire ? », *Fabula-LhT*, n° 20, « Le Moyen Âge pour laboratoire », janvier 2018, disponible en ligne : <http://www.fabula.org/lht/20/introduction.html>.

- Il me faut du sucre candi Leni je tousse
- Pierre mène son furet chasser les lapins
Le vent faisait danser en rond tous les sapins
Lotte l'amour rend triste - Ilse la vie est douce

La nuit tombait Les vignobles aux ceps tordus
Devenaient dans l'obscurité des ossuaires
En neige repliés et gisaient là des suaires
Et des chiens aboyaient aux passants morfondus

Il est mort écoutez La cloche de l'église
Sonnait tout doucement la mort du sacristain
Lise il faut attiser le poêle qui s'éteint
Les femmes se signaient dans la nuit indécise

Septembre 1901-Mai 1902¹²⁷.

Le poème met en scène un concert de voix féminines prenant place dans un cadre esquissé par quelques vers d'un narrateur extérieur. S'il nous est facile de comprendre le lieu de la conversation (v. 1 « la maison du vigneron »), la saison (v. 31 « la neige ») et le moment de la journée (v. 29 « la nuit tombait »), beaucoup d'informations échappent à la compréhension du lecteur, demeurant, comme la nuit du dernier vers « indécise[s] » ou nécessitant un effort de recomposition.

En effet, si le poète laisse apparentes les marques d'alternance du discours, il ne précise pas le nom des locutrices. Les paroles se juxtaposent ainsi sans qu'il soit possible d'en identifier la source, créant une impression de confusion, et empêchant de démêler avec précision le contenu de la conversation. En reprenant le poème, nous voyons néanmoins émerger trois fils narratifs principaux : l'occupation quotidienne des femmes, qui cousent et prennent leur goûter, le décès, au cours du texte, du « sacristain sourd et boiteux », et la découverte des sentiments amoureux de Lotte. Pour cela, il nous aura fallu recomposer les liens entre les répliques, inférer le sens à l'aide des éléments disponibles.

Nous avons noté les particularités formelles de ces deux textes, qui les rapprochent. La narration et le discours se mêlent, les locuteurs ne sont pas identifiés, les vers semblent procéder de la « couture » de plusieurs morceaux plus que d'un « tissage » régulier. Nous préférons cette image d'un texte « patchwork » à celle suggérée par Jean-Claude Rivière de « pot-pourri » évoquant un mélange plutôt qu'une composition. Si le texte juxtapose peut-être des extraits tirés d'autres pastourelles, il semble

¹²⁷ Guillaume Apollinaire, « Les femmes », *Alcools* suivi de *Le bestiaire* et de *Vitam impendere amori*, Paris, Gallimard, 1966 (Collection « Poésie » n°10), p. 109-110.

néanmoins proposer une évolution, de la rencontre des différents couples à la fête finale. Dans les deux poèmes, le texte se révèle peut-être plus fragmentaire que confus, il doit faire l'objet d'un déchiffrement pour atteindre partiellement le sens. Il se caractérise ainsi par une forme d'altérité, que le lecteur pourra éventuellement interpréter comme le signe d'une distance temporelle du texte. Lacunaire, le texte semble avoir « perdu » une partie de son contenu. L'effort d'interprétation supposerait alors de retracer en sens inverse le travail « destructeur » du temps, associé à une perte de sens¹²⁸.

Toutefois, la réception de ces deux textes ne se limite pas, loin de là, à une impression d'étrangeté. Au contraire, un sentiment presque paradoxal de familiarité et de proximité émerge des deux poèmes. En définissant par quels procédés Apollinaire parvient à créer ce paradoxe, pouvons-nous mettre en avant des fonctionnements similaires dans la pastourelle « S'est tout la jus c'on dist soz l'olive » ?

Nous relevons dans un premier temps, au vers 28, des maximes : « Lotte l'amour rend triste - Ilse la vie est douce ». Elles ont une portée généralisante, et renvoient ainsi à une expérience pensée comme partagée par tout être humain. Les premiers vers de la pastourelle étudiée proposent également une maxime, introduite par « on dist » (vers 1). La source de la maxime est à la fois indéfinie et générale, relevant d'une pensée commune. Son contenu peut sembler plus obscur. Toutefois, comme le vers 28 d'Apollinaire, il met en avant le caractère paradoxal de l'amour, voire de la vie en général, fait de joie et de tristesse, de fleurs et d'épines. Dans les deux cas, les maximes renvoient ainsi à des expériences très générales et pensées comme communes à tout être humain. Elles contribuent à créer une connivence avec le public, regroupant tout un chacun au sein de la condition humaine.

Le travail de juxtaposition, de « couture » des différentes voix, effaçant la voix intermédiaire du narrateur, entraîne une impression d'immédiateté de la parole, qui semble transmise sans filtre à l'auditeur et au lecteur. Si ce procédé peut frapper le lecteur d'Apollinaire, nous noterons que pour le public médiéval qui entendait chanter la pastourelle, cette immédiateté ne pouvait qu'être plus remarquable encore, les différentes voix s'incarnant lors de la performance, créant une proximité surprenante, et faisant de cette pastourelle une succession d'échanges verbaux proches d'une petite

¹²⁸ Voir à ce sujet les pages que Michel Zink consacre à *Sylvie* de Nerval et au *Roman de la Rose* de Jean Renart, lorsqu'il évoque les chansons de toile de Liénor et de sa mère, elliptiques, correspondant au « laconisme elliptique dont nous aimons à croire qu'il marque le genre à ses débuts » Michel Zink, *Le Moyen Âge et ses chansons ou Un passé en trompe-l'œil*, op. cit. p. 89 et p. 156-159.

scène théâtrale. Dans les deux cas, nous sommes confrontée à une expérience limite de la mise par écrit de la parole, qui questionne la possibilité d'une transcription de la voix, immédiate et impalpable, en mots matériels et indéfiniment lisibles.

Le caractère quotidien, presque « trivial », des événements rapportés dans « Les femmes » peut faire écho à la mémoire personnelle du lecteur. L'eau qui chauffe pour le café, la « marmelade », le « sucre candi » participent du souvenir de microévénements partagés par l'auteur et ses lecteurs. Peut-on en dire autant de la fête décrite dans la pastourelle 48 du manuscrit Douce 308 ? Pour le lecteur contemporain, en tout cas, il nous faut répondre par la négative. Néanmoins, le texte en appelle à une autre forme de familiarité, d'ordre littéraire cette fois. Comme nous l'avons vu précédemment, plusieurs éléments textuels font signe vers la pastourelle. Ils permettent la remémoration de textes proches et déjà connus. Bartsch remarque que les vers 7-8 « Escoute, folz, escoute : j'oi m'amie lai outre » apparaissent également dans la pastourelle qu'il édite en II, 57¹²⁹. Le texte s'inscrit donc bien dans une suite de textes résonnant de manière familière dans la mémoire du lecteur, non comme la madeleine proustienne, mais plutôt comme les chansons anciennes de la nouvelle de Nerval, *Sylvie*.

Dans les deux cas, les « blancs » du texte créés par le procédé de « couture » invitent à un travail de recomposition du lecteur ou de l'auditeur qui n'est possible qu'en raison d'une certaine familiarité, qu'elle soit avec les événements décrits ou avec le genre littéraire convoqué. La convocation de cette compétence spécifique du lecteur ou de l'auditeur implique un effort de déchiffrement face à un texte lacunaire, partiellement obscur. Or ce déchiffrement n'est possible qu'en raison de la proximité, ravivée, du lecteur-auditeur avec le texte et la tradition¹³⁰.

d. De la pastourelle « exceptionnelle » à la littérature pastorale

Notre étude s'est portée sur un cas particulier, qui plus est marginal. Certains éléments peuvent toutefois s'appliquer de manière plus générale à l'étude des pastourelles, voire de la littérature pastorale médiévale. Si la plupart des textes semblent

¹²⁹ Bartsch, *op. cit.*, II, 57, v. 15-16, p. 176 et notes p. 370.

¹³⁰ Voir Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 2000 [1972], p. 104-105 : « Au XII^e ou XIII^e siècle, un rapport de participation active rattachait chaque énoncé au vaste texte virtuel et objectif de la « tradition », univers de référence à la fois imaginaire et verbal, qui constituait le « lieu commun » de l'auteur et de l'auditeur. La relation unissant un texte A avec un texte B plus ou moins comparable était donc de nature indirecte et passait par cette référence. »

moins fragmentaires, nous remarquons néanmoins que leur esthétique peut également être rapprochée d'une pratique de la « couture ». Ainsi, les pastourelles dites « avec refrains » se construisent par l'assemblage de strophes proposant un récit linéaire et de refrains semblant convoquer d'autres poèmes pour venir s'insérer dans le texte¹³¹. Ce processus est présent dans d'autres types de textes, tels que le *Jeu de Robin et Marion* où les chants insérés ne coïncident que partiellement avec la trame dramatique ou encore dans le *Dit de la Pastoure* où la narratrice chante à plusieurs reprises, entraînant l'insertion de vers hétérogènes à la structure initiale du dit. Nous pouvons même nous demander si l'élaboration vers à vers de la pastourelle ne relève pas en elle-même d'un patchwork, dans la mesure où Paul Zumthor et ses disciples ont montré que la pastourelle se composait, comme la chanson de geste, de formules fixes réemployées d'un texte à l'autre¹³². Si ces formules ne réapparaissent pas forcément telles quelles dans la littérature pastorale au sens large, certains thèmes et motifs, tels que la fête pastorale ou l'offrande d'une couronne de fleurs, traversent les textes et participent d'un jeu d'écho au sein de la mémoire du lecteur ou de l'auditeur. Appartenant à un type de littérature identifiable, les textes sont ainsi familiers. Relevant d'un travail de couture faisant signe vers des textes plus anciens, ils entretiennent un rapport paradoxal à la temporalité, liés au passé, mais actualisés lors de la performance : le temps est celui du souvenir remémoré.

Certaines pastourelles du manuscrit Douce 308, à l'instar de celle étudiée, défient nos catégories génériques, et semblent avoir également posé question aux copistes du XIV^e siècle. Ainsi la pastourelle n°1 apparaît-elle également dans la catégorie *balletes*, au numéro 113¹³³. Face à ces pastourelles sans *pastoure* et autres textes surprenants, il semble donc nécessaire de proposer, comme les copistes médiévaux, une approche souple du genre de la pastourelle, qui permettra de tenir compte de sa variété en synchronie, mais aussi d'intégrer en diachronie les textes plus tardifs comme ceux de

¹³¹ Voir par exemple Bartsch, *op. cit.*, II, 27, p. 143 ou II, 30, p. 147.

¹³² Paul Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane: XI^e-XIII^e siècles*, Paris, Klincksieck, 1963, p. 148-149.

¹³³ cf. Mary Atchison, *op. cit.* p.323 et 465.

Froissart ou d'Eustache Deschamps, ou encore les pastourelles éditées par William Kibler et James Wimsatt¹³⁴.

Au terme d'une exploration des différentes sources possibles de la pastorale, une origine claire ne se dessine donc pas à l'orée de notre enquête. Cette forme d'écriture se place plutôt au point de rencontre de différentes traditions, antique, biblique, latine, médiolatine et vernaculaire, auxquelles les auteurs et autrices du Moyen Âge ont emprunté une pluralité d'éléments pour donner vie à leur tour à des personnages pastoraux. La production littéraire se situe donc à l'intersection de différentes références intertextuelles et culturelles vraisemblablement transparentes pour un public lettré. La multiplicité formelle qu'adopte la pastorale entre les XII^e et XV^e siècles est parallèle à un réinvestissement des créations antérieures.

Dans son étude de la pastourelle, Geri L. Smith emprunte à Donald Maddox et à Sara Sturm-Maddox le concept d'« intergenre » qui permet d'inscrire chaque œuvre dans un système de relations à la production littéraire dans son ensemble pour éviter de « forcer » les textes à entrer dans des catégories inadaptées :

One remedy, then, would be to approach genre in a different way, which is to stop fighting with texts to force them into closed categories that are themselves modern constructs, but rather to allow that texts can carry the traits of more than one category at a time. Such an open approach is useful as we engage with the pastourelle, in particular because its essential hybridity – as lyric with narrative elements, as new verse paired with known refrains, as text and performance, poetry and music, popular and aristocratic – is more fruitfully read if we are open to intergeneric play and not preoccupied with finding limits, quibbling about isolated variations, and enclosing texts with labels¹³⁵.

[Une solution serait alors d'aborder le genre sous un angle différent, c'est-à-dire arrêter de lutter avec les textes pour les intégrer de force à des catégories fermées qui sont des élaborations modernes, pour avoir plutôt la possibilité de faire porter aux textes les caractéristiques de plus d'une catégorie à la fois. Une approche ainsi ouverte est utile lorsque nous abordons la pastourelle, en particulier en raison de son hybridité essentielle – comme poème avec des éléments narratifs, vers nouveaux associés à des refrains déjà connus, texte et performance, poésie et musique, populaire et

¹³⁴ William W. Kibler et James I. Wimsatt, « The Development of the Pastourelle in the Fourteenth Century : An Edition of Fifteen Poems with an Analysis », *Mediaeval Studies*, vol. 45, janvier 1983, p. 22-78.

¹³⁵ Geri L. Smith, *The Medieval French Pastourelle Tradition*, p. 5 (nous traduisons).

aristocratique – sa lecture est plus fructueuse si nous sommes ouverts aux jeux intergénériques et non pas soucieux de trouver des limites, de nous montrer tatillons face à des variations isolées et d'enfermer les textes sous des étiquettes.]

Une semblable souplesse nous sera nécessaire pour aborder à notre tour le corpus pastoral et rendre compte des relations que noue chaque voix pastorale avec celles des textes antérieurs et contemporains.

Tout comme nous l'avons fait pour la pastourelle atypique, « S'est tout la jus c'on dist soz l'olive », nous aborderons le corpus pastoral en tenant compte du caractère situé de notre étude. En plus d'une attention au détail des textes et à la tradition littéraire dans laquelle ils s'inscrivent, notre étude cherchera à faire dialoguer une recontextualisation des textes dans leur cadre de production médiévale avec la prise en compte d'interrogations et de méthodologies qui nous sont contemporaines. Il nous faut donc mobiliser d'une part des disciplines annexes nous invitant à penser plus largement le cadre culturel, social et historique d'où ils émergent : les travaux en histoire et histoire de l'art, codicologie ou encore musicologie rendent compte de l'inscription de la production littéraire pastorale au sein de la société médiévale des XII^e-XV^e siècles. D'autre part, notre intérêt pour des questions contemporaines liées par exemple à la crise environnementale ou aux relations entre hommes et femmes, nous amène à mobiliser les ressources de disciplines relativement récentes, telles que l'écopoétique, l'*ecocriticism* et les études de genres. Il nous semble en effet que, comme nous l'avons montré pour la pastourelle, le recours à des interrogations en apparence anachroniques apporte un éclairage neuf aux textes et réciproquement inscrit dans le temps long certaines représentations qui innervent encore nos sociétés contemporaines.

III. Des bergers et bergères semblables au fil du temps ?

Au croisement de ces différentes influences, d'une histoire sociale et culturelle, une convergence entre les caractéristiques de la pastorale se dessine-t-elle ? Face à un tout en apparence disparate, des continuités apparaissent, nous conduisant à envisager une certaine cohérence de la pastorale médiévale. Avant d'explorer plus avant les spécificités de la voix des bergers et bergères et la singularité de ses différentes réalisations, il convient de pointer ces éléments concordants, en sortant d'abord du cadre de la littérature pour nous intéresser à l'iconographie, puis en nous recentrant sur la lettre des textes pour étudier l'onomastique médiévale. En articulant différentes échelles de travail, une cohérence entre les représentations des personnages se dégage-t-elle ?

1. UNE ICONOGRAPHIE REMARQUABLEMENT STABLE : RECONNAÎTRE UN BERGER OU UNE BERGÈRE

Le *Calendrier des bergers*¹³⁶, imprimé par Guillaume Marchant puis enluminé à la demande de Vêrard pour le roi Charles VIII¹³⁷, comprend, comme les autres exemplaires, plusieurs représentations de berger. En nous arrêtant à l'enluminure qui ouvre l'« Astrologie des bergers » nous sommes frappée par le nombre important de détails représentés. S'agit-il d'un portrait type du personnage pastoral ? Une comparaison avec le chapitre « De la vie du bergier et des choses qui luy affierent¹³⁸ », du *Bon Berger* de Jean de Brie, fait apparaître des points de contact flagrants entre représentation iconographique et description textuelle. Le maître berger y présente minutieusement la tenue vestimentaire du berger, distinguant les vêtements adaptés à l'été, d'hiver ou de pluie.

Dans le traité comme sur l'enluminure, se retrouvent les « chausses de blanchet gros », les « soulliers »¹³⁹. Le choix de la chemise et sa forme sont détaillés avec

¹³⁶ *Le Calendrier des bergers*, Paris, 1493, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, Vélins 518, p. 128 (nous nous référons à la pagination du pdf généré par Gallica), disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86267664>.

¹³⁷ Notice bibliographique disponible en ligne : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33276901v> (consultée le 21 janvier 2020) ; « De l'instruction des princes et de la culture curiale en France au lendemain de la guerre de Cent ans », dans (éd.) Henri-Jean Martin et Jean-Marc Chatelain, *La naissance du livre moderne : XIV^e-XVII^e siècles : mise en page et mise en texte du livre français*, Paris, Editions du Cercle de la librairie, 2000, p. 150.

¹³⁸ Jean de Brie, *The Medieval Shepherd*, p. 92-104.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 92.

précision dans le traité, mais pas représentés. Le berger enluminé porte probablement un « sourplis » sensé être noué par une « grosse çainture de corde » à laquelle, selon Jean de Brie, « doit pendre et avoir plusieurs choses¹⁴⁰ ». À la taille du berger sont en effet suspendues plusieurs objets de tailles différentes, sacoches et boîtes, sans toutefois pouvoir distinguer clairement s'il s'agit de « la boiste a l'ongnement en ung estuy de cuir », d'« alesne a coudre », d'un « aguillier » ou d'un « coutel »¹⁴¹. L'importante pochette que nous apercevons est assurément l'indispensable « panetiere » que le berger utilise « pour mettre le pain pour luy et pour son chien¹⁴² », qui apparaît à ses côtés, équipé d'un épais collier visant à le protéger des loups et des voleurs. On reconnaît au sol l'incontournable houlette, accessoire fétiche du berger doté d'une petite pelle métallique à son extrémité pour lancer de la terre sur les moutons et parfois d'un crochet pour saisir les animaux. Jean de Brie mentionne ensuite le « grant chapeau de feutre, ront et bien large¹⁴³ » destiné à protéger tant du soleil que de la pluie celui qui le porte, bien visible dans cette enluminure. Et il conclut sa présentation par la mention des instruments de musique que peut posséder le berger « pour soy esbatre en melodie ». Ces derniers, tels que la cornemuse peinte au bras du *pastour*, connaissent un succès certain tant dans les représentations iconographiques que dans les textes littéraires qui mettent souvent en scène les fêtes musicales des bergers. Conséquemment à cette rapide comparaison, il apparaît que la description donnée par Jean de Brie et le portrait réalisé pour le *Calendrier des bergers* se recoupent en de nombreux points.

Le graveur et l'enlumineur se sont-ils inspirés du *Bon Berger* pour réaliser cette miniature du berger ? Si ce dernier est particulièrement soigné et richement détaillé, il ne s'écarte pas particulièrement d'une longue tradition iconographique. Les bergers, bergères et leur troupeau ne se contentent pas d'apparaître fréquemment dans les œuvres littéraires, ils inspirent également la réalisation d'une multitude d'œuvres plastiques médiévales. Dans son étude *Le travail à la campagne au Moyen Âge : étude iconographique*¹⁴⁴, Perrine Mane souligne que l'élevage ovin fait l'objet de fréquentes

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 94.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 94-96.

¹⁴² *Ibid.*, p. 96.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 102.

¹⁴⁴ Perrine Mane, *Le travail à la campagne au Moyen Âge : étude iconographique*, Paris, Picard, 2006, « Les ovins », p. 354-374.

représentations, tant en raison de son importance dans la religion, notamment dans les tableaux de l'Annonce aux bergers et de l'Adoration des bergers, que de son intérêt pour l'économie. L'étude de Martine Jullian, *Le berger et l'élevage du mouton dans l'iconographie médiévale*¹⁴⁵, présente des œuvres réalisées à partir de supports et techniques variés : sculptures de sarcophage ou de monuments, tapisseries, vitraux, fresques et, bien sûr, miniatures dans les manuscrits enluminés¹⁴⁶.

L'étude des textes et de l'iconographie sont bien sûr deux disciplines différentes, et nous ne prétendons pas faire œuvre d'historienne de l'art. En revanche, la convergence de ces différents modes de représentations laisse penser que les bergers et bergères étaient associés à un ensemble de caractéristiques relativement stables dans l'esprit des auteurs et autrices, mais aussi du public. En parallèle de notre étude des différents héritages de la littérature pastorale médiévale, notons tout d'abord la grande continuité des représentations iconographiques des pastourelles et pastoureaux : de Tityre à Robin, ils changent de noms, mais ils conservent une apparence assez similaire. Les styles passent, le bâton du berger, son chien et ses moutons demeurent. Martine Jullian inclut dans son corpus d'étude des œuvres très anciennes : un « sarcophage des trois bons pasteurs » du IV^e siècle originellement situé dans le cimetière de Pretextat sur la voie Appienne, sur lequel trois bergers portent sur leurs épaules un mouton (des bergers « criophores ») ; une enluminure du *Vergilius Romanus*, de la première moitié du V^e siècle, où les bergers, ceints de très antiques couronnes de laurier, jouent de la flûte et s'appuient sur leur bâton¹⁴⁷. La représentation iconographique des *pastoures* et *pastoureaux* s'inscrit donc dans une temporalité longue.

Le passage du bâton à la houlette dans les représentations figuratives n'est pas clairement daté. Alors que le bâton est un simple morceau de bois dégrossi, la houlette, nous l'avons vu, est un outil plus élaboré. Pour Martine Jullian, elle fait son apparition dès le IX^e siècle, dans les *Évangiles d'Ebbon*, réalisés avant 823 par des enlumineurs

¹⁴⁵ Martine Jullian, « Le berger et l'élevage du mouton dans l'iconographie médiévale », *Information Régionale - C.R.D.P de Grenoble*, (28), 1978, p. 31-65.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 33.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 44. Œuvres citées : « Sarcophage des trois bons pasteurs », Vatican, musée Pio Cristiano, IV^e siècle ; *Vergilius Romanus*, Vatican, Biblioteca Apostolica, ms. vat. lat. 3867, f. 44 v^o, 1^e moitié du V^e siècle.

rémois¹⁴⁸. Mais pour Perrine Mane, la houlette se répand plus tardivement dans l'iconographie :

Elle n'apparaît pas dans l'iconographie avant les dernières décennies du XIV^e siècle, mais devient à la fin du Moyen Âge l'attribut de l'activité pastorale, du moins dans la France du Nord et en Flandre¹⁴⁹.

Les manuscrits du *Jeu de Robin et Marion* exécutés au début du XIV^e siècle représentent pourtant les bergers avec un bâton à la forme élaborée dont on peut penser qu'il s'agit déjà d'une houlette¹⁵⁰. Nous en déduisons que la houlette connaît un emploi diffus dans les sources enluminées avant le XIV^e siècle, mais devient ensuite plus fréquente. De manière générale, l'équipement du berger, note Martine Jullian, est assez proche de celui décrit par Jean de Brie¹⁵¹.

Si nous resserrons l'observation du corpus à quelques enluminures de nos textes, nous remarquons à nouveau qu'en dépit des changements d'époque ou de genre, les bergers et bergères sont relativement identiques. Les miniatures qui accompagnent les pastourelles ne se contentent toutefois pas de figurer une bergère. Plusieurs caractéristiques du genre sont reprises. Dans le *Chansonnier de Cangé*, réalisé vers la fin du XIII^e siècle, l'initiale historiée qui accompagne la pastourelle du roi de Navarre, « J'aloie l'autrier errant¹⁵² » comprend à sa gauche, hors du cadre de l'initiale, une bergère assise, auprès d'un arbre, dont une main tient un bâton et l'autre, levée, nous signale qu'elle prend la parole. À droite, un homme la surplombe depuis l'initiale et depuis son cheval. Il n'apparaît que partiellement et semble émerger de l'initiale en s'avancant. L'artiste rend à la fois compte de l'importance du débat dans le poème, de la distinction des genres et de l'écart social qui sépare les personnages. L'enluminure qui ouvre la section des pastourelles du manuscrit Douce 308 connaît, nous l'avons vu, une disposition assez proche, mais l'on reconnaît cette fois plus clairement la houlette et un troupeau de moutons entoure le cavalier. Dans le *Chansonnier de Montpellier* en

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 45. Œuvre citée : *Évangiles d'Ebbon*, Épernay, Bibliothèque municipale, ms. 1, f. 11v^o, avant 823.

¹⁴⁹ Perrine Mane, *Le travail à la campagne au Moyen Âge : étude iconographique*, op. cit., p. 362-363.

¹⁵⁰ Aix-en-Provence, Bibliothèque de Méjane, ms 166, disponible en ligne : <https://bibliotheque-numerique.citedulivre-aix.com/viewer/46493> ; Paris, Bibliothèque nationale de France, ms français 25566, f. 39 r^o, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b54002413d>.

¹⁵¹ Martine Jullian, « Le berger et l'élevage du mouton dans l'iconographie médiévale », art. cit., p. 35-36.

¹⁵² *Chansonnier de Cangé*, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. 846, f. 57 v^o, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000950p>.

revanche, une initiale historiée représente un homme à cheval rencontrant un berger à pied¹⁵³, tenant une cornemuse et au feuillet suivant un couple pastoral s'embrassant sous le regard curieux de leurs chien, moutons et chèvres¹⁵⁴. À la multitude des pastourelles répondent différentes mises en scène picturales de personnages qui conservent cependant des traits reconnaissables : bâton, chien, troupeau, mode de déplacement, mais aussi cadre naturel, évoqué à chaque fois par un ou deux arbres.

Dans des œuvres plus tardives et de genres différents, ces mêmes traits sont préservés. Dans trois exemplaires enluminés du *Dit de la Pastoure*, numérisés¹⁵⁵ et conservés respectivement à la British Library¹⁵⁶, à la Bibliothèque nationale de France¹⁵⁷ et à la Bibliothèque du château de Chantilly¹⁵⁸, Marote porte une panetière et est entourée de son troupeau. Dans le manuscrit de la British Library, elle est en outre accompagnée de son chien, tandis que dans les deux autres manuscrits, elle possède une houlette. Tous les manuscrits analysés pour ce travail ne sont pas enluminés et nous ne souhaitons pas, par ailleurs, proposer une étude exhaustive des représentations iconographiques des bergers et bergères accompagnant les textes de fiction. Les textes doivent néanmoins être considérés comme faisant d'un ensemble culturel plus large et la représentation des bergers et bergères de mots comme en partie liée à celle de leurs alter égo iconographiques.

De cette mise en parallèle de deux modes de représentation se dégagent certaines similarités : les « choses qui affièrent » au berger, pour reprendre l'expression de Jean de Brie, ont inégalement retenu l'attention de ses contemporains. À notre connaissance, les textes ne font jamais mention du fouet qui possède « trois lanières de cuyr ou de

¹⁵³ *Chansonnier de Montpellier*, Bibliothèque de l'École de Médecine, Montpellier, manuscrit H 196, disponible en ligne : https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?REPRODUCTION_ID=8028 f. 111 v^o.

¹⁵⁴ *Ibid.*, f. 112 r^o.

¹⁵⁵ Nous n'ignorons pas l'existence d'autres exemplaires, mais ces derniers sont soit perdus (anciennement ducs de Bourgogne, cité par Joseph Barrois, Bibliothèque protypographique, 1830, nos 1368 (inv. 1467) et 2128 (inv. 1487)), soit ne sont pas numérisés (Baltimore, Walters Art Museum, ms. W. 316 ; London, Westminster Abbey, ms. 21), soit ne possède pas de miniature (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Français 2184) nous les avons exclus de cette comparaison.

¹⁵⁶ Londres, British Library, ms Harley 4431, f. 221 r^o, disponible en ligne : <http://www.pizan.lib.ed.ac.uk/gallery/pages/221r.htm>.

¹⁵⁷ Paris, Bibliothèque nationale de France, français, 836, f. 48 r^o, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8449048s>.

¹⁵⁸ Chantilly, Bibliothèque du château, ms. 0492, f. 166 r^o, disponible en ligne : <http://initiale.irht.cnrs.fr/codex/10485>.

trois cordeles menues pour corriger et chastier les brebis en temps deu » ; Perrine Mane observe pareille absence dans le corpus iconographique¹⁵⁹. La boîte à onguents pour soigner les bêtes a plus de succès, dans les textes comme dans les représentations picturales. Faut-il en conclure que les bergers et bergères de la pastorale soignent leurs bêtes et ne les frappent pas ? De même, si Jean de Brie indique « En yver temps, affiert au berger, que il ayt moufles pour garder ses mains de la froidure », les personnages pastoraux de nos textes ont la chance de vivre dans la très grande majorité des cas dans des univers littéraires où le temps semble s'être arrêté indéfiniment aux mois d'avril et mai¹⁶⁰. Que ce soit dans l'iconographie ou dans la littérature, les artistes opèrent donc un adoucissement de la vie pastorale.

Concluons cet *excursus* en soulignant la stabilité des représentations des bergers et bergères : d'un genre à l'autre, d'une époque à l'autre, ils sont relativement similaires. Cette proximité nous conforte dans la perspective d'étudier conjointement des œuvres de différents siècles et de formes variées. En dépit d'une grande diversité, les bergers et bergères assurent une relative cohérence à l'étude d'une voix pastorale à travers les textes, les lieux de production et les années. L'ensemble de ces éléments constituent des détails qui apparaissent ponctuellement dans les textes et rendent possible l'identification des personnages pastoraux. Ils participent de l'élaboration de personnages types aux traits facilement identifiables. Pour le public, lorsqu'un personnage est doté d'un de ces éléments, ou lorsqu'un acteur revêt ces habits particuliers, il est aussitôt associé à l'univers pastoral. Son entrée ouvre alors à des horizons d'attente spécifiques, tout en s'inscrivant en écho à un large ensemble de textes lus ou entendus par le passé.

2. L'ONOMASTIQUE PASTORALE : UNE TRADITION SPÉCIFIQUEMENT MÉDIÉVALE

Après avoir situé la représentation des personnages pastoraux dans un contexte figuratif large, abordons brièvement un élément de détail discursif : l'onomastique. Si la pastorale des XVI^e et XVII^e siècles reprend en partie les noms des bergers et bergères

¹⁵⁹ Perrine Mane, *Le travail à la campagne au Moyen Âge : étude iconographique*, op. cit., p. 363.

¹⁶⁰ Comme avec la lyrique amoureuse, on trouve quelques exceptions qui fonctionnent par jeux de contraste. Voir par exemple la pastourelle anonyme « Quant la douce saisons fine », Barsch, II, 23, p. 137 ; la pastourelle de Jean de Braine « Par desous l'ombre d'un bois », Bartsch, III, 1, p. 225. Sur l'hiver dans la littérature médiévale voir par exemple : Sarah Delale, « Topiques de la saison inverse : hiver, désamour et pauvreté dans la littérature médiévale », *Questes*, 34 | 2016, 33-53, disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/questes/4373> ; sur les saisons dans la poésie en moyen français, voir Fleur Jvneron, *Les saisons dans la poésie française des XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Champion, 2002.

antiques, tels que Daphnis, dont la cinquième églogue virgilienne chante la mort et qui apparaît par exemple dans l'*Astrée*, la tradition onomastique qui se déploie dans les textes du corpus semble propre à la période des XII^e-XV^e siècles. Les personnages de Robin et Marion notamment, se rencontrent dans toute la période, des premières pastourelles de langue d'oïl à des textes et chansons tardives¹⁶¹, traversant les siècles et les genres littéraires. La capacité de circulation de ces personnages est soulignée dès Adam de la Halle, qui par les insertions de pastourelles, fait se rencontrer, au sein du texte, différents avatars de ces personnages, mettant ainsi en perspective le processus de réécriture à l'œuvre dans la tradition pastorale. Le couple de Franc Gontier et d'Hélène réapparaît lui aussi au fil des textes : dans le *Dit de Franc Gontier*, le *Contredit* de Pierre d'Ailly et celui de Villon ou dans le *Banquet du Boys*. D'autres noms apparaissent régulièrement dans les pastourelles, « Perrins¹⁶² » par exemple, mais aussi « Peronelle¹⁶³ », la compagne de Marion dans le *Jeu* d'Adam de la Halle, « Gauthier¹⁶⁴ » qui apparaît également dans la pièce, ou encore « Thieris¹⁶⁵ ».

Certains noms connaîtront par la suite une postérité pour le moins originale, puisque des spécialistes de la littérature anglaise avancent que les noms de Robin des bois, et surtout de sa compagne, Marianne, seraient dérivés du couple traditionnel de la pastourelle, repris par Adam de la Halle dans son *Jeu de Robin et Marion*¹⁶⁶. D'autres prénoms utilisés dans les pastourelles demeurent par la suite associés aux bergers. C'est le cas par exemple du diminutif du prénom Guy, Guiot ou Guillot, que notre propre patronyme ne nous permet pas d'ignorer : c'est le nom qu'adopte le loup lorsqu'il veut usurper l'identité du berger dans la fable de La Fontaine « Le Loup devenu berger¹⁶⁷ ».

¹⁶¹ Voir par exemple Frédéric Billiet, « Itinéraire musical de la pastourelle de Robin et Marion de la fin du XIII^e siècle à la fin du XVI^e siècle », *Reinardus*, 16, 2003, p. 63-81.

¹⁶² Voir par exemple Bartsch II, 39 ; II, 40 ; II, 51 ; II, 53.

¹⁶³ Voir par exemple Bartsch II, 3 ; III, 27.

¹⁶⁴ Voir par exemple Bartsch II, 30 ; II, 41.

¹⁶⁵ Voir par exemple Bartsch II, 30 ; II, 41 ; III, 55.

¹⁶⁶ Jonathan Fruoco (dir.), *Les Faits et Gestes de Robin des Bois : Poèmes, ballades et saynètes. Nouvelle édition*, Grenoble, UGA Éditions, 2017, disponible en ligne : <http://books.openedition.org/ugaeditions/17092>, « Introduction », § 24 ; Glynne Wickham, « Drama and Nature », art. cit., p. 45-48.

¹⁶⁷ Jean de La Fontaine, « Le Loup devenu berger », dans *Fables de La Fontaine*, livre III [1668].

Et lorsque le poète Henri Richer réécrit au XVIII^e siècle la fable d'Ésope, « Le berger mauvais plaisant », il nomme à son tour le menteur, initialement anonyme, Guillot¹⁶⁸.

Certains écarts apparaissent entre les genres littéraires. Les séquences pastorales des mystères ont une onomastique qui leur est relativement propre. Si Robin et Marion font une apparition dans le mystère de la *Patience de Job*, les bergers se nomment Ludin et Anathot dans le *Mystère de l'Incarnation et Nativité*, Gombault, Rebecca, Garnier et Rachel dans le *Mystère de la Passion de Troyes* et tout simplement « le .i. pasteur » et le « .ii. pasteur » dans le *Mystère de sainte Barbe en deux journées*. Les bergeries ont pour leur part recourt à des noms allégoriques : « Le Grant » et « Le Petit », « Foy » et « Loyauté » désignent tout à la fois des personnages pastoraux et les qualités qui leur sont attachées.

L'onomastique pastorale distingue donc le corpus médiéval des textes antiques. Les personnages sont dotés de prénoms qui sont autant d'échos à des bergers et bergères rencontrés dans différents poèmes. Ils participent de la reconnaissance par le public d'une identité pastorale. Si Robin et Marion sont les prénoms du couple pastoral par excellence, ils ne sont pas les seuls utilisés et susceptibles d'être associés par le public à des personnages pastoraux.

Le berger et la bergère possèdent donc un ensemble de caractéristiques relativement stables dans les arts de la représentation du XII^e au XVI^e siècle. Certains éléments se mettent en place, notamment l'onomastique, tandis que d'autres, tel le bâton, devenu houlette, se stabilisent. Nos auteurs et autrices écrivent dans un contexte culturel qui favorise, par certains éléments clés, la reconnaissance des personnages pastoraux. Un homme ou une femme, tenant une houlette, entouré de moutons, est immédiatement identifiable. Le prénom de Robin ou de Marion, mais aussi celui de Guy ou encore de Peronele, inscrit l'œuvre dans la suite des productions écrites pastorales. Si les formes qui mobilisent les *pastoures* et *pastoureaux* évoluent, de la brève pastourelle au long dit narratif en passant par des formes théâtrales, il s'agit donc d'un changement de structure et d'usage de la pastorale plutôt que d'un changement de ses codes.

¹⁶⁸ Henri Richer, « Les bergers », dans *Fables nouvelles mises en vers*, Paris, 1729, p. 222, disponible en ligne : <https://archive.org/details/fablesnouvellesoorichgoog/page/n237/mode/2up?view=theater&ui=embed&wrapper=false>.

Conclusion

La pastorale médiévale hérite d'un croisement de traditions antérieures tout en s'inscrivant dans un contexte culturel riche qui définit un ensemble de caractéristiques rendant bergers et bergères facilement reconnaissables. Elle est par conséquent dotée d'une généricité complexe qui évolue au fil de plusieurs siècles. La pastourelle, par exemple, fait l'objet d'un travail de réécriture chez Adam de la Halle ou dans les pastourelles du XIV^e siècle. Robin et Marion, qui n'étaient peut-être qu'un couple parmi d'autres au XIII^e siècle, deviennent le duo pastoral par excellence aux siècles suivants.

L'écriture pastorale s'insère dans un réseau de références à des univers différents : littérature antique, écriture cléricale médiolatine ou composition aristocratique vernaculaire, les fils ne sont pas aisés à démêler. Différentes strates se superposent et se rejoignent, donnant en surface l'apparence d'une grande unité des personnages pastoraux et de la voix qui en émerge. Cette cohérence facilite la constitution du corpus, mais ne doit pas masquer la variété des sources. Si les auteurs et autrices ont pu avoir connaissance des textes virgiliens, notamment par l'intermédiaire de la théorie des trois styles, leur désir de prendre pour modèle le style *humilis* ne semble pas évident et mérite un plus ample développement¹⁶⁹. Le lien avec les textes bibliques donne aux personnages pastoraux certaines de leur caractéristique, mais le passage de l'Église aux productions laïques n'a pas forcément suivi une évolution linéaire. Il s'agit peut-être plutôt d'une mise en relation de deux univers de représentation ayant les bergers pour point de contact. Un jeu de variation se met en place, renvoyant à un passé littéraire dont les frontières avec la réalité historique d'une campagne mal connue se brouillent parfois. Au sein de la pastorale, les bergers et bergères se voient dotés de leurs propres « folklore », pratiques et chansons qui font retour.

Après avoir situé la voix pastorale dans un ensemble de productions littéraire dont elle se nourrit, resserrons à présent notre échelle pour entrer dans le cadre de la fiction et observer l'espace et le temps du récit pastoral où résonnent les voix des bergers et bergères.

¹⁶⁹ Nous nous demanderons plus loin si le style *humilis* confère aux personnages pastoraux un parler identifiable, voir II. A. 1. « Suivre les drailles ? Penser une poétique pastorale à l'aune des traités ».

B. LE MONDE AUTRE DE LA PASTORALE : CONSTITUTION D'UN UNIVERS AUTONOME

Pour désigner l'univers fictionnel de la pastorale, nous ne recourons pas au terme d'utopie, qui renvoie à une production littéraire historiquement située. Ce n'est pas tant pour éviter l'anachronisme que par souci de précision : « utopie » renvoie à la représentation fictionnelle d'une société organisée à la fois distincte et potentiellement modèle de la société réelle. La pastorale, si elle tend en partie vers l'idéal, n'est pas nécessairement un modèle. Elle est aussi caractérisée par sa différence et son attachement à la ruralité, en partie pensée comme ridicule et grossière par le monde de la cour à qui les textes sont destinés. Par ailleurs, la littérature pastorale ne donne pas à voir une organisation sociale clairement hiérarchisée et structurée. Nous avons par exemple noté qu'il était difficile de situer les bergers et bergères, à la fois rustres et éloignés du monde de la cour et dans le même temps jouant parfois le double des seigneurs et aristocrates. Si la littérature pastorale porte parfois un discours politique, ce n'est pas en proposant une structuration alternative de la société. Une hypothétique société pastorale ne se déploierait pas comme parallèle idéal d'une société de cour ou urbaine vécue, mais plutôt comme univers clairement distinct. Qu'il s'agisse des réelles campagnes ou des pâturages de fiction, ce sont d'abord les différences avec les lieux de production des textes qui frappent : tournées vers le travail en vue d'assurer la survie alimentaire du pays, ou, à l'inverse, lieux d'oisiveté, situées dans des espaces ouverts et non dans des jardins clos ou des intérieurs raffinés, elles sont le lieu de modes de vie radicalement différents.

Ce sont les termes de « monde autre » et de « fiction » que nous emploierons dans les prochaines pages. L'expression « monde autre » renvoie à une réalité autre, déployée dans l'espace de l'œuvre littéraire. Elle provient de la théorie des mondes possibles au sujet de laquelle Françoise Lavocat a dirigé un ouvrage collectif, *La Théorie littéraire des mondes possibles*¹. Un autre monde est une version alternative d'un monde d'origine (réel ou fictionnel), la relation de l'un à l'autre étant pensée en termes d'« accessibilité ». La chercheuse souligne que le passage d'un monde à l'autre est parfois rabattu sur des critères liant littérature et *mimesis* : un autre monde est vraisemblable s'il demeure proche de la réalité, à laquelle on aurait opéré un

¹ Françoise Lavocat (éd.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Editions, 2010.

changement². La distance entre la fiction pastorale et le monde réel est résolument large : le monde de la pastorale n'est pas une version alternative du réel auquel une légère modification aurait été apportée, il est explicitement différent. La relation de la fiction pastorale au monde réel n'est donc pas un rapport de continuité, mais propose plutôt un rapprochement par l'analogie et le déchiffrement allégorique³. S'il y a spécularité, c'est que le miroir de nature différente renvoie une image à la fois visible depuis le réel et distincte de ce dernier. À ce titre, il est possible de comprendre l'image étonnante de Thomas Sébillet, proposée au XVI^e siècle pour définir l'églogue :

Avisé donc que ce Poëme qu'ilz ont appellé Eclogue, est plus souvent un Dialogue, auquel sont introduis Bergers et gardeurs de bestes, traitans soubz propos et termes pastoraux, mortz de Princes, calamitez de temps, mutations de République, ioyeux succès et événements de fortune, louenges Poëtiques, et teles choses ou pareilles soubz allegorie tant clere que le desseins des noms, des personnes, et l'adaptation propre des propos pastoraus aus choses soubz iceus entendues et deduittes, les facent voir tant clerement comme s'apperçoit la peinture soubz le verre⁴.

Le verre ne cache pas sa différence d'avec la peinture, il s'agit de deux objets distincts, dont le fonctionnement et la destination diffèrent. Mais il donne à voir clairement la peinture, en la constituant en objet de contemplation et de réflexion. Dans le même temps, il la recouvre et se superpose à elle, en modifiant la surface et les conditions de manipulation.

La « fiction » s'entend tout à la fois par opposition au « réel » et dans son sens plus médiéval de composition littéraire, du latin *ficta*, ce qui est fabriqué. Didier Lechat souligne la relation entre le terme « fiction » et l'idée de création littéraire :

Certes, la fiction est d'abord un matériau légué par la tradition et susceptible de remplois, d'analogies diverses avec telle ou telle narration à laquelle on l'intègre. Mais le mot fiction renvoie de surcroît à des pratiques littéraires de réécriture, de création poétique consciente de ses pouvoirs, et elle est un des révélateurs d'une tendance nouvelle de l'écriture au XIV^e siècle : tendance que nous pourrions résumer comme une forme de

² Françoise Lavocat, « Les genres de la fiction. État des lieux et propositions », dans *La théorie littéraire des mondes possibles*, op. cit., p. 19-23.

³ Sur le fonctionnement de l'allégorie comme monde possible, voir *ibid.*, p. 28-34.

⁴ Thomas Sébillet, *Art poétique françois (1548)* dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, (éd.) Francis Goyet, Paris, Librairie générale française, 1990, p. 131.

réflexivité, un effort de l'auteur pour penser son activité en même temps qu'il l'exerce⁵.

La littérature pastorale en particulier s'emploie à révéler les rouages de la création poétique, que cela soit pour les textes des XIV^e et XV^e siècles qui s'inscrivent dans cette évolution générale de la production littéraire et de la figure de l'auteur, ou pour des textes plus anciens, des pastourelles qui s'amuse de la paronomase « trouvai pastourelle », pour désigner sur le plan narratif la découverte de la jeune femme dans la campagne et, sur le plan poétique, la composition du poème. Au sein de ce travail de composition, la formation d'un cadre spatio-temporel remarquable donne une coloration pastorale aux textes et aux voix des bergers et bergères qui s'y font entendre.

La relation entretenue par la temporalité avec la spatialité contribue à constituer la pastorale en monde autre fictionnel. Dans son étude des exordes des pastourelles et des chansons de toile, Maciej Abramowicz met en évidence l'importance du chronotope dans la définition de ces genres comme objets littéraires et leur influence sur la nature des discours prononcés par les personnages :

Tout d'abord, son altérité par rapport aux relations spatiotemporelles réelles, saisissables dès le début du texte, annonce le caractère exceptionnel de la communication qui se met en place. Abstraction faite de la situation dans laquelle cette communication s'effectue (conditions matérielles, impact de l'oralité), le texte lui-même comporte des marques de son caractère poétique et c'est le chronotope qui en est le lieu de concentration. Son actualisation qui résulte de la conception globale de la poésie en vigueur dans le temps et l'espace où se situent les deux participants à la communication dans le même monde fictif en abolissant ou, au moins, en réduisant les décalages éventuels⁶.

La voix des bergers et bergères est donc située dans un chronotope donné, celui de la pastourelle. Ce dernier est-il plus ou moins identique à celui des autres textes du corpus pastoral ou se caractérise-t-il par son autonomie ? Nous explorerons donc les différentes réalisations du temps puis de l'espace afin de montrer comment la pastorale institue un monde autre cohérent au sein duquel émerge la voix pastorale en distinguant différents genres littéraires.

⁵ Didier Lechat, « *Dire par fiction* » : métamorphoses du je chez Guillaume de Machaut, Jean Froissart et Christine de Pizan, Paris, Champion, 2005, p. 13.

⁶ Maciej Abramowicz, « Le lieu commun et l'imaginaire. Exordes des pastourelles et des chansons de toile », *Romania*, 109 (436), 1988, p. 500.

I. La pastorale hors du temps, écriture uchronique

La littérature pastorale entretient une relation complexe à la temporalité. Elle pourrait se définir comme atemporelle ou uchronique, se déroulant dans un cadre où le passage des ans semble sans effet. Mais elle se déploie également dans une tension ambiguë entre passé et futur que nous tenterons de mettre en lumière. Le monde pastoral n'existe pas à une époque différente de celle du public, il ne s'agit pas d'écrire dans le passé ou dans le futur les aventures des bergers et des bergères. Elles sont comme dégagées du fonctionnement ordinaire de l'espace-temps qui est le nôtre. Alors que les textes sont dotés, pour certains, d'une forte référentialité, ils sont dans le même temps désactualisés, coupés du cours ordinaire du monde.

1. ORDRE COSMIQUE DE LA PASTORALE

a. Occupation des mois et rythmes cosmiques

Les *Très riches heures du duc de Berry*, réalisées entre 1410 et 1440, comportent entre autres un calendrier connu pour la beauté des enluminures en pleine page qui accompagnent le passage des mois. Pour le mois de juillet, l'enlumineur a peint au premier plan une scène de tonte des moutons. Un berger et une bergère, chacun penché avec attention vers un mouton, récoltent la laine à l'aide d'imposants ciseaux. Derrière eux, des paysans ramassent le blé, tandis que l'arrière-plan est occupé par un château massif et des montagnes qui ferment l'horizon. Le haut de la page est occupé par le calendrier lui-même comprenant dates, cycles lunaire et astral, ornés d'une représentation d'Apollon guidant le char du soleil et de deux signes zodiacaux, le cancer et le lion. La vie humaine et ses activités mensuelles se superposent au cours immuable du soleil et des étoiles. À la répétition, chaque année, du travail de la campagne, répond le retour cyclique des constellations et du passage des jours et des nuits.

Le bois gravé qui accompagne le mois de juin du *Calendrier des bergères* réalisé en 1499 met plus spécifiquement l'accent sur l'activité pastorale. On retrouve la représentation de signes zodiacaux, cette fois les Gémeaux et le Cancer, représentés dans des médaillons sur le côté droit de l'illustration. Mais les différents plans sont tous consacrés à l'élevage ovin : la tonte est réalisée par trois personnages, derrière lesquels on aperçoit un berger qui rentre son troupeau à la bergerie à l'aide de son chien, tandis qu'à l'arrière-plan, un homme penché sur sa houlette surveille ses bêtes.

Le monde rural occupe une place centrale dans la représentation du passage du temps. En effet, les calendriers médiévaux utilisent la représentation iconographique du monde de la campagne et de ses activités pour illustrer le passage des mois. Cette association n'est pas propre au Moyen Âge et possède une origine antique, comme le note par exemple George Comet⁷. Sa place dans les calendriers s'explique par le caractère cyclique des activités des champs, dont le rythme est dicté par les conditions climatiques. Cette nécessaire adaptation de l'activité au passage des mois est bien illustrée par la description mensuelle des activités du berger donnée par Jean de Brie⁸.

L'ordre répétitif des activités humaines est redoublé par la répétition du temps naturel : celui des saisons d'une part, du cosmos d'autre part. La présence des signes zodiacaux lie l'élaboration du calendrier à l'observation du ciel, trace visible du passage du temps :

[...] le zodiaque est le seul repère cosmique qui permette de fixer dans le cours de l'année les événements ; les mois civils sont une pure convention, mais les constellations reviennent, elles, de façon régulière. En second lieu cette tradition rappelle la romanité : les Anciens mesuraient le temps à l'aide des étoiles et reprendre le zodiaque c'est rappeler la tradition astronomique et donc scientifique ancienne⁹.

indique George Comet.

Cette temporalité est également celle du cycle liturgique. Les calendriers, occupations des mois et signes zodiacaux apparaissent dans les ouvrages liturgiques comme points de repères temporels, comme l'a noté dans sa thèse Angélique Ferrand :

⁷ Georges Comet, « Le temps agricole d'après les calendriers illustrés » dans *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, 13^e congrès*, Aix-en-Provence, Temps, mémoire, tradition au Moyen- Âge, 1982, p. 7-18, disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/shmes_1261-9078_1983_act_13_1_1384, notamment p. 11 sur l'adaptation du calendrier de la société romaine à la société médiévale. Pour George Comet, cette place du monde rural jouerait un rôle dans un discours politique d'incitation à la productivité, les activités choisies pour être représentées étant celles qui correspondent à des moments de collectes d'un produit valorisable (vendange, moisson, tonte, etc.), voir p. 14.

⁸ *The Medieval Shepherd*, p. 106-144. Ces représentations d'une temporalité cyclique éternelle ne sont bien sûr pas coupées d'enjeux sociaux et culturels contemporains de leur production. L'interprétation à donner de la représentation du monde rural dépend du destinataire du calendrier. L'article de Sophie Cassagnes-Brouquet témoigne notamment des enjeux de représentation d'une société rurale docile et apaisée que peuvent porter des calendriers destinés à l'aristocratie. Voir Sophie Cassagnes-Brouquet, « La société médiévale rurale à travers les documents iconographiques, un bilan de la recherche », dans (éd.) Annie Antoine, *Campagnes de l'Ouest*, Presses universitaires de Rennes, 1999, p. 221-235, disponible en ligne <http://books.openedition.org/pur/20560>.

⁹ Georges Comet, « Les calendriers médiévaux, une représentation du monde », *Journal des savants*, 1996, p. 47, disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/jds_0021-8103_1992_num_1_1_1552.

Les signes du Zodiaque, ainsi que les Occupations des Mois auxquelles ils peuvent être associés, servent ainsi de repères dans l'espace construit du manuscrit. On a pu observer précédemment les liens qui existent entre les éléments architecturaux qui organisent le folio et les signes zodiacaux. De manière générale, ces derniers rythment visuellement l'espace construit du manuscrit. Ils jouent un rôle important dans le décor des calendriers insérés dans les manuscrits liturgiques de différents types. La suite des douze signes participe à souligner la mise en ordre temporelle de la liturgie, voire à souligner la médiation entre ciel et terre qui est permise par celle-ci¹⁰.

Temporalités humaine, cosmique et divine sont donc liées dans les représentations des calendriers. L'inscription de l'existence au sein de rythmes cycliques relève en partie d'une perception médiévale du temps. La pastorale se distingue cependant d'autres textes puisqu'elle inscrit l'activité des personnages au cœur de la nature : dépendants des cycles naturels, les bergers et bergères doivent s'y conformer.

Les scènes pastorales ne sont pas au centre de ces représentations, elles y sont ponctuellement intégrées, avec la tonte par exemple¹¹. Mais cette association des travaux de la campagne et du cours du zodiaque occupe une place importante dans les calendriers des bergers qui présentent successivement calendriers, prosopopées des mois, présentation des signes du zodiaque. Par ailleurs, les personnages pastoraux sont ponctuellement représentés dans les textes littéraires comme entretenant une relation particulière avec l'observation du ciel.

L'une des pastourelles conservées dans le manuscrit de Philadelphie (XIV^e siècle) met en scène le dialogue entre le berger Robin et son amie Marion, experte en astrologie qui lui offre la leçon suivante :

« M'aist Dieu, Robert, le firmament toupie,
et aussi font tout li .iiii. element
elementez de Dieu omnipotent,
et illec sont assises bien et bel
planetes sept ; chascun a naturel
figure en soy et tel condicion,
s'un enfant naist en ce siecle mortel

¹⁰ Angélique Ferrand, *Du Zodiaque et des hommes. Temps, espace, éternité dans les édifices de culte entre le IV^e et le XIII^e siècle*, thèse de doctorat en Histoire de l'art médiéval, Besançon, Université de Bourgogne Franche-Comté, 2017, disponible en ligne : <http://www.theses.fr/2017UBFCHO17/document>.

¹¹ Voir Annexes.

planete avera - mais on ne s'avera quel -
par la vertu de constellacion.[...]12 ».

Comme dans le *Calendrier des bergères*, le savoir est dispensé par un personnage féminin, tandis que c'est un berger qui évoque les astres dans la pastourelle 4 du même manuscrit¹³. Cette connaissance des étoiles par les personnages pastoraux les place dans un monde chargé de significations. Mais, comme en témoigne cette pastourelle, la cohérence entre cycle des astres et vie terrestre est abordée avec humour et distance. Robin oppose à la théorie de son amie la vanité de tout choix et de toute action humaine dans un monde ordonné par les astres :

Robin respont : « Tu me fais esragier
s'il est ainsi, ce que je ne croy mie!
Il n'est mestier d'aprendre nul mestier
ne riens vivant en ceste mortel vie,
se la planette a créature ottrie
ce qu'avoir doit sens autre conséquent.[...]14 ».

La forme dialoguée met en évidence les débats suscités par l'importance grandissante de l'astrologie au milieu du XIV^e siècle et le nécessaire libre arbitre chrétien. La conclusion du poème donne une juste mesure à la place occupée par le ciel dans les activités humaines tout en soulignant les liens entre vie pastorale et observation des phénomènes naturels. Marion a le dernier mot :

« Affolez vo capel,
il plouvera, car je voy l'arc ou ciel
par la vertu de constellacion¹⁵. »

L'activité pastorale se déroule en plein air, bergers et bergères savent déchiffrer une nature signifiante pour se prémunir des risques liés à l'environnement. C'est bien sûr la leçon que livre également Jean de Brie dans son traité¹⁶.

Cette pastourelle, tout comme la quatrième pastourelle du même manuscrit, indique que la tradition de bergers et bergères tenant des discours sur les connaissances

¹² William W. Kibler et James I. Wimsatt, « The Development of the pastourelle in the fourteenth century: an edition of fifteen poems with an analysis », art. cit., pastourelle 2, p. 41, v. 18-27.

¹³ *Ibid.*, pastourelle 4, p. 45-47.

¹⁴ *Ibid.*, pastourelle 2, p. 42, v. 40-45.

¹⁵ *Ibid.*, p. 43, v. 68-71.

¹⁶ Voir II. C. et Charlotte Guiot « Shepherds: interpreting and echoing the voice of nature in Jean de Brie's treaty ».

astrologiques ne date pas des calendriers que nous avons étudiés précédemment, mais est plus ancienne, émergeant peut-être de manière concomitante à l'entrée de l'astrologie dans les cours princières. La connaissance des rythmes cosmiques est un élément traditionnel qui est sujet à des appropriations, des réécritures et des détournements littéraires plaisants. Elle n'en dessine pas moins l'inscription du monde rural, et plus spécifiquement pour nous, du monde pastoral, dans un ordre temporel rythmé par les saisons et le cycle des astres.

b. La saison printanière

Dans la pastourelle, le commencement du poème se superpose avec l'ouverture de la belle saison et souvent du jour. L'usage des formules se démarque par son importance. Maciej Abramowicz établit une relation entre ce travail de composition poétique et la temporalité spécifique des pastourelles :

Indépendamment de la dénotation des mots-clés, les formules de la première séquence évoquent les mêmes entités ponctuelles du temps circulaire, dépourvu de la durée, abolie elle-même par la répétition méthodique du sème du début (point du jour, commencement du printemps). Le temps des pastourelles est déconcrétisé, arraché de tout contexte qui aurait permis la reconstruction d'un « avant » ou d'un « après »¹⁷.

Cette abolition du temps maintient ces poèmes dans un éternel recommencement dont la description entremêle une période spécifique de l'année et un cadre spatial particulier, associé à la nature renaissante et foisonnante à travers la reprise de formules identiques pour décrire la temporalité et l'espace.

À quelques rares exceptions près¹⁸, la pastorale se déroule au printemps. Elle est donc prise dans le cycle des saisons, mais dans le même temps située dans une temporalité de l'année bien déterminée :

Le pays que l'on a attribué très tôt à la fiction, l'Arcadie, est justement caractérisé par une température particulièrement clémente, souvent associée à une unique saison, le printemps. À partir du moment où l'on a envisagé les mondes de fiction comme des pays, ils ont été dotés non seulement d'un chronotope, mais d'un biotope particulier¹⁹.

¹⁷ Maciej Abramowicz, art. cit., p. 477.

¹⁸ Bartsch II, 23, p. 137 ; Bartsch III, 1, p. 225.

¹⁹ Françoise Lavocat, *Fait et fiction : pour une frontière*, op. cit., p. 445-446.

indique Françoise Lavocat. En somme, la pastorale est localisée dans une saison, dont les caractéristiques sont autant spatiales que temporelles. Comme le note Maciej Abramowicz pour les pastourelles :

Le temps manifesté dans les exordes des pastourelles et des chansons de toile se déverse dans l'espace : il se manifeste dans la verdure recouvrant les prés et dans les arbres en fleurs²⁰.

La temporalité nous laisse imaginer le cadre spatial, tandis que le cadre spatial indique la saison. Nous verrons plus loin comment cette nature printanière fait l'objet d'évocations allant de la simple esquisse à la description détaillée.

Cette cohérence du temps et de l'espace unis par la saison printanière n'est pas sans entretenir un lien avec les caractéristiques des personnages pastoraux. Dans les différents poèmes des âges de la vie qui associent le passage des saisons au vieillissement de l'être humain, le printemps est le temps de la jeunesse. Le *Dit des saisons*, contenu entre autres²¹ dans le *Calendrier des bergers* de 1493 reproduit par Max Engammare mêle ainsi à sa description du mois d'avril les motifs de la reverdie et la présentation d'un homme jeune :

Avril

Lors vient avril a si beau jour
Que toute chose s'esjouist.
L'erbe croist et l'arbre flourist,
Les oyseaux reprennent leur chant
Et ainsi, a vingt et quatre ans,
Devient l'omme fort et vertueux,
Joly, gentil et amoureux
Et se change en maint estat gay²².

À travers la saison printanière, espace, temps et personnages forment ainsi un tout cohérent.

²⁰ *Ibid.*, p. 497.

²¹ Il apparaît dans différents recueils manuscrits et imprimés, comme en témoigne par exemple la notice Jonas : Section romane, notice de « Dit des douze mois, Anonyme » dans la base Jonas-IRHT/CNRS, disponible en ligne: <http://jonas.irht.cnrs.fr/oeuvre/4133> (consulté le 28/04/2022). Sur les saisons dans la poésie médiévale voir Fleur Vigneron, *Les saisons dans la poésie française des XIV^e et XV^e siècles*, op. cit. ; sur les représentations du vieillissement dans la poésie française de la fin du Moyen Âge, voir la thèse de Camille Brouzes, « *De viel porte voix et le ton* » : corps et masques du vieillissement dans la poésie en français des XIV^e et XV^e siècles, Université Grenoble Alpes, 2022.

²² Max Engammare (éd.), *Calendrier des bergers*, op. cit., 2008, f. M_{ii}.

c. *Un univers signifiant*

Le berger maîtrise ainsi le temps météorologique et le comput, l'heure aussi bien que l'année. Il maîtrise aussi l'espace, capable qu'il est, en pleine nuit, de reconnaître les points cardinaux. Cette compréhension du temps et de l'espace s'accompagne d'une compréhension profonde du microcosme²³.

note Denis Hüe. À la succession linéaire du temps historique, la pastorale préfère un ordre cyclique, mais aussi signifiant. Les correspondances entre monde macroscopique et microscopique font du lieu pastoral un espace spatial et temporel à déchiffrer, tissé de sens. Il possède donc moins une épaisseur temporelle qu'une épaisseur symbolique.

Cela est particulièrement frappant dans les calendriers des bergers, où l'on trouve par exemple des poèmes sur les âges de la vie mettant en correspondance cycle des mois avec le cycle de la vie humaine, ou encore le fameux homme zodiacal qui associe les différents organes aux signes du zodiaque²⁴. Dans un autre registre, la nature est dépeinte par Jean de Brie dans son traité comme un univers susceptible d'être déchiffré par qui sait y prêter attention. Mais les calendriers et le *Bon berger* sont des textes à visée didactique, ayant donc un statut particulier et plaçant de par leur genre, le sens au cœur de leur production.

Qu'en est-il dans des textes de fiction ? Dans le prologue du *Dit de la Pastoure*, Christine de Pizan invite explicitement à chercher un sens derrière la fable :

Et m'est avis, qui veult drois
Y visier, qu'on puet entendre
Qu'a aultre chose veult tendre
Que le texte ne desclot,
Car aucune fois on clot
En parabole couverte
Matiere a tous non ouverte,
Qui semble estre truffe ou fable,
Ou sentence gist notable²⁵.

²³ Denis Hüe, « Le berger à la fin du Moyen Âge. Remarques sur une figure trifonctionnelle », dans *Remembrances et resveries. Hommage à Jean Batany*, (éd.) Huguette Legros, Denis Hüe, Joël Grisward et Didier Lechat, Orléans, Paradigme, 2006, p. 135.

²⁴ Voir par exemple : Monique Santucci, « L'homme et les planètes dans les planches de l'Homme anatomique et de l'*Homo astrologicus* » dans *Le soleil, la lune et les étoiles au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1983, disponible en ligne : <http://books.openedition.org/pup/2914>.

²⁵ Christine de Pizan, *Le Dit de la Pastoure*, p. 224, v. 24-32.

Le cadre de la pastorale, mais également les événements qui s'y déroulent sont amenés à faire sens à différents niveaux d'interprétation. C'est également le cas du théâtre pastoral faisant intervenir des figures allégoriques rapprochant l'écriture de la pratique de la *poetrie* à la fin du Moyen Âge²⁶. Le monde pastoral décrit est alors signifiant en lui-même, mais également en contexte, faisant parfois explicitement référence à l'actualité²⁷.

2. LA PASTORALE RÉÉCRITE, RENOUVEAU ARCHAÏQUE

Dans la pastourelle, le narrateur raconte un événement au passé dont il a été l'acteur ou le témoin. Le poème est donc pris entre le passé de l'action et le présent de sa mise en récit. L'interprète joue devant le public la chanson en cours d'élaboration, il porte la voix du narrateur acteur d'une fiction au passé, tout en étant lui-même acteur d'une performance au présent. Cette structure apparaît également dans un texte comme le *Dit de la pastoure*, où la bergère Marote rapporte *a posteriori* les causes de sa souffrance. Pour d'autres textes, la relation au passé se décline sur un mode plus implicite : ils prennent leur origine *a minima* dans une tradition reconnaissable du public faisant signe vers des expériences littéraires antérieures qui retracent un passé du texte.

a. Citation et réécriture

La littérature pastorale fait la part belle à la citation, par le biais d'insertions lyriques, et à la réécriture des aventures de Robin et Marion, conférant ainsi une forme d'éternité au couple pastoral, des pastourelles à la poésie du XV^e siècle. L'ouverture du *Jeu de Robin et Marion* constitue peut-être l'exemple le plus frappant²⁸. Les deux personnages présents, Marion et le Chevalier chantent chacun un air rappelant leur situation personnelle. La bergère aime Robin ; le Chevalier revient d'un tournoi. Mais une observation plus détaillée indique un décalage entre la narration déployée sur le plan du poème et celle située sur le plan du jeu dramatique. Marion évoque des présents reçus

²⁶ Adrian Armstrong, Sarah Kay et Adrian Armstrong, *Une muse savante ? Poésie et savoir, du Roman de la Rose jusqu'aux grands rhétoriciens*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 21-26.

²⁷ Nous aborderons en détail cette question dans la dernière partie : « Que dire du monde ? ».

²⁸ Nous reprenons ici une analyse proposée lors d'une journée d'étude : Charlotte Guiot, « Mémoire : conservation et recreation dans la littérature médiévale du XIII^e siècle », dans *Actes de la Journée d'études Jeunes chercheurs « Manifestations de la norme dans les langues et les littératures romanes »*, Sofia, 2016, p. 28, disponible en ligne : <https://sites.google.com/site/ciersofia2015/actes-de-la-je-jeunes-chercheurs-manifestations-de-la-norme-dans-les-langues-et-les-litteratures-romanes>.

de son ami, des vêtements, « [...] cotele / D'escarlante bonne et bele, / Souskanie et chainturele²⁹ », qui diffèrent des accessoires pastoraux que Robin lui a réellement donnés, une panetière, une houlette et un couteau³⁰. Quant au Chevalier, il ne revient pas d'un tournoi, mais part chasser dans le marais, « en riviere³¹ ». À travers les chants qui ouvrent le jeu, se dessine une mise en perspective de toutes les Marions et de tous les chevaliers des pastourelles, à la fois similaires et différents, pris dans la temporalité cyclique de la réécriture, mais aussi, et tout particulièrement chez Adam de la Halle, tournés vers le renouveau d'une création pour le moins originale. Lors de la performance se superposent expérience de remémoration et découverte d'une œuvre inédite, en tension entre passé de la tradition pastorale et présent de la création. La temporalité cyclique de la réécriture est rendue possible par une inscription dans les traditions multiples évoquées précédemment.

Cette rencontre du passé et du nouveau n'est pas propre à nos textes, comme le note Michel Zink dans *Le Moyen Âge et ses chansons* : « la notion d'ancienneté liée aux chansons [...] est constamment confrontée à la notion inverse, celle de la nouveauté.³² » Il donne entre autres exemples la réécriture par Marot d'une chanson ancienne, *Allegez moy, douce plaisant brunette*, qui comme Adam de la Halle, mais avec des enjeux différents reprend un texte antérieur pour lui donner une nouvelle forme. Puis il compare les chansons aux personnages de la nouvelle *Sylvie* de Nerval :

les chansons sont comme Sylvie fraîche et jeune dans cette robe de mariée charmante, jaunie et démodée, offrant au regard éteint du portrait, au regard usé de la tante, au regard avide et timide de son « amoureux » le présent vivant et plein de promesses d'un passé irrémédiablement perdu. [...] Les chansons sont comme Adrienne, la petite fille lointaine et grave, plus vivante que tous les vivants dans ce souvenir d'enfance qui a modelé une vie, mais perdue à jamais, plus morte que tous les morts, et dont la mort confirmée clôt le récit[...]³³.

L'expérience du temps pastoral a partie liée à la relation intime qu'entretient ce corpus avec la musique et sur laquelle nous reviendrons. Par la répétition se superposent voix

²⁹ Adam de la Halle, *Le Jeu de Robin et Marion*, p. 202, v. 3-5.

³⁰ *Ibid.*, p. 208, v. 22-23 : « Donné m'a ceste panetiere, / Ceste houlete et cest coutel. »

³¹ *Ibid.*, p. 210, v. 51.

³² Michel Zink, *Le Moyen Âge et ses chansons ou Un passé en trompe-l'œil*, op. cit., p. 80.

³³ *Ibid.*, p. 82.

nouvelle et voix ancienne. La voix pastorale est donc prise dans la temporalité de ces textes et constitutive de son caractère cyclique.

Le retour de la mélodie et du refrain inscrit les textes dans un jeu d'échos dont le début et la fin sont difficilement discernables. Relevant l'abondance de refrains dans les séquences pastorales des mystères, Joël Blanchard note :

Le cadre de la forme fixe dessine un univers clos, dans lequel tous les points de la circonférence renvoient nécessairement au centre-refrain, c'est-à-dire au thème ou à l'image-clef de la représentation³⁴.

Sans y voir à sa suite l'expression d'un « désir d'abolition du temps³⁵ », le caractère musical et répétitif de la pastorale contribue selon nous à la constituer en espace autre, fictionnel et distinct de la réalité du public en l'inscrivant dans une temporalité spécifique, marquée par la tension entre passé et expérience de la répétition.

[...] la richesse intertextuelle de la bergerie est un trait décisif de sa portée politique, ne serait-ce que parce qu'elle montre que c'est la poésie comme monde distant qui se construit ainsi. Elle met en scène l'écriture poétique comme pratique sociale et comme dialogue avec la tradition³⁶,

relève Laurence Giavarini au sujet de la pastorale du XVI^e siècle. Cette remarque peut s'étendre à certains textes de notre corpus : se désignant comme objet littéraire, la pastorale devient susceptible d'accueillir un discours politique à distance du réel. C'est par exemple le cas des premières répliques de la *Bergerie de l'agneau de France*. Pour témoigner sa joie, l'un des bergers chargés de la garde de l'agneau chante :

LE PREMIER

Or dansons
Et mettons l'agneau au milieu.

en chantant

En revenant du boys l'autrier
J'ouy le doulx chant des oyseaulx,
Je rencontray le Frant Gontier,
C'est le plus beau des pastureaux.
en revenant de mes aygneaulx,
J'ouy chanter dedans le boys

³⁴ Joël Blanchard, *La Pastorale en France au XIV^e et XV^e siècle*, p. 261.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Laurence Giavarini, *La Distance pastorale*, *op. cit.*, p. 84.

Pastoure faisans ces aveaulx,
C'estoit la plus belle des trois³⁷.

En quelques vers sont condensés le rappel de la pastourelle, la *reverdie* et le *Dit de Franc Gontier* célébrant la vie retirée de la cour. Le berger s'inscrit dans une tradition littéraire pastorale clairement identifiée, rendant poreuse la limite entre différentes œuvres de fiction pastorale. Le chant, la danse et les thématiques pastorales dessinent l'espoir d'un lieu idéal et entrent alors en contraste avec l'arrivée du personnage négatif de la Picque au vers suivant, associés à la discorde et à la souffrance.

Du XII^e au XV^e siècle, Robin et Marion reparaisent au fil des textes, toujours bergers et bergères, toujours jeunes, et presque toujours amoureux. Un texte comme le *Banquet du Boys*, composé au XV^e siècle, fait fi des différentes dates de création des textes et joint dans le même temps de la fête les héros de différentes œuvres littéraires : Franc Gontier et Hélène, inventés par Philippe de Vitry au XIV^e siècle décident d'organiser un banquet auquel participent bien sûr Robin et Marion dont les apparitions en langue d'oïl remontent à la fin du XII^e siècle. D'autres personnages issus du XV^e siècle, comme Gombault, Riffart ou Aloris interviennent alors qu'ils sont également présents dans les scènes pastorales des mystères³⁸. Mais il n'est alors pas évident de savoir qui, du *Banquet du Boys* ou des mystères a inspiré les autres textes, certains étant contemporains.

Un examen plus détaillé des personnages mentionnés révèle un certain mélange de sources littéraires. « Renouart » est, à l'évidence puisqu'il est accompagné d'« Hersane, sa godinette chière », le personnage éponyme du *Roman de Renart*. À la reprise de l'univers pastoral se mêlent d'autres thèmes littéraires comme celui de l'*ubi sunt* : « Où sont bergiers ? Que sont ils devenuz³⁹ ? ». Le plaisir du texte découle en partie de la reprise d'éléments antérieurs connus du public et de personnages figés dans un éternel présent littéraire. De même, le retour de certains motifs ou d'épisodes types introduit au fil des textes une répétition de l'expérience du texte pastoral. Joël Blanchard relève par exemple, au sujet des séquences pastorales des mystères, que les mêmes motifs reviennent d'un texte à l'autre dans des ordres différents, soulignant une certaine

³⁷ *Bergerie de l'Agneau de France*, p. 25, v. 61-70.

³⁸ Voir la liste des personnages de bergers que Joël Blanchard donne en note, p. 278, note 19.

³⁹ *Le Banquet du Boys*, p. 16, v. 50.

indétermination temporelle de ces séquences⁴⁰. Les procédés de références, de reprise et de réécriture introduisent donc à la fois une désignation du caractère littéraire du texte et une temporalité originale, constituant une distance avec le monde réel. La pastorale se situe dans le monde des fictions littéraires où le temps est aboli et où les personnages de différentes œuvres peuvent se rencontrer.

De ces reprises découle un plaisir de l'expérience du texte, entre reconnaissance, remémoration, mesure de l'écart. Dans son étude du chronotope arthurien, Danièle James-Raoul souligne que l'incipit des romans, par la présence de certains noms propres, des indications de lieux et de périodes de l'année, fait appel à la connaissance du public pour identifier immédiatement le cadre du récit et le genre littéraire de l'œuvre.

L'univers romanesque choisi avec prédilection par Chrétien de Troyes est présenté par des expressions référentielles proprement dites, à la fois noms propres surdéterminés et descriptions définies, derrière lesquelles peuvent s'agglutiner, par co-référence, des expressions indéfinies particulières. Les composants situationnels relèvent du déjà connu, ce sont des prérequis pour la compréhension supposés parfaitement identifiables par le récepteur, ce qui dispense l'écrivain de plus amples informations. Ainsi, l'univers du roman préexiste à son adaptation particulière dans l'ouvrage en question⁴¹.

Semblable remarque peut être formulée pour la pastorale : les noms propres de Robin et Marion, la saison printanière, le matin, le cadre naturel, nombreux sont les éléments à faire signe dans la mémoire du public vers l'univers des bergers et bergères. Les jeux de réécriture et d'intertextualité fondent la cohérence interne du chronotope pastoral.

La satisfaction liée à la reconnaissance peut parfois reposer sur un comique appuyé qui ne prend peut-être son sens qu'à la lumière de la tradition dans laquelle il s'inscrit. La critique a relevé que l'une des séquences pastorales du mystère de *La Pâciance de Job* reprenait en partie le *Jeu de Robin et Marion* : tentative de séduction de la bergère ou pique-nique des amoureux⁴². Mais elle semble pudiquement silencieuse devant les vers suivants, dont la crudité contraste avec la tonalité pastorale habituelle :

MAROTE

⁴⁰ Joël Blanchard, *La Pastorale en France au XIV^e et XV^e siècle*, p. 245.

⁴¹ Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007.

⁴² Voir par exemple Joël Blanchard, *op. cit.*, p. 244.

Or me dy, Robin, je te prie,
De deulx choses l'une des deulx
Lequel tu aymeray le mieulx :
Avoir dedans ton cul la teste
D'une chievre, cornue beste,
Ou que ta teste fust boutee
En cul d'une chievre crotee ?
Lequel meilleur tesembleroyt
Si fere le te convenoyt ?
Que t'en semble il, par ta foy ?

ROBIN

Je seroye en grant esmoy
Qui m'auroit la teste boutee
En ung cul de chievre crotee
Et seroyt chose deshonneste
Que dedans mon cul eust sa teste.
Je seroye digne d'en mourir⁴³.

Le récit d'origine est apparemment perdu de vue, la pastorale aurait « mal tourné » pour ressembler à un jeu adolescent provocateur et obscène. Il est bien sûr possible que ce passage soit un simple ajout propre à la *Pacience de Job*. Toutefois, un épisode du jeu composé par Adam de la Halle pourrait également en être la source. Lorsque Robin parvient à arracher au loup la brebis qui a été enlevée, il la ramène à Marion « cul devers le teste⁴⁴ ». Ce petit échange comique est notamment représenté dans le manuscrit conservé à la bibliothèque de Méjanès⁴⁵. Ce dernier est très richement enluminé, la représentation du passage dans une miniature n'en fait par conséquent pas un épisode clé, mais souligne néanmoins l'intérêt suscité par cette petite scène comique. La séquence de la *Pacience de Job* pourrait être, pour un public informé, une amplification du comique de la scène d'origine ou conserver la trace de certaines mises en scène plus libres du passage, s'éloignant du texte d'origine. Entre le jeu de la fin du XIII^e siècle et le mystère du XV^e siècle sont maintenus la tonalité comique, reposant sur le bas corporel, voire la grivoiserie, et certains éléments de langage, en particulier la mention du « cul » et de la « tête ». Si l'évolution qui a permis de passer d'un texte à l'autre nous est aujourd'hui difficile à reconstituer, elle était peut-être connue du public, qui tirait de

⁴³ Albert Meiller, *La pacience de Job, mystère anonyme du XV^e siècle (ms. fr. 1774)*, Klincksieck. Paris, 1971, v. 1216-1231.

⁴⁴ *Le Jeu de Robin et Marion*, p. 266, v. 605.

⁴⁵ Bibliothèque municipale de Méjanès, ms 166, f.9 r^o, disponible en ligne : <https://bvmm.irht.cnrs.fr/resultRecherche/resultRecherche/981>.

cette connaissance un agrément supplémentaire lors de la performance. Le texte construit donc des relations d'interdépendance avec le reste de la tradition pastorale : les références et citations se comprennent à la lumière des textes antérieurs qui éclairent réciproquement les versions les plus anciennes.

c. *Bergers et bergères peuvent-ils vieillir ?*

Dans cette temporalité spécifique de la pastorale, les personnages semblent échapper à l'emprise des années. La plupart sont jeunes, voire très jeunes, même si leur âge n'est que rarement indiqué de manière explicite, comme dans cette pastourelle où la bergère déclare après sa relation sexuelle avec le narrateur « treze ans a que je fui nee⁴⁶ ». Si des bergers âgés se croisent parfois au détour d'un pâturage, comme le père de Marote dans le *Dit de la pastoure*⁴⁷ ou les trois vieux bergers de la pastourelle 6 du manuscrit de Philadelphie⁴⁸, les personnages pastoraux n'ont dans l'ensemble pas d'épaisseur temporelle : ils ne vieillissent pas, ils n'évoluent pas avec le passage du temps. Les vieillards sont des personnages de sages, ils donnent accès à une connaissance des temps anciens, mais ne sont pas plus décrits dans un processus de vieillissement. Ils jouent avant tout un rôle sur le plan signifiant du récit : le père de Marote permet par ses livres la connaissance des récits antiques⁴⁹, les trois vieux bergers narrent des événements historiques antérieurs dont ils ont été témoins.

Une série de pastourelles fait exception et leur originalité nous invite à quitter momentanément notre corpus en langue d'oïl. À la différence des autres auteurs de pastourelles d'oc ou d'oïl qui composent des pièces autonomes, Guiraut Riquier raconte au fil de ses six pastourelles la succession de ses rencontres avec une bergère⁵⁰. Rédigées en langue d'oc, à des dates différentes allant de 1260 à 1282, ces pastourelles s'inscrivent dans une chronologie linéaire. « L'autre jorn, m'anava » raconte la rencontre initiale du narrateur et de la bergère. Cette dernière le repousse, et le poète se fait reconnaître

⁴⁶ Bartsch, II, 67, p. 193, v. 53.

⁴⁷ Christine de Pizan, *Le Dit de la Pastoure*, p. 264, v. 1324-1329 : « Ne te souvient il, Marote,/Que ton pere, Jehan Burote,/Qui est sage homme entre mille,/N'a pareil en nostre ville,/A de beaulx rommans assez/Qui parlent des temps passez. »

⁴⁸ William W. Kibler et James I. Wimsatt, « The Development of the pastourelle in the fourteenth century: an edition of fifteen poems with an analysis », art. cit., pastourelle 6, p. 50-54.

⁴⁹ C'est par son évocation que Laurete débute le récit des amours de Pâris.

⁵⁰ Jean Audiau, *La Pastourelle dans la poésie occitane du Moyen-Âge*, De Boccard. Paris, 1923, p. 44-79.

comme étant Guiraut Riquier en évoquant *Belh Deport*, la dame qu'il chante dans ses vers. Cela entraîne un retournement de situation : la bergère apprécie ses chansons⁵¹. La pastourelle suivante, datée de 1262, s'inscrit dès le premier vers dans la lignée du texte précédent, s'ouvrant par « L'autrier, trobey la bergeira d'antan⁵² ». Au fil de la discussion, la bergère comprend que le poète, repoussé par sa dame, tente régulièrement de séduire d'autres femmes. Elle refuse donc ses avances, tout en lui demandant de revenir l'année suivante. Dans la troisième pastourelle, le narrateur semble ne pas reconnaître la bergère, qui lui reproche de l'avoir désirée faiblement :

– « Senher, ab temensa,
M'avetz en dezire
Bien quatr'ans tenguda. »

[Seigneur, vous m'avez désirée timidement pendant bien quatre années⁵³.]

Le passage du temps est cette fois quantifié de manière plus précise. Trois ans plus tard, le narrateur indique qu'il croise à nouveau la même bergère : « L'autrier, trobei la bergeira/Que d'autra vez ai trobada⁵⁴ ». Elle a un petit enfant et est mariée. Neuf ans s'écoulent ensuite et lors de la nouvelle rencontre, le narrateur nous indique que la bergère a changé. Elle revient de Compostelle, probablement veuve, et l'exhorte à présent à se tourner vers Dieu⁵⁵.

Dans la dernière pastourelle, datée de 1282, le poète décrit la bergère comme vieille, « viella », tandis que sa fille est devenue une jeune femme. Leur échange laisse penser que le poète a lui aussi vieilli, même si la situation de ce dernier n'est révélée qu'à demi-mots par la réplique ironique de la bergère et la réponse amusée du poète :

–« Pros femna, quar vilheza
Vos a faitz chans amars ».
– « Senher, de vos se dez
Tant qu'als vielhs non etz pars ! »

⁵¹ Guiraut Riquier, « L'autre jour m'anava », dans *La pastourelle dans la poésie occitane*, op. cit., p. 44-49.

⁵² Guiraut Riquier, « L'autrier, trobey la bergeira d'antan », dans *La pastourelle dans la poésie occitane*, op. cit., p. 50, v. 1.

⁵³ Guiraut Riquier, « Gaya pastorelha », dans *La pastourelle dans la poésie occitane*, op. cit., p. 59, v. 46-48, trad. Jean Audiau.

⁵⁴ Guiraut Riquier, « L'autrier, trobei la bergeira », dans *La pastourelle dans la poésie occitane*, op. cit., p. 61, v. 1-2.

⁵⁵ Guiraut Riquier, « D'Astarac venia », dans *La pastourelle dans la poésie occitane*, op. cit., p. 67-72.

–« Pros femna, de mal dire
No m feratz temensa,
Mas aisso solatz par. »

[–« Femme accomplie, la vieillesse vous rend ces chants amers !
– « Seigneur, [la vieillesse] se tient si loin de vous que vous n’êtes point semblable aux [autres] vieillards ! »

– « Femme accomplie, rien ne m’aurait fait craindre, de votre part, des méchancetés, mais cela m’a l’air d’une moquerie⁵⁶. »]

De jeune fille, la bergère devient mère puis finalement dame âgée, tandis que le poète subit lui aussi les assauts du temps. Le récit quitte progressivement le cadre pastoral en nous conduisant du bord de la rivière à une auberge où travaille la vieille bergère. L’épaisseur temporelle conférée par les indications, la datation des poèmes⁵⁷ et le rappel des événements précédents rompent avec l’ordre habituel de la pastorale. La représentation du narrateur s’appuie sur des éléments propres à la biographie du poète et l’inscription du récit dans le temps donne une coloration plus « réaliste » à la succession des rencontres, contribuant peut-être à créer un effet de réel, au sens défini par Roland Barthes⁵⁸, absent des autres textes de la littérature pastorale. Les indices présents dans le texte comme faisant signe vers la réalité permettent de construire une illusion invitant le public à associer l’expérience racontée avec l’expérience réellement vécue.

Comme le note Dominique Luce-Dudemaine, l’originalité de cette suite de poèmes réside avant tout dans la représentation d’une relation au long cours entre le narrateur et la bergère, là où le schéma classique de la pastourelle repose sur une rencontre unique et brève :

En fait, Guiraut Riquier fait évoluer sensiblement ce genre lyrique sur le plan de la forme, mais il se montre surtout novateur en ce qu’il représente le cheminement de deux existences très différentes qui se croisent et finissent

⁵⁶ Guiraut Riquier, « A Sant Pos de Tomeiras », dans *La pastourelle dans la poésie occitane*, op. cit., p. 78, v. 76-83, trad. Jean Audiau.

⁵⁷ La datation des poèmes, probablement réalisée par le poète lors de la mise en recueil de ses poèmes contribue à créer un effet de réel, sans que l’on puisse déterminer s’il s’agit des dates réelles de composition ou d’une élaboration du poète.

⁵⁸ Roland Barthes, « L’effet de réel » dans *Communications*, 11, 1968, « Recherches sémiologiques le vraisemblable », p. 84-89, disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158.

par se lier, un homme et une femme entre lesquels le temps instaure des rapports plus profonds et sereins⁵⁹.

Le désir érotique du narrateur laisse place dans cette série à une relation basée sur une forme de complicité. Alors que la vieille femme est traditionnellement décrite négativement dans la littérature médiévale, avec une mise en valeur de sa laideur, de la perte de sa jeunesse, c'est dans ce poème l'expérience d'une vie qui la conduit de fille à femme et mère qui occupe le premier plan, mettant en avant la longévité de l'amitié avec le poète⁶⁰. Le caractère grivois des pastourelles est relégué au rang de plaisanteries partagées entre les deux personnages. Le changement de temporalité influe donc sur plusieurs caractéristiques de la pastourelle et du monde pastoral : les personnages sont soumis au vieillissement et la relation brève, souvent violente, des pastourelles est rendue impossible par la répétition des rencontres, chaque poème ayant une conséquence sur la suite de la trame narrative.

Le caractère surprenant de ces pastourelles signale en contrepoint la dimension ordinairement cyclique et répétitive du monde pastoral. Si les jeux de réécriture ne sont pas spécifiques à la littérature pastorale, ce phénomène est particulièrement frappant dans nos textes, par exemple par le retour des noms et des accessoires du même au même. Ce travail de composition par reprise pourrait également teinter la voix même des bergers et bergères en lui donnant des traits archaïsants. Nous y consacrerons un développement dans la deuxième partie de notre travail.

3. CÉLÉBRATION DU TEMPS À VENIR

Mais les textes pastoraux ne sont pas uniquement tournés vers le passé. Dans leurs études respectives sur la littérature pastorale, Joël Blanchard et Laurence Giavarini ont montré l'existence d'une tension vers le futur. Elle est caractéristique de certains textes mettant en avant l'attente et l'espoir des personnages qui peuvent avoir une dimension religieuse ou politique, exploitée en particulier dans les textes du XV^e siècle⁶¹.

⁵⁹ Dominique Luce-Dudemaine, « La vieille femme, l'amour et le temps perdu », dans *Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1987, § 35, disponible en ligne : <http://books.openedition.org/pup/3254>.

⁶⁰ Sur les représentations du vieillissement dans la poésie lyrique, voir la thèse de Camille Brouzes, « *De viel porte voix et le ton* » : *corps et masques du vieillissement dans la poésie en français des XIV^e et XV^e siècles*, thèse cit.

⁶¹ Les pastourelles de Deschamps évoquent une résolution possible de la guerre dans le futur, mais leur propos est un appel à une action située dans le présent.

Dans le récit de la Nativité, les bergers sont des personnages de la veille et de l'attente. Leur patience et leur simplicité est récompensée puisqu'ils apprennent les premiers la venue de Dieu sur terre, nous y reviendrons. Joël Blanchard souligne que dans les séquences des mystères médiévaux cette attente des personnages pastoraux est mise en relation, au fil des répliques, avec l'attente des patriarches, s'inscrivant dans une tradition que désigne l'« estat de bergerie » :

Dans toutes ces mentions, il y a une référence implicite à une communauté originale et exemplaire, à ce reste des pauvres et des élus qui incarne l'espérance d'Israël et que Dieu se plaît à exaucer. Sur une ligne de plus en plus restreinte se réalise dans la bergerie une perfection de plus en plus haute. Ces bergers sont la longue attente d'Israël, les veilleurs eschatologiques dans les prés davidiques⁶².

L'attente dessine un fil conduisant de la tradition, du passé, au futur à venir.

Bergers et bergères se trouvent à mi-chemin entre un âge d'or passé, hérité de la tradition antique, mais prenant des couleurs de paradis perdu à la lumière de la Bible, et un âge d'or futur, la fin des temps et l'avènement de Dieu sur terre. Cette relation à l'âge d'or peut apparaître marginalement par certaines correspondances entre les qualités des personnages pastoraux et celles des habitants de ce passé perdu. Mais elle peut également faire l'objet de développements plus importants. C'est le cas notamment dans la *Moralité à cinq personnages* (vers 1484-1485) qui s'ouvre par une évocation détaillée de cette époque mythique. C'est un personnage de berger âgé, Ysembert, qui apporte aux personnages du Grant et du Petit le souvenir d'un temps perdu :

LE GRANT

Il venoit
tousjours a sa conclusion
que jamaiz ne l'aurions si bon,
tout bien veu et considéré,
et parloit de l'eaige doré
que Sature amena aux hommes
qui ne vivoient que des pommes,
de glans et de menu fatras,
et si estoient auxi gras
que petitiz pourceaulx en femier⁶³.

⁶² Joël Blanchard, *La pastorale en France aux XIV^e et XV^e siècles*, p. 271.

⁶³ *Moralité à cinq personnages*, p. 37, v. 72-82.

L'évocation du temps heureux disparu motive l'action collective du Grand et du Petit contre l'églantier néfaste à leur pays. L'espoir d'un retour à l'âge d'or passé permet aux deux personnages de surmonter leurs différends et de s'unir face à leur ennemi commun figurant l'Angleterre adverse. La pièce s'achève par l'avènement d'une nouvelle ère de bonheur.

La *Moralité de Mieux-que-devant* (vers 1485-1486) s'inscrit dans une temporalité similaire, sans évoquer de manière précise l'âge d'or, qui est remplacé par le personnage de « Bon Temps ». Une fois encore, le souvenir du passé heureux est source d'espoir et d'attente pour les personnages. La quête est initialement confrontée à l'impuissance de Plat Pays et de Peuple, exprimée dans une suite de répliques très brèves :

PLAT PAYS

Où est Bon Temps ?

PEUPLE

Je ne scay.

PLAT PAYS

Ne moy⁶⁴.

L'espoir est introduit par un personnage de bergère, Bonne Esperance, qui entre sur scène en chantant. Accueillie avec circonspection par les deux autres personnages, elle n'est pas sans rappeler la Bergère ravie de Dieu, qui occupera au siècle suivant une place centrale dans la *Comédie de Mont-de-Marsan* (1548) :

BERGÈRE, *en chantant*.

Saillez hors, hors de no fève,
Saillez hors, hors de no pois.

PLAT PAYS

Bergière, tu resve⁶⁵.

Le chant exprime dans les deux cas une vérité plus haute, inaccessible aux personnages sur scène. Chez Marguerite de Navarre, la bergère exprime un amour à double sens, à l'amour terrestre se superpose l'amour divin. Dans la *Moralité de Mieux-que-devant*, c'est l'espérance de la bergère, soulignée par son nom, espoir d'un futur plus heureux

⁶⁴ *Mieux-que-devant*, p. 214.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 226.

dans le monde des hommes qui se prête à une interprétation religieuse en figurant l'attente eschatologique.

PEUPLE

[...] En vous je prens mon aliance
Et vostre nom.

BERGIÈRE

Bonne esperance ;
Bergière plaine de science,
Je me loue, soit blanc, soit bis,
 En gardant brebis
 Sur ces vers herbis,
 Au soleil luisant,
 Et là me hubis ;
Rien ne m'est nuysant.
Par deduit plaisant,
Au chant du faisant,
Fois ma panetière
Où paix a demène⁶⁶.

Alors que Peuple Pensif et Plat Pays viennent de peindre les malheurs qui les frappent et introduisent une rupture avec une vie pastorale douce et heureuse, la bergère fait ressurgir dans sa réplique le souvenir d'un passé heureux en évoquant sa joie (« me hubis », « deduit plaisant ») et le cadre d'une nature idéalisée où l'herbe est verte, le soleil brille et le faisan chante.

Elle est suivie par Mieulx-que-devant, bien nommé (« Mieulx que devant, c'est un beau nom⁶⁷ » souligne la bergère) qui annonce l'arrivée de temps plus joyeux. Le retour du passé est possible, chacun est même encouragé par les noms des personnages à désirer une amélioration de cet état antérieur. Les personnages apparaissent chacun leur tour en invitant à tourner les regards vers un futur plus lumineux. Mieulx-que-devant se présente pour sa part comme compagnon de Bon Temps :

MIEULX.

[...] Roger Bon-temps je vois suyvant,
Faisant chapeaulx de fleurs nouvelles⁶⁸.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 227.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 230.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 229.

La succession des personnages fait attendre l'arrivée de Bon Temps initialement regretté. Le futur attendu est un retour du passé. Cette caractéristique est déjà présente chez Virgile, ainsi que le note Laurence Giavarini au sujet du sixième vers de la quatrième églogue de Virgile « *Jam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna* » [Et déjà revient la Vierge, reviennent les règnes de Saturne] :

Il dit la perception temporelle du retour attaché au lieu de l'âge d'or, comme si l'événement de la constitution d'un corps ne pouvait jamais être énoncé que comme retour d'une temporalité antérieure⁶⁹.

Le personnage de Bon Temps s'inscrit pour sa part dans un ensemble de représentations théâtrales à caractère politique et moral qui se déroulait habituellement à l'occasion de fêtes telles que le carnaval. Dans son étude sur ce personnage, Jean-Louis Roch indique que « Bon Temps est sans doute [...] l'allégorie de toute fête⁷⁰ » et souligne plus loin la temporalité spécifique aux périodes de réjouissance collective :

Face à l'usure du temps, à l'inexorable entropie, le monde ayant, comme l'homme, sa naissance, sa croissance, son vieillissement et sa mort, la fête va servir d'antidote, inversant temporairement le cours du temps, pour le rajeunir.[...] Aussi, lorsque nos textes parlent du bon temps passé et du monde qui va de mal en pire, le font-ils avec le secret espoir, voire la certitude, que ce bon temps n'est pas encore entièrement passé, qu'il existe un moyen de le faire revenir, et c'est précisément la fête⁷¹.

La temporalité construite par la succession des personnages s'inscrit donc dans le cadre plus large de la fête et de son retour régulier face aux difficultés du monde.

Dans la *Moralité à cinq personnages* et la *Moralité de Mieux-que-devant*, si l'espérance peut prendre une coloration religieuse, elle s'inscrit également plus concrètement dans l'attente d'une résolution de tensions politiques. Le présent des échanges entre les personnages est celui d'une période de conflit, entre différents corps de la société comme l'indiquent le Grant et le Petit, mais aussi avec des puissances étrangères qui pillent la terre, Plat Pays et Peuple expliquant qu'ils ont été dépouillés de leurs troupeaux par des soldats. Les personnages aspirent donc au retour de la paix, qui advient à la fin de la *Moralité à cinq personnages* par la collaboration des personnages du Grant et du Petit et la réussite de leur attaque contre l'églantier ennemi, se dessine à

⁶⁹ Laurence Giavarini, *La Distance pastorale*, *op. cit.*, p. 39.

⁷⁰ Jean-Louis Roch, « Le roi, le peuple et l'âge d'or : la figure de Bon Temps entre le théâtre, la fête et la politique (1450-1550) », *Médiévales*, 11(22), 1992, p. 190.

⁷¹ *Ibid.*, p. 198.

l'horizon de l'autre moralité avec l'arrivée du personnage de Mieulx-que-devant, à même de susciter la confiance dans un futur plus apaisé⁷².

Le texte pastoral ne s'inscrit pas dans une temporalité linéaire semblable à celle expérimentée par l'être humain, avec son origine et son arrivée. Les références aux textes antérieurs, via l'inscription dans une tradition littéraire, mais aussi la projection dans le futur d'un passé idéalisé amené à faire retour, contribuent à instaurer une temporalité cyclique, soulignant la rupture du monde autre de la pastorale avec celui du public. Cette temporalité s'inscrit en partie dans une tradition chrétienne, la perspective eschatologique situant l'humanité entre la chute hors de l'Eden et le retour au paradis perdu. Elle participe d'une démarche allégorique de l'écriture, à la suite des définitions proposées par saint Paul. Il est possible d'étendre à une partie de nos textes la réflexion d'Estelle Doudet sur le théâtre allégorique :

Le théâtre allégorique inscrit le temps présent dans une dialectique qui n'est pas sans évoquer celle du *kairos* évoqué par saint Paul, que l'apôtre a lui-même mis en rapport avec la démarche allégorique. Selon l'*Épître aux Romains*, le présent chrétien est moins une temporalité intermédiaire entre passé et avenir qu'un mouvement intérieur qui, partant de l'actualité des hommes, la dépasse pour tendre vers la Révélation⁷³.

L'action de certains textes à dimension allégorique s'inscrit donc dans une temporalité dynamique qui entre en tension avec la cyclicité de la pastorale et qui est signifiante tant sur le plan politique que religieux. Mais elle est également le reflet d'une perception plus cohérente d'un univers marqué par le cycle des astres et des saisons. Elle est peut-être avant tout mise en avant d'une musicalité de l'œuvre littéraire dont l'air résonne et fait écho d'un texte à l'autre.

⁷² Nous verrons plus loin que ces textes prennent tout leur sens en s'inscrivant non pas uniquement dans la temporalité de la pièce mais en rejoignant le temps de la performance l'expérience d'un public confronté à une situation politique difficile. III. B. 2. « Des « bergers sans soulas » : efficacité de l'émotion en temps de crise ».

⁷³ Estelle Doudet, *Moralités et jeux moraux, le théâtre allégorique en français : XV^e-XVI^e siècles*, op. cit., p. 371.

II. Absence de lieu, paysage pastoral et locus amoenus ?

Si la temporalité des textes souligne la rupture entre autre monde pastoral et présent du public, la spatialité déployée dans les textes contribue également à construire l'altérité de l'univers pastoral. La cohérence du chronotope pastoral entraîne une relation du temps et de l'espace. À l'indétermination chronologique de poèmes se déroulant dans une temporalité anhistorique répond une spatialisation indistincte, tandis que la saison printanière se réalise physiquement dans le déploiement d'une nature foisonnante héritière du *locus amoenus* latin et médiolatin.

1. ABSENCE DE LIEU

Même pureté qu'au désert. Même lumière intense et douce, même silence. Même amplitude. Aude, terre mythique, de soleil de vent et de senteurs. Il est sept heures, je descends à la bergerie pour la première fois dans la fraîcheur de ce début de matinée⁷⁴.

Lorsque Florence Robert raconte en 2020 sa première expérience de bergère, c'est l'image du désert qui s'impose d'abord à elle. Le lieu, qui deviendra au fil du récit *Bergère des collines*, un espace peuplé par le vivant, frappe d'abord par son caractère ouvert et vide. L'expérience du lieu pastoral s'oppose au plein de la ville ou de la forêt. L'élevage s'exerce dans le *saltus*, qui à l'inverse de l'*ager* n'est pas travaillé par l'homme, ni comme l'*urbs*, bâti par ce dernier ; il ne porte qu'indirectement la trace d'une présence humaine. Contrairement à la *silva*, ce n'est pas non plus le lieu du sauvage foisonnant de vie⁷⁵. L'activité pastorale s'exerce par conséquent dans un espace difficile à définir. Cette ambiguïté trouve son écho dans la production littéraire, dès le Moyen Âge, où les bergers et bergères évoluent parfois dans des espaces vaguement définis, intermédiaires, sans épaisseur.

La localisation des pastourelles peut à ce titre apparaître comme prototypique, ne faisant l'objet que de vagues esquisses. Elle introduit ainsi une rupture au sein du récit du narrateur en pointant du doigt son caractère topique et fabulateur. C'est ce corpus que nous étudierons tout d'abord avant d'ouvrir aux autres textes la réflexion sur la spatialité de la littérature pastorale.

⁷⁴ Florence Robert, *Bergère des collines*, Paris, Corti, 2020 (Collection « Biophilia » n° 18), p. 12.

⁷⁵ Nous reviendrons plus loin à cette partition de l'espace.

a. *L'espace intermédiaire*

Dans son ouvrage sur la pastourelle, Michel Zink a souligné avec raison la séparation entre l'espace de la pastourelle et celui de la lyrique courtoise :

Lorsque l'héroïne est une bergère, la scène se passe toujours dans un champ, au bord d'un chemin, à la corne d'un bois, sur la berge d'une rivière, en un mot dans la campagne « ouverte » ; au contraire, lorsque l'héroïne est une dame ou une demoiselle, le poète la rencontre le plus souvent dans un jardin ou dans un verger clos [...]76.

Cherchant à lier cette variation spatiale avec le caractère grivois de la pastourelle, il propose un lien entre l'espace de cette forme poétique et celui de la forêt, lieu de la folie et du désir dans plusieurs romans, en particulier *Tristan et Iseut* et *Le Chevalier au lion*. L'espace pourrait donc être associé à un certain rapport à la sexualité et à la folie. À de rares exceptions près77, la pastourelle se déroule néanmoins dans un lieu qui lui est propre, distinct du verger et du bois. Par ailleurs, la relation inégale entre le narrateur et la bergère diffère du couple tristanien qui respecte la hiérarchie sociale habituelle de l'amour courtois, s'écartant des codes de ce dernier non par la différence de statut des personnages, mais par l'excès de leurs sentiments.

L'espace du berger et de la bergère n'est ni celui de la forêt, ni celui du verger, mais celui du *saltus*, lieu intermédiaire entre la *silva* sauvage et l'*ager* cultivé. Les premiers vers de la pastourelle Bartsch II, 33 illustrent remarquablement cette localisation :

L'autrier mi chevachioie
pencis com suis sovent,
leis un boix qui verdoie,
pres d'un preit lons de gent,
trovai pastoure qui gardoit sa proie78.

Le narrateur se situe entre les bois et un pré, éloigné des autres personnes, il est seul avec la bergère. Une autre pastourelle se déroule « en un lairis79 » c'est-à-dire une terre laissée en friche, exploitée par le passé, mais actuellement désertée.

76 Michel Zink, *La Pastourelle : Poésie et Folklore Au Moyen Âge*, op. cit., p. 86.

77 Par exemple Bartsch II, 28, p. 145, le narrateur chevauche « en mi forest » (v. 1) et rencontre la bergère « en un vergier » (v. 4).

78 Bartsch, II, 33, p. 151, v. 1-5.

79 Bartsch, II, 43, p. 162, v. 4.

Si certaines pastourelles mentionnent des lieux précis, ces derniers sont des points de départ et d'arrivée d'un trajet en cours de réalisation par le narrateur et témoignent d'un déplacement plus que d'une localisation⁸⁰. L'action se situe « Entre Aras et Douai/defors Gravelle⁸¹ » ou « D'Ares a Flandre [...] /par dehors Lile⁸² », le narrateur traverse les champs moissonnés se dirigeant d'une ville à l'autre :

Tous sous sus mon pallefroi
l'autrier par un jour de mai
de Haudain par le camoi
m'en alloie vers Burnai⁸³.

Entre deux villes, au milieu des champs, près d'un bois ou d'une rivière, la pastourelle se déroule sur le chemin du narrateur, c'est-à-dire sur une trajectoire plus qu'en un lieu déterminé⁸⁴. La bergère se trouve « an mi ma voie⁸⁵ » nous indique le poète. Cette localisation sert la construction du récit : dans l'espace intermédiaire, mais aussi limité du trajet, la *pastoure* est placée sur le chemin du narrateur. Elle est immobile, tandis que le poète est en mouvement. Cette disposition spatiale nourrit probablement le récit à la première personne d'une séduction ou agression qui nous interpelle aujourd'hui, mais se donne à lire dans ces textes comme un non-événement : sans lieu précisément défini, sans témoin excepté le narrateur, principal protagoniste et responsable de la mise en récit.

La localisation entre deux villes est particulièrement récurrente chez Jean Froissart. La critique a donc parfois indiqué que le poète situait précisément l'action de ces textes. Il nous semble au contraire que Froissart joue avec la spatialité de la pastourelle. Indiquant à son public un lieu connu à la lumière duquel interpréter le texte, il opère néanmoins un décalage en proposant un pas de côté et décrivant une action qui a lieu

⁸⁰ Contrairement à ce qu'avance Marie-Geneviève Grossel, il ne nous semble pas que le narrateur ait « perdu son chemin », les exemples cités par la chercheuse indiquent bien une zone intermédiaire mais nullement une désorientation du « je » lyrique : Marie-Geneviève Grossel, « Les toponymes dans la pastourelle médiévale », dans *Espace représenté, espace dénommé : géographie, cartographie, toponymie*, (éd.) Jean-Charles Herbin et Michel Tamine, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2007, p. 193.

⁸¹ Bartsch, II, 1, p. 103, v. 1.

⁸² Bartsch, II, 43, p. 162, v. 1-3.

⁸³ Bartsch, II, 168, p. 168, v. 1-4.

⁸⁴ Il est bien sûr possible de trouver des exceptions dans l'abondant corpus des pastourelles, par exemple, Bartsch, II, 41, se déroule « A lai follie a Donmartin »

⁸⁵ Bartsch, II, 35, p. 153, v. 3.

non pas dans une ville précise, mais dans un espace vague, en tension entre deux pôles réels. Cette localisation redouble d'une certaine manière le rapport au réel qu'entretiennent ces poèmes : une référence à des faits connus et partagés du public au travers d'un texte fictionnel et identifiable comme tel par ses relations fortes à l'écriture pastorale. Le public a été le témoin direct ou indirect des événements rapportés et rappelés à sa mémoire et il connaît les villes mentionnées. En revanche, le poète est le seul garant du récit de sa rencontre avec les *pastoureux* et *pastourelles*. Parmi les vingt pastourelles de Froissart, huit s'ouvrent par la formule « entre... et... » et trois par « assés près de... »⁸⁶. Lorsque deux points précis ne sont pas mentionnés, la pastourelle se déploie non pas entre, mais à côté de. Le plus souvent dans les pastourelles, l'espace est localisé de manière très vague, comme l'indique l'emploi de l'article indéfini⁸⁷ et l'absence fréquente d'adjectifs : « les une sapinoie⁸⁸ », « lez un ollivier/delez un bouxon⁸⁹ ».

Dans une récente communication, intitulée « Paysages palimpsestes : les espaces imaginaires grecs dans l'églogue au XIV^e siècle⁹⁰ », Daisy Delogu a souligné la relation entre indications spatiales et références à des faits historiques passés ou contemporains dans les églogues de Boccace. Le lieu permet l'inscription de la pastorale dans une histoire connue du public. Semblable phénomène apparaît chez Froissart : la pastourelle IX⁹¹, écrite à la gloire de Gaston Fébus, condense ainsi sur quelques vers plusieurs éléments susceptibles de rappeler les hauts faits du comte de Foix. Le lieu où se déroule la rencontre, « Entre Pau et Ortais », rappelle le voyage de Jean Froissart dans le Béarn⁹², en évoquant avec précision le paysage local en empruntant le vocabulaire

⁸⁶ Jean Froissart, *Pastourelles*, pastourelle 1, 2, 4, 6, 7, 8, 11, 12 ; 14, 15, 16.

⁸⁷ Comme en français moderne, l'article indéfini a valeur de non-présomption d'identification par l'interlocuteur (il peut avoir d'autres valeurs spécifiques à l'ancien français). Voir Claude Buridant, *Grammaire Nouvelle de l'ancien Français*, Paris, Sedes, 2000, § 73, p. 109.

⁸⁸ Bartsch, II, 14, p. 122, v. 2.

⁸⁹ Bartsch, II, 36, p. 154, v. 2-3.

⁹⁰ Daisy Delogu, « Paysages palimpsestes : les espaces imaginaires grecs dans l'églogue au XIV^e siècle », séminaire ERC AGRELITA, Lille, séance du 9 mai 2022.

⁹¹ Jean Froissart, *op. cit.*, pastourelle IX, p. 167-169.

⁹² Ernest Hoepffner, art. cit., p.38 : « les deux pièces en l'honneur de Gaston de Foix sont placées dans le Midi de la France, l'une « entre Luniel et Montpellier » (n° VIII), l'autre « entre Pau et Ortais » (n° IX), et nous savons par ailleurs que Froissart passa en effet cette fois-là par Montpellier et qu'il séjourna avec le comte de Foix à Orthez ».

béarnais, notamment avec la mention de « Gave la riviere⁹³ » au-dessus de laquelle se déroule l'action. Un « gave » désigne en effet un cours d'eau dans le Béarn et la Gascogne. Mais cette localisation participe également de la louange adressée au protecteur : en 1347, Gaston Fébus a déclaré à Orthez l'indépendance du Béarn. Cet événement crucial dans la politique locale était suffisamment récent pour demeurer présent dans les mémoires. La liste des pays qui s'étend dans les deux premières strophes et à laquelle viennent s'ajouter « les armes de Berne et de Foix⁹⁴ » place le Béarn au rang des autres puissances, en faisant une entité à part entière. Par ailleurs, la ville de Pau fait partie de la stratégie défensive du comte de Foix. Ce dernier y fait construire de 1370 à 1378 un donjon, une tour et une enceinte fortifiée. Son action dans cette ville est rendue visible aux contemporains. Ces deux lieux portent donc la marque de l'action politique de Gaston Fébus, stratège et chef de guerre⁹⁵.

La référence à l'actualité et à des lieux connus interfère avec la temporalité et la spatialité fictive de la pastourelle. Daisy Delogu propose la notion d'écriture « palimpseste » pour souligner la coexistence dans le même texte de différentes strates : la tradition de l'églogue d'une part et les références à l'histoire antique, son réemploi à de nouvelles fins, en lien avec l'actualité, d'autre part. Dans le cas de nos textes, une tension s'instaure entre l'inscription dans le cadre fictionnel de la pastorale et les jeux de références à une temporalité et un espace clairement liés au monde de référence du public. Marie-Geneviève Grossel note au sujet des pastourelles la dimension plaisante de ce jeu entre le décalage du récit inventé et sa référentialité :

Lorsque nous connaissons le trouvère et que nous pouvons vérifier la relative exactitude de ses toponymes, il apparaît que, dans des chansons destinées d'abord sans doute à être chantées pour des amis ou des cercles de familiers, l'irréalité de l'aventure galante ici narrée, confrontée au plat réalisme d'un endroit que tous pouvaient aller voir, conférait un certain piquant au texte, un clin d'œil offert aux auditoires⁹⁶.

⁹³ Jean Froissart, *op. cit.*, pastourelle IX, p. 167, v. 2. Je remercie Valérie Fasseur de m'avoir signalé ce vers et pour l'échange que nous avons eu sur les pastourelles de Froissart.

⁹⁴ Les armes du comte sont également évoquées dans les *Chroniques* où Froissart rappelle le lien entre Gaston de Foix et l'Arragon : Jean Froissart, *Chroniques*, livre III, chap. 12, dans *Historiens et chroniqueurs du Moyen Âge*, éd. Albert Pauphilet, Edmond Pognon, Paris, Gallimard, 1952 (Collection « Bibliothèque de la Pléiade ») p. 530 : le « roi d'Arragon ; et encore en porte le comte de Foix les armes, car il descend d'Arragon et sont pallées d'or et de gueules, je crois que vous le savez bien. »

⁹⁵ Pierre Tucoo-Chala, *Gaston Fébus, prince des Pyrénées (1331-1391)*, J&D Éditions, Éditions Deucalion, Pau, 1993, « Vers un ensemble pyrénéen », p. 175-204.

⁹⁶ Marie-Geneviève Grossel, « Les toponymes dans la pastourelle médiévale », art. cit., p. 201.

La localisation des pastourelles se veut donc tout à la fois en marge du réel et facilement lisible du public : l'allusion à un événement historique ou à un contexte politique est évidente. Cette caractéristique de la pastourelle, clairement fictive, mais dotée de référents transparents se retrouve dans la production pastorale plus tardive où la fiction laisse clairement poindre la référence au réel.

b. Un espace érotique ?

Pour Michel Zink, la dimension érotique de la pastourelle est liée à l'environnement. Il rappelle à ce titre qu'elle se déploie souvent dans une nature printanière et note :

Dans la pastourelle, la différence de condition entre le chevalier et la bergère frappe d'abord, et l'immoralité de l'aventure. Puis on s'aperçoit que, pour écrire inlassablement le même bizarre poème, il fallait que les poètes fussent toujours à la poursuite d'une même image : celle d'une femme, pur objet de plaisir, suscitée par la nature sauvage et sensuelle, et étrangère à leur sensibilité civilisée⁹⁷.

Qu'en est-il réellement de cette « nature sauvage et sensuelle » et est-elle explicitement à l'origine d'un désir masculin tourné vers une féminité fantasmée ?

Certaines comparaisons jouent effectivement d'un rapprochement entre la femme et la fleur par exemple et conduiraient à associer un désir pour la nature à un désir pour la femme vivant dans cette nature. Le teint de la bergère est tantôt rapproché de celui de la rose, tantôt de celui du lys. Un verbe employé pour faire le portrait d'une bergère retient plus particulièrement notre attention :

Elle avoit lou cors sadet
et la crine bloie
euz vairs, cleir vis vermilliet,
boche qui rozoie⁹⁸.

Parmi les caractéristiques topiques de la beauté, le verbe « rozoyer⁹⁹ » renvoie à une comparaison ordinaire entre la couleur de la rose et la couleur des lèvres, établissant un parallèle entre corps et flore. De plus, ce verbe signifie également « se couvrir de rosée » : les lèvres s'inscrivent pleinement dans la continuité d'une description de la nature « par un matinet », tout en renforçant la coloration érotique du passage.

⁹⁷ Michel Zink, *La pastourelle : poésie et folklore au Moyen âge.*, op. cit., p. 97.

⁹⁸ Bartsch, II, 45, p. 165, v. 11-14.

⁹⁹ Frédéric Godefroy, « Rosoier », dans *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, Librairie des Sciences et des Arts, 1938, tome 7, p. 242.

Mais le plus souvent, la description de la bergère est très rapide et l'environnement n'est évoqué que de manière extrêmement condensée, quelques éléments de décor suffisant à faire comprendre au public que la scène se déroule en plein air, dans le cadre topique de l'ouverture printanière, mais sans fournir plus de détails. Le narrateur indique régulièrement la présence d'un buisson¹⁰⁰ ou d'un arbre : « abe espin¹⁰¹ », « lorier¹⁰² », « espinette¹⁰³ », « pin¹⁰⁴ » ou encore « omel¹⁰⁵ ». La mention des arbres et des buissons est fréquemment associée à la présence d'une ombre sous laquelle s'abrite la bergère. En un vers, le public comprend à demi-mot que la scène est ensoleillée et que la végétation offre un abri pour échapper à la chaleur, que la bergère est jolie comme une fleur, mais la relation du décor au personnage qui l'habite n'est pas plus développée.

D'autre part, si la saison printanière est ponctuellement associée par le poète à l'éveil du désir, il n'est pas nécessairement masculin. Dans la pastourelle Bartsch II, 24, le narrateur se contente d'écouter et de rapporter la discussion surprise entre deux jeunes bergères qui se confient leur impatience de connaître l'amour. L'une d'elles lie explicitement la naissance de son désir à l'arrivée des beaux jours :

Par deu, belle conpaignete,
voi le tans renover
et espanir la rosete,
ke nos semont de juer.
Deus, com or seriens garies
se chacune avoit son per¹⁰⁶.

Ce désir, enfin, n'est pas propre à la pastourelle. Le poète joue de différentes traditions littéraires : l'expression d'un désir féminin que l'on retrouve par exemple dans les poèmes de la mal-mariée, le thème de la maladie d'amour et bien sûr la relation entre amour et printemps. Ce lien est typique de la reverdie, strophe printanière qui ouvre les poèmes et établit une relation entre la saison, l'amour et le début de l'écriture. La première strophe de la pastourelle Bartsch, II, 62 en offre une parfaite illustration :

¹⁰⁰ Par exemple Bartsch, II, 10, p. 114, v. 3.

¹⁰¹ Bartsch, II, 4, p. 106, v. 3.

¹⁰² Bartsch, II, 40, p. 158, v. 3.

¹⁰³ Bartsch II, 30, p. 147, v. 2.

¹⁰⁴ Bartsch, III, 19, p. 253, v. 3.

¹⁰⁵ Bartsch, III, 20, p. 255, v. 4.

¹⁰⁶ Bartsch, II, 24, p. 139, v. 12-17.

En mai la rosee que nest la flor,
que la rose est bele au point du jor,
par mi cele arbroie
cil oisellon s'envoient
et mainent grant baudor,
quant j'oi la lor joie,
por riens ne m'i tendroie
d'amer bien par amors¹⁰⁷.

En somme, la nature ne participe pas tant à la constitution d'un portrait érotique de la femme, que d'une inscription du poème dans la tradition lyrique médiévale où le chant d'amour naît au printemps. Le lieu est différent, mais la saison est dans la pastourelle comme dans la poésie courtoise celle du désir amoureux.

2. *LOCUS AMÆNUS* OU PAYSAGE PASTORAL ?

a. *Du décor traditionnel à la description originale d'un lieu pastoral*

La fraîcheur de la végétation peut évoquer le souvenir du *locus amœnus* où les oiseaux chantent sous les arbres près d'une fontaine. Le lieu de la pastourelle est-il un *locus amœnus* ou possède-t-il des caractéristiques qui le singularisent ? Dans *Nature et poésie*, Michel Zink rappelle que le *locus amœnus* est en théorie une description mobilisant les cinq sens et les quatre éléments, à la jonction entre une poésie cosmographique et une poésie printanière. Mais en pratique, les sens et les éléments sont rarement tous présents¹⁰⁸. Une évocation minimale pourrait suffire à faire émerger le souvenir de descriptions antérieures.

Les descriptions de paysages dans la poésie médiévale doivent être comprises en tenant compte d'une tradition littéraire qui avait la vie dure¹⁰⁹,

souligne Ernst Robert Curtius. En somme, les indications concernant l'espace contribuent également à souligner la dimension fictionnelle du texte en l'inscrivant dans une longue tradition. Par la reprise d'éléments topiques (ombre, arbre, ruisseau), la pastourelle se désigne comme jeu poétique. Ces éléments sont en particulier constitutifs de la strophe d'ouverture et donc inscrits dans la tradition de la reverdie, mais peuvent

¹⁰⁷ Bartsch II, 62, p. 184, v. 1-8.

¹⁰⁸ Michel Zink, *Nature et poésie au Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2006.

¹⁰⁹ Ernst Robert Curtius, *La Littérature Européenne et le Moyen Âge Latin*, « Le paysage idéal », p. 303.

ponctuer le poème par endroits. Si une description de *locus amœnus* tout à fait conforme aux règles rhétoriques, à l'instar de celle proposée par Mathieu de Vendôme dans son traité¹¹⁰, est difficile à trouver dans nos textes, en particulier dans les pastourelles qui privilégient une esthétique de la *brevitas*, certains traits attendus font de l'espace de la pastorale un élément à part et contribuent à sa désignation comme lieu littéraire traditionnel.

Ce rapport à l'espace est-il toujours semblable ? Dès les premières pastourelles surgissent des variations, une irruption d'un décor original ou plus proprement pastoral entre les lignes. Certaines ouvertures se distinguent en dessinant à grandes lignes un paysage un peu différent, avec sa matérialité et sa spatialité, qu'illustrent la bruyère et les fougères traversées par le narrateur pour rejoindre une bergère assise en contrebas au bord de l'eau :

Pensis outre une bruirere
errai toute une feuchiere,
desous couroit la riviere
clere et rade.
une touse blanque et sade
ses mains et son vis i leve.
assise estoit en la greve¹¹¹.

Mobilisant des décors originaux certaines pastourelles esquissent parfois une scène rurale remarquable :

Belle Aelis une jone pucelle
gardoit aignials lonc une fontenelle
per un matin,
aikes pres d'un vies moulin ;
un mastin tint loiet en sa cordelle
por la poour d'Isangrin¹¹².

En quelques vers, le narrateur nous renseigne sur le décor naturel, mais aussi sur le bâtiment et les animaux qui entourent la bergère. Ces ruptures avec la description topique du lieu donne une coloration plus originale au décor, provoquant par un « effet

¹¹⁰ Mathieu de Vendôme, *Ars Versificatoria*, « Descriptio loci », dans Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1924, p. 148-149, § 111.

¹¹¹ Bartsch II, 59, p. 181, v. 1-7.

¹¹² II, 3, p. 105, v. 1-7.

de réel » un léger décalage dans la tonalité du poème, qui n'en demeure pas moins une pastourelle, clairement identifiable comme telle par l'auditoire.

La notion de « paysage » n'est bien sûr pas sans poser problème pour des textes médiévaux : elle peut à juste titre paraître anachronique. Elle ne se développe qu'à partir du Trecento et Quattrocento italiens, soulignent Philippe Maupeu et Christophe Imbert, dans l'introduction de l'ouvrage collectif *Le paysage allégorique*¹¹³. « Une adjonction et une succession de lieux fait-elle un paysage ? » demandent-ils, constatant qu'un texte comme le *Roman de la Rose* n'offre pas un paysage unifié, saisissable en un regard, mais une succession d'éléments. Ils proposent néanmoins de conserver la notion de « paysage » :

cet anachronisme a valeur heuristique dans le sens où il manifeste une tension inhérente au paysage allégorique qui l'empêche, à la différence du *locus amoenus* formalisé par l'*ekphrasis*, de se constituer en « genre littéraire », ou disons en *topos*¹¹⁴.

Dans les pastourelles, le paysage n'est pas allégorique, il n'est pas une invitation au déchiffrement, une tension entre le visible et sa signification. Cependant, tous les textes ne s'inscrivent pas dans le *topos* du *locus amoenus*. Par ailleurs, certaines productions plus tardives peuvent avoir une dimension allégorique invitant à considérer de plus près le rôle que le paysage y occupe. Nous aborderons donc tout d'abord les variations du lieu pastoral d'un texte à l'autre dans les œuvres des XIV^e et XV^e siècles, puis la question d'une dimension éventuellement allégorique du paysage pastoral.

b. Quelques paysages pastoraux

Quels paysages se dévoilent dans des textes plus tardifs, ne relevant pas nécessairement de la pastourelle ? Sont-ils dotés d'une forte unité ou la variété des décors répond-elle à la diversité des textes ? Le *Bon Berger*, qui évoque non pas un univers fictionnel, mais renvoie au lieu vécu par l'éleveur ovin, ne propose pas la peinture d'un paysage, il laisse plutôt apercevoir par touches des éléments de l'espace au sein duquel le berger évolue. La journée est marquée par les allers-retours entre espace clos de la bergerie et espace ouvert du pâturage. Il s'agit d'un lieu marqué par les reliefs

¹¹³ (éd.) Christophe Imbert et Philippe Maupeu, *Le paysage allégorique : Entre image mentale et pays transfiguré*, Presses universitaires de Rennes, 2012, disponible en ligne : <http://books.openedition.org/pur/53530>, voir en particulier « Le paysage allégorique médiéval : un non-lieu historique ? », p. 9-14.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 9-10.

où s'opposent vallons et hauteurs, exposé aux vents et au soleil. La description s'inscrit toujours dans un souci pratique : le berger doit tirer profit de son environnement pour prendre au mieux soin de son troupeau. Liant expérience et conseil pour mieux agir dans le réel, l'ébauche de paysage qui se dessine dans le traité n'en est pas moins dépaysante pour un lectorat de cours probablement peu coutumier de la vie des campagnes, alors qu'elle fera appel à des connaissances familières pour les apprentis bergers. Certains détails frappants sont autant de tableaux miniatures de la vie à la campagne :

Quant les aigneaux sont tondus et despouillez de leur premiere toison, le bergier doit estre curieux de mener son tropeau d'aigneaux incontinent après leur tonsure parmy ung chemin sec et poudreux, affin que la poudre qu'il esmouvent de leurs pieds se preigne sur eulz et qu'il en soient empoudrez par deux jours ou trois¹¹⁵.

L'ouverture du *Dit de la Pastoure* est particulièrement travaillée et s'inscrit pour sa part dans un univers fictionnel. Chez Christine de Pizan, l'environnement n'apparaît qu'à demi-mot à l'arrière-plan d'une description détaillée des activités pastorales. Ce n'est ni un simple décor comme dans les pastourelles ni un espace naturel foisonnant comme dans le *Dit de Regnault et Janneton*. Les éléments mentionnés sont associés à un usage, l'environnement est présenté comme le lieu d'interactions entre les bergers et bergères, leur permettant de mener une vie conforme aux représentations littéraires de la vie pastorale.

Il s'agit tout d'abord d'un espace de pâturages que Marote parcourt pour nourrir son troupeau :

[...]Parmi bouscages hantoye
Et par ces landes sauvages
Pour repaistre enmi herbages
Les berbietes mon pere [...]¹¹⁶.

Il comprend une étable pour abriter les troupeaux qu'il faut entretenir et approvisionner :

Si savoye tous les tours
Du mestier de bergerie :
Aigniaux en la bergerie
Soignier, mettre feïn en creche

¹¹⁵ *The Medieval Shepherd*, p. 126.

¹¹⁶ Christine de Pizan, *Le Dit de la pastoure*, p. 225, v. 60-63.

Semer en toit paille fresche [...]
Le fourrage es rastiauxx mestre¹¹⁷.

Ces éléments de décor apparaissent parallèlement à la description du travail pastoral qui semble en grande partie inspirée de Jean de Brie. Comme chez ce dernier, l'espace comprend des reliefs et l'orientation du soleil y est importante :

A droite heure me hastoye
De mener a remontée
Mes brebis sus la montée
D'un tertre ou herbe ot menue ;
Ou temps d'esté, par herbis
Couvers mener mes berbis
Bien savoye [...]¹¹⁸.

Mais certaines scènes mettant en avant les interactions des bergers avec leur environnement pourraient être suscitées par d'autres traditions, celle des calendriers notamment que nous évoquions précédemment. L'évocation de la cueillette des fruits secs et des vendanges rappelle les scènes des travaux de l'automne :

Tendis vont o leurs musetes
Cueillir cormes ou noisetes,
Ou chataignes en ce boys
Abatre ou cerner des noix,
Selon qu'il est la saisons,
Ou roysins en moustoisons [...]¹¹⁹.

L'environnement pastoral fournit l'alimentation nécessaire, mais est également la source de loisirs typiques. Chaque bergère fabrique à son ami un « chapel [...]/De muguet et flours d'amer/Ou de roses d'oultremer¹²⁰ » pour les remercier de la couronne de coudrier taillée pour elle. La petite scène reprend les personnages types de Robin et Marion, présentant en quelques vers le travail opéré sur un matériau naturel pour le transformer en bijou.

Et Robin, qui a moult chiere
Marion qu'il aime moult,
Si quiert aval et amont
Pour trouver couldre qui ploye,

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 226, v. 78-82 et 87.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 227, v. 114-123.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 231-232, v. 271-276.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 231, v. 267 et 269-270.

Large et longe, et la s'employe
Atout un large coutel,
Assis sus son bleu mantel,
Si fent la couldre par mi
Et dit que, par Saint Remi !
Esclisse fera de couldre,
Ensemble veult les bous couldre [...]121.

Ce petit épisode s'inscrit dans la tradition pastorale, mais l'on peut se demander si la référence au coudrier taillé ne fait pas discrètement signe vers le *Lai du Chèvrefeuille* de Marie de France :

Tristram est el bois revenuz.
Sur le chemin que il saveit
Que la rute passer deveit,
Une codre trencha par mi,
Tute quarreie la fendi.
Quant il ad paré le bastun,
De sun cutel escrit sun nun122.

Il n'est fait aucune mention d'un chèvrefeuille, mais le geste du berger ouvrant en deux le coudre répond peut-être à celui de Tristan.

Lorsque la description se fait à nouveau topique, c'est pour introduire la rencontre du seigneur et de Marote. Cette dernière est précisément installée dans un lieu évoquant celui décrit dans la *reverdie* :

Un jour en l'ombre seoie
Soubz un chaine et asseoie
Un vert jolis chappellet
Dessus mon chief crespellet,
Sus une fontaine belle,
Et comme d'amours rebelle
Vouloye la seulete estre ;
Ou lieu avoit moult bel estre,
Bois fueillu tout environ
Et l'erbe jusqu'au giron,
Par placetes drue et basse ;
De flouretes a grant masse
Diverses ot et planté,
Sus la fontaine planté
Arbres beaulz de moult belle ombre
Que soleil ne feist encombre.

¹²¹ *Ibid.*, p. 231, v. 252-262.

¹²² Marie de France, *Le Chèvrefeuille*, dans *Tristan et Iseut : les poèmes français ; la saga norroise*, (éd.) Daniel Lacroix et Philippe Walter, Paris, Le livre de poche, 2009 (Collection « Lettres gothiques », 4521), p. 310, v. 48-54.

Mes berbietes gardant,
La seoie en regardant
Les floretes que cueilloye,
Qu'en la fontaine mouilloie,
Et de haulte voix serie
Chantoye si que l'orie
Du boys en retentissoit¹²³.

Christine de Pizan réécrit l'ouverture traditionnelle de la pastourelle en changeant les points de vue. La focalisation est placée cette fois sur la narratrice Marote, qui occupe la place habituelle des bergères, à l'ombre près d'une source, entourée de ses moutons. Elle cueille des fleurs et surtout elle chante et se fait entendre de loin. Le chant fait écho aux mélodies passées des bergères, entendues par les narrateurs de pastourelles. Par la suite, le bois où Marote rencontre son amant se constitue en espace distinct des pâturages où elle fréquente les autres bergers et bergères. Une dichotomie spatiale s'instaure entre le lieu pastoral et celui d'un amour rêvé comme courtois qui rend Marote étrangère à elle-même.

L'ouverture et de la clôture du *Dit de Regnault et Janneton* est entre autres remarquable par sa dimension sonore particulièrement riche. La nature n'est pas réduite à un buisson et au chant d'un oiseau, mais fait au contraire entendre un riche concert¹²⁴. La *reverdie* qui ouvre le texte et la description du traditionnel *locus amœnus* font l'objet d'un jeu de reprise et d'amplification¹²⁵. Le dit foisonne de notations sensorielles. L'odorat est rapidement mentionné dans les premiers vers, tandis que l'évocation du changement de température convoque le sens du toucher et celle de la couleur verte la vue :

Vers my avril, ou temps que la verdeur
ja apparaist, commençant par douceur
du renouveau issir la fueille et fleur
en boutonnant, de laquelle l'odeur
fait devenir l'air serain trop meilleur
qu'il n'a esté par la dure froideur
que le soleil a si for combatue [...] ¹²⁶.

¹²³ Christine de Pizan, *Le Dit de la pastoure*, p. 237-238, v. 453-475.

¹²⁴ Nous y consacrerons un développement en II. B. 2. « Le paysage sonore de la pastorale ».

¹²⁵ Helena Kogen, « Au-delà de la reverdie : l'oiseau amant et poète dans la lyrique du Moyen Âge tardif », dans *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge*, (éd.) Chantal Connochie-Bourgne, Presses universitaires de Provence, 2009, §16, disponible en ligne : <https://doi.org/10.4000/books.pup.4277>.

¹²⁶ *Le Dit de Regnault et Janneton*, p. 48, v. 1-10.

Le goût, comme souvent plus discret, est néanmoins suggéré par la présentation détaillée du piquenique, riche en mets variés qui s'inscrivent dans la tradition pastorale en rappelant par exemple le *Dit de Franc Gontier* ou le repas organisé par Robin et Marion dans le jeu d'Adam de la Halle :

des aillez, aussi ung jambon
et ung petit moult fromageon,
des eschalletes,

du sel et aussi des noesetes
et foeson sauvages pommetes,
des responses et des herbetes,
des champignons,

du vin aigrè et des oignons [...] ¹²⁷.

La description de la fin du jour est surprenante de détails sensibles, ainsi la description de la lumière couchante :

Le soleil estoit abessant
et plus la ne s'estoit moustrant
ne nulle part apparaissant,
fors qu'au clocher, ou quel touchant
estoit ung pou resplendissant.
Mais gueres ne le fus voyant,
car de veue tost le perdis ¹²⁸.

ou encore la sensation de froid au bout des doigts :

Lors l'air ung pou plus frois se sant,
au bout des doiz bien le sentis ¹²⁹.

Au sein de notre corpus, la description d'une nature printanière dans le *Dit de Regnault et Janneton* occupe une place à part. Il ne s'agit pas de brèves évocations, ou de lieux successifs. À travers le parcours du narrateur, nous suivons son immersion dans un paysage foisonnant appréhendé à travers les cinq sens. S'il joue avec la tradition, il parvient à créer une illusion référentielle et à convoquer à la mémoire du public sa propre mémoire sensorielle. Il illustre peut-être une évolution dans la représentation de l'environnement au sein des textes au XV^e siècle. Mais ce faisant, il remplit un objectif

¹²⁷ *Ibid.*, p. 68, v. 405-412.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 102, v. 1060-1066.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 102, v. 1072-1073.

qui lui est propre : faire « toucher du doigt » à ses lecteurs ou auditeurs la douceur d'un monde placé sous la tutelle du berger Regnault et de la bergère Janneton.

Trois textes différents présentent des paysages sensiblement différents. Bien sûr, le cadre naturel est toujours présent, mais sa fonction au sein du texte varie. Dans le *Bon Berger*, il participe à la construction d'un discours didactique : l'espace doit être compris et utilisé pour en tirer le meilleur profit. Chez Christine de Pizan, les pâturages sont une ressource pour l'action des personnages, mais aussi une manière de rappeler des œuvres antérieures. Le paysage du *Dit de Regnault et Janneton*, pour finir, est d'abord caractérisé par la vie foisonnante qui y réside et les multiples sensations qu'il suscite.

c. *Le paysage allégorique de la pastorale*

À l'inverse d'un paysage évocateur du réel, certaines pastorales se déploient dans des lieux qui valent principalement pour leur signification. Le paysage relève alors proprement de l'allégorie, telle que l'ont définie Christophe Imbert et Philippe Maupeu comme « un “parler autrement” (*allegorein*), et un “lire autrement”¹³⁰ ». Il est alors morcelé, ne constitue pas un lieu avec son épaisseur comme celui décrit dans le *Dit de Regnault et Janneton*, mais se distingue également des lieux topiques évoqués précédemment :

Un paysage passé au tamis de l'allégorie est réduit à ses purs composants, produit d'une décantation qui sépare le sens spirituel du résidu réel. C'est précisément ce qui paraît distinguer le paysage allégorique du *locus amoenus* dans la tradition virgilienne : leur différence tient moins à un ancrage référentiel du paysage (le *locus amoenus* est tout aussi formel et médiatisé par des modèles littéraires) qu'elle n'est une affaire de syntaxe¹³¹.

Ce type de paysage apparaît dans des textes qui ont, en toute logique, une dimension allégorique marquée. Dans la *Moralité à cinq personnages*, l'églantier est à la fois un élément du paysage, un arbre parmi d'autres, et une entité singulière, qui invite à une seconde lecture : il s'agit de l'Angleterre adverse. Plusieurs éléments guident vers cette interprétation, l'arbre étant personnifié, doté d'un caractère, il est « paillard¹³² » et capable d'actions maléfiques à l'égard des bergers :

¹³⁰ Christophe Imbert et Philippe Maupeu, *op. cit.*, p. 10.

¹³¹ *Ibid.*, p. 11-12.

¹³² *La Moralité à cinq personnages*, p. 49, v. 398.

Car il ne fait pas tour
qui soient bien a tollerer.
Est ce peu de nous dessire[r]
a chescune foiz nous juppeaulx,
nous panetieres, nous chappeaulx ?
Il n'y a bergier tant soit franc,
qu'il ne le picque jusqu(ez) au sang.
Regardés quel dongier vela :
L'aultryer Guillot passa par la,
qui cuydoit cuillir des rouseaulx,
més il y laissa les oseaulx,
si [lui] riffla toute la narrine.
Il n'y a brebiz, tant soit fine,
s'elle s'en tient guieres prochaine,
que n'y laisse ung floquet de laine,
tant sont cé piqueures mortelles¹³³.

Les épines, caractéristiques de l'églantier, sont utilisées pour traduire les violences subies par la population. C'est un berger, en la personne de Guillot, qui illustre le danger que fait peser l'arbre sur le monde pastoral, tandis que la brebis perdant sa laine exprime probablement le coût financier de la présence anglaise. Le décor traditionnel de la pastorale est réinvesti, les éléments habituels (arbre, berger, mouton), sont dotés d'une épaisseur signifiante et référentielle.

L'églantier s'est installé sur la Fontaine de Justice, autre élément d'un paysage allégorique, suivant une métaphore associant source de l'eau et source d'un bienfait¹³⁴. Une fois libérée, cette dernière doit être gardée. C'est Pâris qui est choisi. La moralité joue à la fois de l'histoire mythologique de Pâris qui a été berger et de la paronomase avec la ville de Paris, lieu possible de la représentation. Un lieu est donc représenté par l'intermédiaire d'un personnage en redoublant peut-être l'espace où se tient le public. Et ce lieu, par un phénomène de métonymie, renvoie lui-même à la direction politique du royaume qui se trouve à Paris. Le passage par l'allégorie permet alors l'élaboration d'un message politique par l'intermédiaire d'une référence spatiale en superposant plusieurs niveaux de sens. La voix pastorale est rendue signifiante par l'espace où elle retentit, que ce soit sur le plan de la diérèse ou au cours de la performance.

¹³³ *Ibid.*, p. 50-51, v. 415-430.

¹³⁴ Sur l'utilisation de l'allégorie de la fontaine, voir notamment Vincent Terrasson de Fougères, « La fontaine dans les spectacles des entrées royales au temps de Charles VIII (1484-1498) », dans (éd.) Michel Olsen, Erik H. Swiatek, *Actes du XVI^e Congrès des Romanistes Scandinaves*, 2006.

L'espace pastoral s'inscrit donc dans une tradition littéraire qui hérite notamment des codes du *locus amoenus* et de la *reverdie*. Mais il se déploie différemment d'un texte à l'autre, selon les époques et les genres, se prêtant à des usages et représentations multiples. Le plus souvent printanier, il est décrit de manière plus ou moins précise, et peut recevoir ou non une dimension allégorique. Il se construit donc en relation avec une saison particulière à un moment donné de l'année, en donnant une place importante à la nature qui peut être une ressource comme la source d'inspiration de désir et création.

Conclusion

Bergers et bergères évoluent donc dans le monde autre de la pastorale, un monde régi par ses propres lois et doté de son propre chronotope. L'importance de la tradition littéraire contribue à constituer ce « monde autre » en lieu fictionnel, en objet textuel et sonore distinct de l'expérience quotidienne du public. Par des échos, la reprise d'éléments topiques, la pastorale se désigne immédiatement comme telle. Cette tradition ne donne cependant pas naissance à un monde uniforme au fil des textes et des époques. Temporalité et spatialité varient d'une œuvre à l'autre, la littérature pastorale s'inscrit dans la production médiévale dont elle suit partiellement les évolutions. Toutefois, certains traits distinctifs nous semblent remarquables : une temporalité sans épaisseur historique, suspendue entre la répétition du passé et l'attente du futur, une spatialité en lien étroit avec une nature printanière et accueillante, inscrite dans le *saltus*, espace intermédiaire entre nature sauvage et monde habité.

Temporalité et spatialité fonctionnent en partie conjointement : c'est notamment l'inscription dans la nature qui conduit à inscrire la littérature pastorale dans une temporalité cyclique, tandis que la description plus ou moins marquée de l'environnement souligne la démarcation d'un espace en rupture avec celui de la ville, dotée d'un décor et d'un rythme différents. Les remarques de Mikhaïl Bakhtine sur le chronotope de l'idylle antique peuvent s'appliquer à notre corpus :

Le temps idyllique y est spécifiquement cyclique (mais pas purement cyclique) ; il se présente comme une combinaison du temps (cyclique) de la nature, et du temps conventionnel familier de la vie pastorale et (sur un plan plus large) de la vie agricole. Ce temps a un rythme défini, mi-cyclique ; il est solidement soudé à un paysage idyllique insulaire caractéristique, décrit en détail. C'est un temps dense et parfumé comme le miel, un temps de scénettes amoureuses et d'épanchements lyriques qui a

imprégné une parcelle d'espace naturel, strictement limité, clos, stylisé de fond en comble¹³⁵.

Contrairement à la pastorale grecque, les aventures des bergers et bergères ne se déroulent évidemment pas sur une île, mais le temps et l'espace n'en demeurent pas moins circonscrits à un entre-deux, lieu à la fois de clôture et de passage.

Ces spécificités contribuent à souligner la distance pastorale : les discours portés par les bergers et bergères surgissent dans un cadre différent du monde réel expérimenté par le public¹³⁶. Suffisamment lointains, ils voient peut-être leurs conséquences amoindries, comme dans le cas de la pastourelle des XII^e et XIII^e siècles dont la violence est en partie « autorisée » et atténuée par le caractère répétitif et topique d'un récit qui s'autodésigne comme jeu littéraire. Dans le cas de propos politiques, ils opèrent leur désactualisation et tendent un miroir déformant au public, où la société trouve matière à réflexion. La voix des bergers et bergères peut alors exprimer dans ce lieu autre des sentiments qui résonnent avec ceux éprouvés par le public dans tel ou tel contexte historique donné.

Cette tension entre l'altérité du monde pastoral et sa capacité à réfléchir et faire réfléchir le monde invite à interroger les relations entre la pastorale et ce que Michel Foucault désigne comme « hétérotopie¹³⁷ ». Son fonctionnement se rapproche de l'expérience du miroir :

[...] le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas¹³⁸.

Cependant, l'hétérotopie foucauldienne n'est pas un lieu fictionnel, il s'agit des hôpitaux psychiatriques, cimetières, théâtres, cinémas, tous des lieux réels, mais dont le fonctionnement les place à la marge de la société, des espaces intérieurs et clos où les relations entre individus sont régies différemment, mais peuvent donner à repenser l'organisation des communautés humaines.

¹³⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, « Troisième étude. Formes du temps et du chronotope dans le roman (essai de poétique historique) » p. 254.

¹³⁶ Voir à ce sujet Laurence Giavarini, *La Distance pastorale*, « La bergerie comme texte. Lieu pastoral et distance utopique au début des guerres de religion », p. 61-67.

¹³⁷ Michel Foucault, « Des espaces autres », *Empan*, 54(2), 2004, p. 12-19.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 15.

La pastorale se déroule dans un espace ouvert du *saltus* et à relative distance des interactions avec la société médiévale dans son ensemble. Cependant, l'unité du chronotope contribue à faire du monde des bergers et des bergères un espace clos, en partie refermé sur son caractère de production littéraire. Il pourrait donc être décrit comme « hétérotopie fictionnelle », un lieu textuel autre, inventé par les auteurs et autrices pour être placé en rupture avec le réel expérimenté et ainsi porter une voix décalée sur les éventuelles actualités contemporaines.

Au sein de nos textes, l'altérité n'est pas uniquement celle du monde pastoral. Ses habitants, par leur mode de vie dans la nature, auprès des bêtes, dans un relatif dénuement, ont peu à voir avec le public de la cour et des villes auquel se destinent les œuvres. Quelles sont les caractéristiques de ces personnages qui portent la voix pastorale aux oreilles des hommes et femmes du Moyen Âge ?

C. FIGURES PROTÉIFORMES ET DIPLOMATIE PASTORALE

Le mot « berger » et son féminin « bergère » viennent d'une forme inconnue du latin vulgaire, recomposée en **vervecarius*. Cette dernière vient du latin *vervex*, qui signifie « brebis ». L'activité de garde du troupeau est étymologiquement associée à un animal spécifique, le mouton. Réciproquement, le terme « bucolique », vient du grec βουκολικός, mais renvoie à la garde des bœufs, βουκόλος signifiant le bouvier. Si ce dernier terme est toujours employé sous sa forme nominale et adjectivale pour renvoyer à un type de productions littéraires inscrites dans une tradition antique, peut-être en raison du titre donné par Virgile à ses *Bucoliques*, la « bergerie » n'a renvoyé qu'un temps, en moyen français, à des œuvres mettant en scène des bergers¹, pour ne plus désigner aujourd'hui que le lieu où se reposent les moutons.

Dès l'ancien français, le mot « berger » et ses dérivés, comme « bergeron » ou « bergerete », sont porteurs de l'ambiguïté associée à ce personnage. S'il désigne bien sûr une activité de garde des moutons, il est aussi synonyme de rupture avec le monde cultivé des lettres, en désignant celui qui est rustre et peu instruit², allant jusqu'à prendre les sens négatifs d'homme sot³ ou grossier⁴. Mais le terme « bergère » peut parfois être synonyme de « danse »⁵, soulignant la relation entre ces personnages et la temporalité de la fête. En moyen français⁶, ces différents sens se maintiennent. L'expression « faire le berger » signifie « faire l'imbécile », tandis qu'« avoir un cœur berger » est employé pour désigner la lâcheté. Mais le terme « berger » désigne également le guide, le chef d'un groupe et dans un contexte religieux, en référence à la parabole du « bon berger », pour désigner le Christ.

¹ Laurence Giavarini souligne que le terme permet de distinguer la production française de la tradition antique désignée sous le terme d'églogue. Voir Laurence Giavarini, *La Distance pastorale*, *op. cit.*, p. 42.

² *Dictionnaire historique de l'ancien langage français ou glossaire de la langue française*, J.B. de la Curne de Sainte-Palaye, 1875-1882, disponible en ligne : <http://www.micmap.org/dicfro/introduction/dictionnaire-lacurne>.

³ *Ibid.*

⁴ *Petit Dictionnaire de l'Ancien Français*, Van Daele, 1901, disponible en ligne : <https://www.micmap.org/dicfro/introduction/vandaele-dictionary>.

⁵ *Dictionnaire historique de l'ancien langage français ou glossaire de la langue française*, *op. cit.*

⁶ *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2020 (DMF 2020), ATILF - CNRS & Université de Lorraine, disponible en ligne : <http://www.atilf.fr/dmf>.

Le « pasteur », en ancien français « pastour », trouve son origine dans le mot latin « pastor », le berger, formé à partir du verbe « pasco » signifiant « mener paître ». Ce n'est pas l'animal qui détermine le nom, mais l'activité : le pasteur guide son troupeau vers les pâturages afin qu'il puisse s'y nourrir⁷. Aujourd'hui, les mots issus de cette racine se sont spécialisés. Le « pâtre » désigne le berger, mais dans un contexte plutôt littéraire, tandis que le « pasteur » désigne le plus souvent un ecclésiastique catholique ou un ministre du culte protestant. En revanche, en ancien français, le « pastour » ou encore le « pastoureau », la « pastoure » et la « pastourelle » qui est aussi le nom de la forme lyrique mettant en scène ce personnage, connaissent des emplois relativement identiques à « berger » et « bergère ». Dès le latin, et ensuite en ancien et moyen français, les termes issus de cette famille sont également employés parallèlement dans un cadre religieux : que l'on songe par exemple au *Regulæ pastoralis liber*, composé en 591 par Grégoire le Grand. La « pastoure » peut ainsi désigner la supérieure d'un couvent⁸. Relevons toutefois un moindre usage de ces termes dans un sens négatif, et notamment l'absence de locutions proverbiales équivalentes à celles composées à partir de « berger ».

Si elles sont donc destinées à suivre une évolution différente, l'emploi de « pasteur » se spécialisant dans le vocabulaire religieux, ces deux familles connaissent en ancien et moyen français des usages très proches, voire interchangeables. Les genres littéraires ne semblent pas privilégier l'un ou l'autre terme. Dans les pastourelles en ancien français, la forme construite sur « pastor » est un peu plus fréquente, probablement en raison de jeux autour du nom de la forme poétique, mais « berger » et ses formes dérivées apparaissent également de manière très régulière. Un texte comme le *Dit de la pastoure* ne montre pas en moyen français de différences significatives dans les emplois de ces deux familles lexicales.

Les différents sens des mots « berger », « pastor » et de leur dérivé se rencontrent dans nos textes avec parfois la possibilité de se superposer. Dans les mystères, les personnages pastoraux font parfois « les bergers », mais ils sont aussi les premiers à apprendre la venue du Christ. Tantôt roi ou reine, tantôt peuple, le berger et la bergère sont dotés d'une grande réversibilité qui permet aux textes de se donner à lire selon plusieurs interprétations. Nous sommes donc à la fois face à des personnages, avec leur

⁷ Le latin *pasco* à donner naissance à une série de mots éloignés de notre propos, mais en lien avec l'alimentation : la « pâtisserie » et le « pâtissier » en particulier.

⁸ *Dictionnaire du Moyen Français*, *op. cit.*

identité, qui font résonner la voix pastorale et des silhouettes au contour vague avant tout porteuses d'une signification à déchiffrer.

Après avoir éclairé la nature du personnage pastoral, qui partage certains traits avec la figure et l'allégorie, nous montrerons comment il prend place au sein d'un ensemble de relations, avec la société et avec son environnement, en raison des caractéristiques qui lui sont attachées : alter égo du souverain, mais issu du peuple, individu plongé au cœur d'un environnement non aménagé, quelle humanité donne-t-il à entendre ?

I. Une figure accueillante et accueillie

Comme nous l'indiquions précédemment, l'ouverture du *Jeu de Robin et Marion* produit une étrange disjonction : la bergère Marion chante et semble évoquer à travers sa chanson son ami Robin. Mais en prêtant plus attention à l'enchâssement de l'insertion lyrique, nous constatons que le Robin de la chanson et le Robin du jeu sont deux personnages différents, ayant accompli une action à la fois proche et distincte. Cet extrait met en exergue une particularité du personnel pastoral : singularisés dans certaines œuvres, les bergers et bergères sont néanmoins relativement indiscernables les uns des autres dans l'ensemble du corpus. Les personnages de Robin et Marion en particulier réapparaissent au fil des œuvres sans pour autant être inscrits dans une évolution d'un texte à l'autre. Ils sont à la fois identiques dans chacun des textes, et différents, puisque les œuvres ne sont pas reliées entre elles, contrairement aux personnages des cycles épiques par exemple. Ils peuvent en outre être dotés d'une référentialité complexe, certains personnages pastoraux étant, à l'instar de Regnault et Janneton, les doubles fictionnels de personnalités historiques connues, le duc René d'Anjou et son épouse Jeanne de Lanval, d'autres, notamment chez Froissart et Christine de Pizan, des alter égos de la voix poétique.

Bergers et bergères se donnent ainsi comme des personnages fabriqués, des « figures » reproduites d'un texte à l'autre, dont la relation avec les auteurs et le public est productrice de sens : fictionnels, mais aussi à part dans les catégories sociales, ils sont néanmoins susceptibles d'association avec le peuple ou les puissants. Ils mettent ainsi en tension les mécanismes de constitution de la société et des représentations qui la structurent. D'une œuvre à l'autre, mais aussi d'un support à l'autre et au fil des siècles, une continuité frappante se dessine entre les différents bergers et bergères. Immédiatement reconnaissables à la houlette ou à la panetière, au troupeau ou au cadre dans lequel ils évoluent, ils convoquent à l'esprit du public un ensemble de particularités physiques, mais également morales sur lesquelles nous reviendrons plus loin. Faut-il alors parler de « type » pastoral ? De personnages prédéfinis, connus et attendus du public ? Mais ces questions se heurtent à la diversité du corpus : de la Marion d'une pastourelle à celle du *Jeu de Robin et Marion* ou du *Dit de la pastoure*, n'y a-t-il pas un écart important ? Les deux dernières sont en effet dotées d'une plus grande autonomie et d'une plus grande singularisation. Chez Adam de la Halle, Marion devient à plusieurs égards celle qui mène le jeu, tandis que Christine de Pizan nous révèle l'intériorité

complexe de la bergère. Nous essaierons donc dans un premier temps de résoudre cette diversité du personnage pastoral en recourant à la notion de « figure ».

Cette tension du singulier au général nous conduit à mettre en relation les bergers et bergères avec des représentations de l'humanité : de l'individu à la société, la voix pastorale permet à différentes entités, corps et groupes de se faire entendre, en articulant singulier, général et collectif. Nous interrogerons donc les relations entre des personnages bien identifiés, en marge de la société et leur capacité à se faire porte-parole de l'humanité sous ses différentes formes.

Dans un dernier temps, c'est l'insertion de ces personnages dans des œuvres de formes, genres et époques variés qui retiendra notre attention : nous mettrons en avant quelques lignes de continuité et de ruptures afin de souligner le travail d'articulation entre un personnage spécifique, le berger ou la bergère, et l'œuvre qui l'accueille.

1. PERSONNAGE, FIGURE ET ALLÉGORIE

Dans son article « *Figura* », Auerbach revient sur l'histoire du mot « figure » avant de présenter sa spécificité dans le monde médiéval⁹. Doté d'une sémantique large, le mot « figure » met en tension le visible, le concret et différents degrés d'abstraction. La « figure » est tout à la fois ce qui est présent, ce que je peux voir, et ce qui « figure », c'est-à-dire « représente » autre chose, tient lieu de présence de substitution à quelque chose de plus complexe. La « figure » se donne donc comme point d'articulation entre un *hic et nunc* et un espace de réflexion : elle permet d'opérer une médiation de l'œuvre vers ses interprétations.

En outre, la « figure » occupe une place à part dans les lectures chrétiennes de l'Ancien Testament¹⁰. Les événements consignés dans ce dernier sont à la fois des événements réels, historiques, et l'annonce d'événements futurs. La figure est ainsi prise dans une temporalité spécifique, renvoyant à la fois à un événement passé, au Nouveau Testament, mais aussi à l'attente d'un événement futur. Cette particularité permet de rendre compte de l'inscription des personnages pastoraux dans une temporalité mettant, comme nous l'avons vu, en tension passé, présent et futur.

⁹ Erich Auerbach, *Figura : la Loi juive et la promesse chrétienne*, Macula, Paris, 2017 (Collection « Argô »).

¹⁰ *Ibid.*, « «Figura» comme prophétie réelle chez les Pères de l'Église », p. 32-56.

Le lien entretenu par les personnages pastoraux avec le travail herméneutique invite à nous interroger sur la proximité de ces personnages avec l'allégorie¹¹. La littérature médiévale profane, si elle se distingue de la production religieuse, n'en a pas moins été influencée par la tradition herméneutique héritée des premiers temps du christianisme. Le texte sacré peut faire l'objet de différentes strates interprétatives :

Un passage de Saint Thomas, souvent allégué, résume parfaitement la polyvalence des éléments signifiants du texte sacré : « Quand les choses de l'ancienne loi signifient celles de la loi nouvelle, on a le sens allégorique ; quand les choses réalisées dans le Christ ou concernant les figures du Christ sont le signe de ce que nous devons faire, on a le sens moral ; enfin, si l'on considère que ces mêmes choses signifient ce qui est de l'éternelle gloire, on a le sens anagogique » (*Somme*, I, art. 10, concl.)¹².

Armand Strubel souligne que le terme allégorie est indifféremment employé pour désigner tantôt le sens spécifique décrit par saint Thomas, tantôt pour renvoyer au sens spirituel global¹³. Nous ne tenterons pas de transposer les différentes lectures de l'herméneutique chrétienne à nos œuvres, qui relèvent pour leur part du domaine profane. Mais nous postulerons que le public était habitué à rechercher différentes significations derrière la lettre du texte.

Les personnages éponymes de *l'Alliance de Foy et de Loyauté*, pièce probablement montée au sein d'une communauté religieuse d'un ordre cloîtré¹⁴, peuvent apparaître comme des cas limites et nous permettront de distinguer la figure pastorale de l'allégorie. En effet, Foy et Loyauté, couple pastoral dont l'union récolte progressivement l'accord des autres personnages, sont deux personnifications incarnant les valeurs dont elles portent le nom. Elles pourraient donc être décrites comme des allégories, définies comme « incarnation de valeurs ». Mais ces deux personnifications sont représentées sous les traits d'un berger et d'une bergère, tous deux soucieux de

¹¹ Nous laissons intentionnellement de côté la question du symbole. La distinction entre le symbole et l'allégorie est postérieure aux théories médiévales et l'articulation de ces deux notions s'avère complexe. Sur ce point, voir notamment Armand Strubel, « *Grant senefiance a* » : *allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2002, « Allégorie et symbole : les ambiguïtés de la tradition esthétique », p. 32-35 et Anne Rolet, « Introduction. L'allégorie et le symbole : vecteurs et voiles de la dissidence ou phénomènes dissidents ? » dans (éd.) Anne Rolet, *Allégorie et symbole : voies de dissidence ? de l'Antiquité à la Renaissance*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 7-32.

¹² Armand Strubel, « *Grant senefiance a* » : *allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2002, p. 70-71.

¹³ Sur cette question, voir plus généralement Armand Strubel, *op. cit.*, « Sacra pagina : les stratégies herméneutiques », p. 68-77.

¹⁴ Alan Hindley, « Introduction », *Alliance de Foy et de Loyauté*, *op. cit.*, p. 490-491.

leurs brebis qu'ils évoquent à plusieurs reprises dans la moralité. À la stricte identification aux valeurs dont elles portent le nom, s'ajoutent par conséquent les potentialités narratives et sémantiques attachées aux figures pastorales. Foy et Loyauté sont un exemple de la tension de la figure vers l'abstraction et la généralisation. Ils n'en demeurent pas moins inscrits dans un cadre concret de représentation, possédant les traits de bergers et bergères et convoquant avec eux un imaginaire pastoral (par exemple, la nécessité de se garder des loups), là où le personnage allégorique sera doté d'une moindre épaisseur et d'une plus grande autonomie.

La figure pastorale est donc prise dans une tension entre deux modes de fonctionnement allégorique : fonctionnant par l'intermédiaire de personnages, capable de s'incarner, elle fait dialoguer un mouvement vers l'ordre des idées et un mouvement d'incarnation concrète. Cette tension se résout différemment selon les textes, les uns donnant plus de place au caractère abstrait des valeurs portées par le berger ou la bergère, présentés comme modèles idéaux, les autres reposant sur le caractère incarné de la figure qui offre alors la possibilité de tisser des relations d'empathie et d'identification avec le public. *Pastourelles* et *pastoureaux* illustrent l'évolution globale de l'allégorie au Moyen Âge, tout en se plaçant légèrement en contrepoint. Estelle Doudet, dans une partie intitulée « Crise dans la représentation¹⁵ », aborde les changements qui frappent la représentation allégorique dans les productions en moyen français :

À partir du XIV^e siècle, le fonctionnement dominant du trope se transforme : le mode général de représentation et d'interprétation fondé sur le double sens littéral et spirituel qu'il était jusqu'alors se précise en processus de transfert entre un discours abstrait et une réalisation concrète. Une tension s'esquisse, qui va aller croissant au fil des décennies suivantes, entre la figurabilité de l'allégorie, c'est-à-dire l'accès au sens qu'elle ménage grâce à des détours sémantiques révélateurs, et sa dimension figurative, autrement dit sa capacité à incarner dans une fiction une idée, un être, voire un objet¹⁶.

Elle place en parallèle de cette évolution le courant philosophique du nominalisme, introduit notamment par les thèses de Guillaume Occam au XIV^e siècle. En rupture avec les « idées » platoniciennes, le philosophe dissocie le mot et la chose, le dire ne se superpose pas à l'universel :

¹⁵ Estelle Doudet, *Moralités et jeux moraux*, op. cit., « Crise dans la représentation », p. 254-256.

¹⁶ *Ibid.*, p. 254.

Le signe perd son ancrage dans une universalité qui lui préexiste ; il est d'abord et avant tout un dit, un ressenti, un compris ancré dans l'épaisseur du monde et des circonstances. Dès lors, les abstractions existent-elles réellement ou sont-elles de simples projections intellectuelles de l'homme ? Est-il possible d'accorder crédit à une connaissance visuelle du concept ? Si le mot et la chose se disjoignent, comment repenser l'analogie ? Autant de questions qui touchent au cœur du dispositif allégorique¹⁷.

La possibilité de dire le monde passe donc moins par l'abstraction et l'universel que par une entrée en dialogue avec un univers référentiel.

Les bergers et bergères dont nous avons vu précédemment à quel point la littérature jouait à la fois sur une suite de détails permettant leur incarnation (vêtements, accessoires usuels, etc.) et sur les valeurs qui leur sont associées (figure du bon berger, humilité, etc.), se situent bien au cœur de ces tensions. Ils se distinguent cependant des autres figures allégoriques en raison de leur longue histoire littéraire. Dans les premiers textes de notre corpus, notamment les pastourelles, la dimension allégorique est assez peu présente. En revanche, les personnages se constituent en types bien identifiables et associés à des caractéristiques construites par la tradition. Dans les textes en moyen français, même lorsqu'une lecture allégorique est explicitement proposée par la dénomination des personnages, par exemple Foy et Loyauté dans la bergerie du même nom, ils conservent leurs caractéristiques de bergers et bergères, qui permettent tout à la fois leur incarnation et leur inscription dans la littérature pastorale.

Christophe Imbert et Philippe Maupeu proposent la définition suivante de l'allégorie :

L'allégorie est un « parler autrement » (*allegorein*), et un « lire autrement » qui vise, selon un principe d'analogie, à produire un discours à double sens (c'est l'écriture allégorique, l'allégorie), ou à dégager un double sens du discours (c'est l'allégorie herméneutique, ou allégorèse) : le mouvement herméneutique et poétique qu'il postule est celui de la *translatio* ou *transumptio*, un « transport » qui invite à aller voir dans le texte un « ailleurs » du sens¹⁸.

Ils soulignent également que l'allégorie s'apparente à un voile qu'il faudrait soulever pour accéder au sens, voile qui tout à la fois masque et révèle. Les personnages pastoraux peuvent être porteurs d'une signification seconde : utilisés dans les textes, ils ne renvoient pas nécessairement à eux-mêmes, mais font le lien avec des thématiques,

¹⁷ *Ibid.*, p. 256.

¹⁸ Christophe Imbert et Philippe Maupeu, « Introduction. Le paysage allégorique : Entre image mentale et pays transfiguré », dans (éd.) Christophe Imbert et Philippe Maupeu, *Le paysage allégorique : Entre image mentale et pays transfiguré*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, disponible en ligne : <http://books.openedition.org/pur/53535>

comme la proximité avec la nature, des actions, comme le soin, ou encore des valeurs. S'ils ne sont pas des personnages allégoriques, ils peuvent néanmoins inviter les lecteurs et spectateurs à procéder à une lecture allégorique permettant de se saisir du sens second des œuvres. Toutefois, même lorsqu'ils rapprochent au plus près de la personnification, comme les personnages de Foy et de Loyauté, ils n'ont pas une signification univoque. De même, lorsque la voix de Marote se superpose à celle de Christine de Pizan en empruntant à son tour une expression à la première personne, ou lorsque Robin suit les traces de Froissart à la cour de Béarn, les personnages pastoraux ne sont pas de purs doubles de cette autrice et de cet auteur. Tant par la richesse des sens qui leur sont attachés, que par le processus de renversement interprétatif auquel ils appellent, ils s'inscrivent au sein d'un réseau signifiant.

2. FIGURE ACCUEILLANTE : BERGERS HUMAINS

Protéiformes, susceptibles d'incarner des valeurs positives ou leur contraire et de porter un sens plus ou moins général, les personnages pastoraux ne sont donc pas figés dans un type fixe et non-dynamique. Il serait alors possible d'y voir des figures d'humanité, incarnant des existences dans leur complexité, à la fois fortes et faillibles, liées à la nature et à la société. De quelle humanité est-il alors question ? Faut-il faire du berger ou de la bergère un homme ou une femme parmi d'autres, susceptibles de représenter « n'importe qui ? ». Cette association apparaît notamment dans la bergerie de *Mieulx que devant* avec le personnage de Peuple Pensif. Son nom renvoie à l'ensemble du peuple et à ses souffrances en temps de guerre. Le berger permet de rendre concrètes les souffrances générales subies par le peuple dans son ensemble. Selon le public, il peut alors apparaître comme un alter égo, ou à l'inverse comme une mise en présence d'un peuple distant, vivant à l'écart de la cour et dont le berger doit se faire le porte-parole. Lorsque Jean de Brie inscrit le berger au sein de la tripartition des ordres de la société, la houlette devient représentative du peuple, par opposition au clergé et à la noblesse figurés respectivement par la crosse et le glaive : « Et ces trois choses – la croce, le glaive, et la houlette – representent trois estas en cest monde¹⁹. » Le personnage pastoral figure alors le peuple par opposition aux deux autres ordres de la société.

¹⁹ Jean de Brie, *The Medieval Shepherd*, p. 100.

À l'inverse, les personnages du Grand et du Petit de la *Moralité à cinq personnages* incarnent la noblesse et le peuple tout en étant chacun des figures pastorales. Les différends qui les opposent synthétisent sur scène la crise traversée par l'ensemble de la société française :

[...] le Petit se plaint des grans charges
dont on le sert oultre appetit,
puis le Grant se plaint du Petit
que ne luy port(e) foy ni hommage²⁰.

Dans la *Bergerie de l'Agneau de France*, les bergers figurent les grands du royaume responsables de l'avenir du pouvoir durant la minorité du roi Charles VIII. La figure pastorale est dotée d'un caractère réversible permettant de passer de la représentation du peuple à celle des puissants suivant des mécanismes qu'il nous faudra mettre en avant. L'humilité, qui abaisse et élève à la fois, semble en être un élément moteur. La figure pastorale est donc à même d'accueillir un discours dans lequel les différents membres de l'humanité pourront se reconnaître, de tendre un miroir où se contempler indirectement.

Toutefois, un caractère exceptionnel définit également certains personnages pastoraux. Les représentations de Jésus, divinité incarnée en homme, à la fois berger guide de son peuple et agneau sacrificiel destiné à sauver l'humanité, en soulignent la dimension remarquable. Le passage par la figure pastorale diffracte les particularités de cette figure d'exception en mettant en exergue les oppositions qui la travaillent. Dans une moindre mesure, cette imbrication d'une humilité permettant le lien avec l'humanité entière et d'un caractère exceptionnel se retrouve dans la figure de Griseldis. Le personnage pastoral, tenant lieu d'humanité et d'exception, joue alors un rôle modélisant. Par suite, la figure ne se fait pas norme, cadre accessible à atteindre, mais idéal vers lequel tendre.

3. FIGURE ACCUEILLIE : INSERTION DES FIGURES PASTORALES

L'action de ces figures pastorales diffère selon l'œuvre dans laquelle elles sont insérées. La réalisation du berger ou de la bergère dépend du support, vocal, textuel, pictural, par lequel il s'incarne devant le public. Suivant les textes *pastoures* et *pastoureux* s'insèrent différemment du *Dit* plus personnel qui fait entendre un récit à

²⁰ *Moralité à cinq personnages*, p. 43, v. 201-204.

la première personne au théâtre, espace de rencontre et de confrontation entre les différents acteurs et entre le jeu et son public. Malgré son unité, la figure pastorale voit l'une ou l'autre de ses dimensions s'actualiser en fonction du genre dans lequel elle s'inscrit. Par exemple, les premières pastourelles mettent en scène des bergères dont la principale caractéristique serait une disponibilité sexuelle liée à une plus grande proximité avec la nature, tandis que les pastourelles plus tardives de Jean Froissart actualisent les dimensions politiques des personnages pastoraux.

La forme générique donnée à l'œuvre pastorale influence le fonctionnement du personnage. Si le passage de la pastourelle chantée au jeu opéré par Adam de la Halle modifie les enjeux du texte en substituant à la focalisation interne du narrateur une présence et parole directe des personnages²¹, l'emploi des figures pastorales dans les moralités de la fin du Moyen Âge confère également à ces personnages une nouvelle dimension. Comme le souligne Estelle Doudet au sujet des moralités :

Malgré leur apparente « abstraction » à nos yeux, les personnages de l'ancien théâtre allégorique ont eu pour particularité d'être des concrétisations de notions, de valeurs, de mots, voire d'objets déjà concrets, doublement mis « en marche » par le processus d'allégorisation et par le jeu dramatique²².

Ainsi les personnages de Foy et Loyauté évoqués précédemment s'incarnent-ils sous des traits pastoraux. Leur voix se réalise par l'intermédiaire d'acteurs ou éventuellement d'actrices, sur scène, qui ajoute à l'épaisseur de la figure pastorale celle d'une présence et d'une corporalité en acte. La concrétisation et l'action sur scène de personifications viennent complexifier l'interprétation de ces personnages loin d'être univoques :

[...] il n'est peut-être pas sans intérêt de noter aussi que nos bergers-amants sont des allégories susceptibles d'une interprétation sur plus d'un niveau. Foy, par exemple, représente-t-il exclusivement la fidélité d'un amoureux ou la croyance religieuse ? Loyauté signifie-t-elle la constance d'une amante

²¹ Sur les enjeux de la transposition d'une forme lyrique vers une forme dramatique opérée dans le *Jeu de Robin et Marion*, voir Geri L. Smith, *The Medieval French Pastourelle Tradition*, « Adam de la Halle's Jeu de Robin et Marion. Lyric Fantasy Meets Theater ».

²² Estelle Doudet, *op. cit.*, p. 262. Sur la différence entre récit allégorique et jeu allégorique, voir aussi p. 261 : « De fait, un texte pensé en vue d'une performance ne travaille pas la visualisation de ses composants de la même manière que peut le faire un récit théâtralisé et illustré. Dans les narrations, le potentiel spectaculaire des personifications et des descriptions est libéré grâce au double regard porté sur elles, celui du narrateur et celui de l'auditeur-lecteur qu'il médiatise. Mais la scène est par définition en déficit de la stabilité qu'assurerait ce point de vue herméneutique, fondamental dans l'économie de l'allégorie. Aussi même si l'intrigue, les personnages et l'objectif paraissent identiques, le transfert d'un dispositif allégorique narratif à un dispositif allégorique théâtral ne peut-il être que complexe. Le second déconstruit les rapports établis par le premier et les réarticule autrement : les idées ne font plus image, elles prennent corps. »

ou le dévouement d'une Carmélite à sa foi religieuse et à la règle de son ordre ? n'oublions pas, en outre, que l'évènement auquel se préparent les personnages de la pièce est précisément « l'accordance » (318) des amants qui va avoir lieu dans une cérémonie prévue pour le lendemain (350). Peut-on y voir une allusion au mariage avec l'église auquel se vouent les sœurs d'une communauté de foi, unies comme les bergers dans leur poursuite d'une vie contemplative vouée à l'harmonie et à la paix²³ ?

Ces différents niveaux d'interprétation s'actualisent en fonction du contexte de la performance, du lieu et de la temporalité au sein desquels vient s'incarner le discours des personnages²⁴.

Au-delà du sens construit en relation avec le genre littéraire, se nouent des relations au sein de différentes traditions. L'inquiétude de Loyauté face à la menace du loup s'inscrit dans le cadre de la littérature pastorale, mettant en scène la menace pesant sur le troupeau, et fait allusion aux troubles politiques du temps. Mais le cadre religieux pour lequel a vraisemblablement été constitué le jeu²⁵ appelle d'autres interprétations à construire à partir d'autres hypotextes. L'écho au thème de la *psychomachie* évoqué par Alan Hindley dans son introduction²⁶ coïncide avec certains aspects des figures pastorales précédemment évoquées. Lorsque Loyauté se demande :

Et ou poraie aleire
Por myneir
Pastureir
Mes berbis segurement,
qui ons ne le mes vengne oster ?
Bien doubteir,
C'est tout cleir,
doye les leup, qui maint torment
Font as laboreur sovent
de eaulx pillier et desrobeir.
Gentils se font appelleir,
Mains c'est sens cauze vraiment²⁷.

ne pourrait-on y voir une référence à la parabole de la brebis égarée ? Cette dernière peut figurer l'âme qui doit éviter les pièges pour accéder au paradis. La citation de

²³ *L'Alliance de Foy et de Loyauté*, Alan Hindley, « Introduction », p. 491.

²⁴ Nous développerons cette question dans la troisième et dernière partie de notre travail.

²⁵ *L'Alliance de Foy et de Loyauté*, Alan Hindley, « Introduction », p. 490-491.

²⁶ *Ibid.*, p. 491.

²⁷ *Ibid.*, p. 505, v. 161-172.

l'Alliance de Foy et de Loyauté mettrait alors en scène la nécessité pour Loyauté de se maintenir à l'égard des dangers et des tentations du monde.

La figure pastorale voit ses possibilités varier en fonction du support qui la convoque. Le manuscrit du *Dit de Regnault et Janneton*, conservé à la bibliothèque de Saint-Petersbourg et réalisé pour Jeanne de Laval²⁸, fonctionne comme dispositif en tant qu'objet, dans la relation établie entre textes et enluminures. Les écus de René d'Anjou et de Jeanne de Laval clôturant le texte et accompagnés de la mention « Icy sont les armes, dessoubz ceste couronne,/du bergier dessusdit et de la bergeronne²⁹. » invitent à reconsidérer le texte à la lumière de l'identification opérée entre le couple pastoral et le couple ducal. Les personnages pastoraux sont alors au cœur de l'élaboration d'une réflexion sur le pouvoir et son équilibre à la cour d'Anjou. Bergères et bergers appellent une attention particulière du public qui se fait interprète le temps de la réception, que cette dernière ait lieu lors de la performance orale ou par la mise en contact d'une œuvre écrite.

Les figures pastorales semblent donc dotées d'un statut spécifique : les bergers et bergères incarnent des personnages autonomes et variés, et prennent place au sein d'un réseau de significations complexe. À la fois individualisés dans les récits et porteurs d'un ensemble de valeurs et d'association, ils permettent de susciter la réflexion en passant de la fiction à son interprétation allégorique.

En outre, ces mêmes personnages sont eux-mêmes des figures d'interprètes, capables de déchiffrer les signes qui les entourent. Armand Strubel distingue deux modalités de fonctionnement de l'allégorie :

[...] une allégorie créatrice, productrice d'œuvres nouvelles et essentiellement fondée sur les ressources de la rhétorique, et d'autre part, une allégorie d'interprétation de textes préexistants, qui peut sembler marginale au sein de la littérature, mais qui a donné des œuvres clefs comme les *Bestiaires* ou des monuments comme *l'Ovide moralisé*. Les deux méthodes revendiquent la *senefiance*, le sens caché : pour l'une il est à construire, pour l'autre à découvrir³⁰.

²⁸ *Regnault et Janneton*, « Introduction », p. 15.

²⁹ *Ibid.*, p. 106 et planche XVI.

³⁰ Armand Strubel, *op. cit.*, p. 15.

Les personnages pastoraux ne sont-ils pas précisément à l'intersection de ces deux allégories ? Une partie de nos textes pastoraux sont une invitation à l'interprétation, à la recherche d'un autre sens, notamment les textes où bergers et bergères figurent des personnalités historiques ou incarnent un certain nombre de valeurs. Mais certains textes peuvent aussi relever de la seconde allégorie définie par Armand Strubel, c'est-à-dire des textes proposant une interprétation. C'est le cas dans une certaine mesure du *Bon berger* de Jean de Brie, qui propose non une lecture allégorique de textes antérieurs, mais une interprétation des signes de la nature. Plusieurs bergers ou bergères sont ainsi figurés en interprètes. S'ils peuvent faire l'objet d'une lecture allégorique, ils sont donc à l'origine du déchiffrement du monde qui les entoure³¹.

Eux-mêmes interprètes, ils constituent réciproquement par leur action et leurs caractéristiques, une double invitation au travail herméneutique. Cette particularité explique peut-être la place cruciale occupée par ces personnages dans la littérature médiévale et invite à porter une attention accrue aux différents fils interprétatifs que noue et dénoue la trame pastorale. Porte-paroles de discours, bergères et bergers se font médiateurs lorsque ces discours sont transmis au prisme de leur voix pastorale qui affecte par sa complexité le sens des mots et leur contexte d'énonciation.

³¹ Cette tradition est en partie héritée du christianisme. Ce sont en effet des bergers, qui éclairés par la venue d'un ange, comprennent l'identité de Jésus et révèlent à tous qu'il s'agit du Sauveur : Luc, 2, 8-18.

II. L'humble et le puissant : le berger et la société

Dans le chapitre inaugural de son ouvrage consacré aux usages politiques des représentations des bergers des XVI^e et XVII^e siècles, Laurence Giavarini analyse la fable « Le Berger et le Roi » de La Fontaine³². Un roi apercevant un berger menant son troupeau, lui propose de devenir « pasteurs de gens ». Mais à la cour, l'envie provoque rapidement la chute du berger. Au-delà de la critique de la vie de cour présente dans la fable, la chercheuse souligne l'importance de la séparation entre monde pastoral et univers de la cour, et entre réalité et tentation provoquée par ce qu'elle nomme « traction du visible ». Le roi voyant le berger prendre soin de son troupeau opère un transfert vers l'univers de la cour et des hommes, et invite le berger à gouverner. L'ermite, à l'inverse du roi et du berger, ne se laisse pas aveugler et prédit la fin de l'histoire :

À la différence du roi, l'ermite résiste à la traction du visible. Il accourt pour réintroduire dans l'expérience voulue par le roi la séparation du monde pastoral et de la cour, l'écart nécessaire entre la perfection de l'idéal et l'espace des « machineurs d'impostures », la différence entre métaphore et littéralité du pouvoir abolie par la seule présence du berger à la cour. Telle est la leçon exemplaire dont celui-ci fait l'expérience³³.

C'est à la fois le désir d'un pouvoir pastoral qui se fait jour et sa propre qualification comme désir, et par conséquent, comme idéal en rupture avec le réel. Dans le même temps, la réalité du pouvoir est mise en doute dès lors qu'il est exercé par un berger. Par la chute finale, la fable opère un renversement qui souligne à la fois le caractère idéal et fictionnel d'un désir de gouvernement pastoral et le caractère irréel d'un pouvoir aux fondations douteuses.

Cette association du berger et du roi n'est pas propre à la fable de La Fontaine. Elle s'inscrit dans un héritage à la fois religieux et politique qu'il convient d'éclairer pour mieux comprendre les enjeux à l'œuvre lors des prises de parole des personnages pastoraux. Il s'agit ainsi d'examiner sur quelles bases le personnage humble du berger peut en venir à incarner l'autorité et le pouvoir, et réciproquement, de déterminer les éléments pivots autorisant cette réversibilité. Cette dernière peut être tout à la fois moteur dynamique de l'interprétation et source d'instabilité et de doute sur les discours

³² Laurence Giavarini, *La distance pastorale : usages politiques de la représentation des bergers (XVI^e - XVII^e siècles)*, Paris, Vrin, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 2010 (Collection « Contextes »), p. 52-58.

³³ *Ibid.*, p. 55.

proposés. La parole d'un personnage de roi-berger est-elle par exemple dotée d'une plus grande autorité, renforcée par la tradition dont elle se fait l'héritière ? Ou est-elle située implicitement du côté de l'idéal, fiction désirable, mais contrastant avec la réalité politique en place ?

Le personnage du roi-berger s'inscrit dans l'élaboration d'un mode de gouvernement spécifique que Michel Foucault a désigné du nom de « pastorat ». Cette idée est développée dans son cours au Collège de France intitulé *Sécurité, territoire, population* qui mentionne pour la première fois ce « pastorat » dans la leçon du 8 février 1978 avant d'en préciser les contours dans les leçons suivantes³⁴. Pour Michel Foucault le pastorat trouve son origine dans la culture orientale. Le philosophe trace rapidement un panorama historique qui conduit de l'Égypte antique à la chrétienté occidentale en passant par les textes hébraïques. Avec le pastorat, le gouvernement des hommes vient se substituer au gouvernement de la cité³⁵. Le pouvoir s'exerce non plus sur un espace donné, mais sur une multiplicité, sur un groupe d'individus. Il se dote d'une finalité propre qui serait le salut des hommes, salut pour lequel le gouvernant doit être capable de se sacrifier ou de sacrifier la collectivité. Du fondement moral de l'autorité politique découle, comme le souligne la septième leçon, la nécessaire soumission des individus, décrite comme une vertu d'obéissance. Le pastorat chrétien est à l'origine de

[...] l'instance de l'obéissance pure, l'obéissance comme type de conduite unitaire, conduite hautement valorisée et qui a l'essentiel de sa raison d'être en elle-même³⁶ [...].

Humbles et obéissants, figures d'opposition, mais aussi guides attentivement suivis, nos personnages pourraient participer d'une représentation littéraire de ce pouvoir pastoral. Il y a en apparence un paradoxe dans cette capacité de figurer toutes les catégories sociales : le peuple bien sûr, mais aussi le clergé et la noblesse. Comment s'est construite cette réversibilité de la figure pastorale ? À bien des égards, elle s'est nourrie d'un héritage biblique, et notamment chrétien, dont nous montrerons l'importance tout d'abord à travers le thème du bon berger. Ce dernier permet en effet le passage d'une

³⁴ Michel Foucault, *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France. 1977-1978*, Paris, Gallimard/EHESS/Éditions du Seuil, coll. « Hautes études », 2004, leçon 5, 6, 7 et 8. Pour un résumé de ces leçons mises en perspective avec la période médiévale, voir Jacques Dalarun, *Gouverner c'est servir*, Paris, Alma, 2012, « Pastorat », p. 252-265, et plus généralement p. 242-276.

³⁵ Michel Foucault, *op. cit.*, « leçon du 8 février 1978 », p. 119-138

³⁶ *Ibid.*, leçon du 22 février 1978, p. 177.

référence au bon guide spirituel à la figuration du bon dirigeant. Puis nous étudierons la valorisation de l'humilité durant le Moyen Âge. Nous terminerons en évoquant les attributs signifiants des personnages pastoraux.

1. LE BON PASTEUR

L'Éternel est mon berger : je ne manquerai de rien.

Il me fait reposer dans de verts pâturages
il me dirige près des eaux paisibles.

Il restaure mon âme,
il me conduit dans les sentiers de la justice,
à cause de son nom.

Quand je marche dans la vallée de l'ombre de la mort,
je ne crains aucun mal, car tu es avec moi :
ta houlette et ton bâton me rassurent.

Tu dresses devant moi une table,
en face de mes adversaires ;
tu oins d'huile ma tête,
et ma coupe déborde.

Oui, le bonheur et la grâce m'accompagneront
tous les jours de ma vie,
et j'habiterai dans la maison de l'Éternel
jusqu'à la fin de mes jours³⁷.

La divinité est explicitement associée au personnage du berger et cette métaphore est filée tout au long du psaume. Le soin et la bienveillance sont au centre du système de représentation. L'homme devient la brebis qui s'en remet entièrement au soin de son berger, que ce soit pour assurer sa subsistance, pour la guider, pour la protéger ou pour la soigner. Par le biais de la métaphore, le discours religieux peut s'incarner, la foi devenant la confiance que le troupeau accorde à son berger. Le personnage pastoral n'est pas humain, mais divin, il permet de donner corps à une notion autrement abstraite. Figure de guide, il évite aux troupeaux les faux pas pour les sauver de la damnation et leur offrir le salut.

³⁷ Bible, *Livres des psaumes*, « Psaume 23 », édition Louis Segond, 1910 [1874], disponible en ligne : https://fr.m.wikisource.org/wiki/Bible_Segond_1910/Livre_des_Psaumes. Les références à la Bible seront tirées de cette édition.

Plusieurs paraboles des Évangiles reposent sur cette même association : la parabole de la « brebis égarée » que l'on trouve dans les Évangiles de Luc et de Matthieu³⁸ et la parabole du « bon berger » présente chez Jean³⁹. Martine Dulaey souligne que la tradition chrétienne a très vite rapproché ces trois textes en renvoyant à la figure du « bon berger » qui n'est pourtant présente que chez Jean⁴⁰. La figure pastorale constitue le dénominateur commun de ces paraboles : elle nourrit un riche ensemble de représentations développées dès les débuts du christianisme⁴¹. Dans la parabole de la « brebis égarée⁴² » par exemple, le berger peut figurer le Christ ou le gouvernant, comme dans le modèle du pastorat, mais la prise des brebis sur les épaules a fait l'objet d'interprétations très diverses. Pour certains, il s'agit de l'humanité sauvée, mais pour d'autres la brebis passée sur les épaules est également le signe de la transformation opérée lors de l'incarnation : la faible brebis représentant l'humanité, le pasteur s'enveloppant dans la peau de brebis est Dieu se faisant homme, figure du Christ agneau sacrificiel⁴³. La figure pastorale condense en une image les représentations de Dieu et de la condition humaine.

Dans cette même parabole, la confiance est justifiée par la priorité donnée à l'individu sur le troupeau. Le berger est prêt à abandonner le groupe pour retrouver la brebis égarée. Michel Foucault parle du « paradoxe du berger », il lui faut :

[...] avoir l'œil sur tout et tout sur chacun, *omnes et singulatim*, ce qui va être précisément le grand problème et des techniques de pouvoir dans le pastorat chrétien et des techniques de pouvoir, disons, modernes, telles qu'elles sont aménagées dans les technologies de la population [...]⁴⁴.

Le troupeau doit obéir à l'autorité divine, car celle-ci vise au bien de la communauté et ce bien passe par la prise en compte de chaque individu.

³⁸ Luc 15, 4-7 ; Matthieu 18, 12-13.

³⁹ Jean, 10, 1-16.

⁴⁰ Martine Dulaey, « La parabole de la brebis perdue dans l'Église ancienne : De l'exégèse à l'iconographie », dans *Revue des Études Augustiniennes et Patristiques*, 39, n°1, 1993, p. 6, disponible en ligne : <https://www.brepolsonline.net/doi/10.1484/J.REA.5.104672>.

⁴¹ *Ibid.*, p. 3-22.

⁴² Luc, 15, 4-7.

⁴³ Martine Dulaey, art. cit., p. 18-20.

⁴⁴ Michel Foucault, *op. cit.*, leçon du 8 février 1978, p. 132.

La parabole dite du « bon berger » oppose le mauvais berger mercenaire qui ne travaille que pour l'argent au bon berger dévoué au bien de son troupeau. L'association y est explicite puisque Jésus déclare : « Je suis le bon berger ». La foi prend également les traits de la confiance que le troupeau accorde à son berger, confiance reposant sur le soin donné au troupeau, allant jusqu'à la possibilité du sacrifice (« Je donne ma vie pour mes brebis »). Florent Coste, dans une étude sur les sermons des ordres mendiants autour de ce verset, note l'importance de la parabole du « bon berger » pour l'élaboration d'une prédication nouvelle en opposition aux pratiques des ordres séculiers⁴⁵. Le bon berger devient modèle du bon prédicateur, auquel s'opposent les figures du brigand, du loup et du mercenaire. Ce renouvellement du modèle de la prédication n'a pas été sans influence sur les représentations du pouvoir :

[...] la pensée renouvelée du *regimen* politique s'adosse sans solution de continuité à un *regimen animarum* dont les frères se sont imposés comme des spécialistes zélés⁴⁶.

Florent Coste rappelle en effet que « les auteurs et compilateurs des principaux miroirs des Princes de la fin du Moyen Âge sont issus des ordres mendiants⁴⁷ ». Il note également la très grande « plasticité » de la parabole en fonction de ses usages :

[...] le pastorat concilie, tant bien que mal, la diversité et l'ordre, la multitude et l'unité, une tendance hiérarchique et une tendance égalitaire, la sévérité du gouvernant et sa profonde générosité. Entre un désir de conformité des gouvernés et des gouvernants et le silence d'agneaux assujettis par de tout-puissants pasteurs, dont la question reste bien de savoir s'ils ne sont pas tyranniques, ces déchirements dessinent le champ du gouvernement pastoral des âmes, tel qu'il a été expérimenté, des siècles durant, par le christianisme médiéval⁴⁸.

La souplesse de la figure pastorale est donc une caractéristique commune entre littérature profane et religieuse, de même que la capacité du berger à jouer un rôle de modèle. Le succès des bergers et bergères dans la littérature politique aux XIV^e et XV^e siècles est à la fois lié à leurs caractéristiques et à une conjoncture culturelle et politique qui a permis le passage d'un modèle religieux vers celui du gouvernement des hommes. Si le berger Christ et le berger souverain se rencontrent dans des textes de nature et de

⁴⁵ Florent Coste, art. cit.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 125.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 138

tradition différentes, il n'y a pas de solution de continuité de l'un à l'autre, mais plutôt une appropriation politique d'un modèle historiquement construit par la Bible et l'Église.

L'association entre autorité divine et autorité du berger ou de la bergère sur son troupeau a connu un large succès dans l'imaginaire ecclésial. Par extension, son utilisation est commune aux représentations de l'autorité religieuse et aux grandes figures bibliques⁴⁹. La crosse de l'évêque est un élément constitutif du rapprochement entre la figure d'autorité ecclésiale et la figure pastorale. Aujourd'hui encore, le terme « ouailles » qui signifie à l'origine moutons, brebis et issu du bas latin *ovicula*, « petite brebis⁵⁰ », désigne les fidèles, sous la direction religieuse d'un prêtre notamment.

Le berger n'est pas toujours une figure positive et les textes bibliques opposent parfois le bon et le mauvais berger. Le chapitre 34 du livre d'Ézéchiel s'ouvre par une condamnation des mauvais bergers qui recherchent leur profit plutôt que celui de leur brebis :

La parole de l'Éternel me fut adressée, en ces mots : Fils de l'homme, prophétise contre les pasteurs d'Israël ! Prophétise, et dis-leur, aux pasteurs : Ainsi parle le Seigneur, l'Éternel : Malheur aux pasteurs d'Israël, qui se paissaient eux-mêmes ! Les pasteurs ne devaient-ils pas paître le troupeau ? Vous avez mangé la graisse, vous vous êtes vêtus avec la laine, vous avez tué ce qui était gras, vous n'avez point fait paître les brebis. Vous n'avez pas fortifié celles qui étaient faibles, guéri celle qui était malade, pansé celle qui était blessée ; vous n'avez pas ramené celle qui s'égarait, cherché celle qui était perdue ; mais vous les avez dominées avec violence et avec dureté. Elles se sont dispersées, parce qu'elles n'avaient point de pasteur ; elles sont devenues la proie de toutes les bêtes des champs, elles se sont dispersées. Mon troupeau est errant sur toutes les montagnes et sur

⁴⁹ Denis Hüe, « Le métier d'Abel », dans *Les mondes des bergers, actes de la journée d'étude du 8 octobre 2018 à l'Université Grenoble-Alpes*, (dir.) Charlotte Guiot et Maxime Kamin, disponible en ligne : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/571-le-metier-d-abel>.

Notamment, les premières associations entre le prêtre ou la figure divine et le berger : « la première occurrence positive du berger intervient dans les Nombres, où l'on précise l'importance du prêtre dans les cérémonies “afin que l'assemblée de l'Éternel ne soit pas comme des brebis qui n'ont point de berger”. Cette image se retrouvera à diverses reprises : “Je vois tout Israël dispersé sur les montagnes, comme des brebis qui n'ont point de berger”. Davantage, le berger prend une dimension positive dans l'Écclésiastique : “la pitié du Seigneur est pour toute chair, il reprend, il corrige, il enseigne, il ramène, tel le berger, son troupeau”. C'est dans Isaïe que la figure du bon berger sera développée, anticipant toute la rhétorique du Nouveau Testament : “Voici, le Seigneur, l'Éternel vient avec puissance [...] comme un berger, il paîtra son troupeau, il prendra les agneaux dans ses bras, et les portera dans son sein ; il conduira les brebis qui allaitent”. »

⁵⁰ « Ouailles », *Trésor de la langue française informatisée*, TLFi, ATILF - CNRS & Université de Lorraine, disponible en ligne : <http://stella.atilf.fr>.

toutes les collines élevées, mon troupeau est dispersé sur toute la face du pays ; nul n'en prend souci, nul ne le cherche⁵¹.

À l'inverse du bon berger qui fait usage de douceur pour nourrir son troupeau et assurer sa prospérité, le mauvais berger se montre violent, détruit le troupeau en dévorant les bêtes dans son unique intérêt. Florent Coste note que contrairement au bon pasteur, le mauvais pasteur fait l'objet de définitions précises dans les sources normatives produites par l'Église⁵². Il est également présent dans les textes littéraires, comme par exemple les *Mélancolies* de Jean Dupin qui présentent les différents états du monde, les vices et les vertus. L'état de Pape y est associé à la figure du berger. S'il n'accomplit pas la mission qui lui échoit, le troupeau sera livré aux prédateurs. Comme l'« Éternel » guidait les hommes dans « la vallée de l'ombre de la mort », le Pape doit préserver les humains pour éviter les scènes de carnage et la damnation des fidèles :

Le loup mengera les brebis,
Quart li bergier est endormis ;
Au charcois s'en vont les mastins.
Bon paistre ne doit pas dormir,
Ses chiens doit mener et tenir :
Le loup voille soir et matin.

[...]

Or sont les brebis mal gardees ;
Mortes seront et devorees
Deffault de chiens et de bergier.
Pour ce les ha li loup serrees
Que lonc temps les a desirees ;
Or sont en point de trabuchier⁵³.

Le berger oisif esquisse les traits d'un « anti-bon berger », celui qui ne surveille pas son troupeau. Les qualités attendues du pape-berger sont ici présentées en creux, par opposition à ce mauvais berger. La figure pastorale n'est donc pas nécessairement modélisante en premier lieu, elle peut appeler à un travail d'inversion pour définir les qualités attendues. Au-delà de l'attention et du soin apportés au troupeau, l'extrait de

⁵¹ Ézéchiel, 34, 1-6.

⁵² Florent Coste, art. cit., p. 126.

⁵³ *Les Mélancolies de Jean Dupin*, (éd.) Lauri Lindgren, Turku, Turun Yliopisto, Annales Universitatis Turkuensis, B 95, 1965, « Sur l'État du Pape », p. 12, v. 106-111 et p. 25, v. 217-222. Je remercie Camille Brouzes pour cette référence.

Mélancolies nous apprend que la capacité de vigilance du berger importe en priorité. Comme le note Foucault :

Le berger, c'est celui qui veille. « Veille » au sens bien sûr de surveillance de ce qui peut se faire de mal, mais surtout comme vigilance à propos de tout ce qui peut arriver de malheureux. Il va veiller sur le troupeau, écarter le malheur qui peut menacer la moindre des bêtes du troupeau. Il va veiller à ce que les choses soient le mieux pour chacune des bêtes du troupeau⁵⁴.

Lors de l'Annonce aux bergers, c'est cette veille qui est récompensée. Les bergers, toujours à l'écoute, sont les premiers à apprendre la naissance de Jésus. Dans le mystère de l'*Incarnation et Nativité*, un triolet vient par la répétition scander l'importance de cet état de vigilance :

NACHOR maistre pasteur
Entendez tous a vous.

ENOS
Je veille.

MALALEEL
Et moy aussy je ne dors pas.

NACHOR
Ainsy tousjours je le conseille,
Entendez tous a vous.

LUDIN *en mangant*
Je veille ;
Vous m'estonnez toute l'aureille,
Laissez moy prendre mon repas.

NACHOR
Entendez tous a vous.

ANATHOT
Je veille.

LUDIN
Et moy aussy je ne dors pas⁵⁵.

Le corollaire de cette vigilance, c'est la patience des personnages pastoraux. Si l'analyse de Michel Foucault se place du point de vue d'une histoire du pouvoir et étudie donc la figure pastorale comme bon berger au sens de bon dirigeant, les personnages de bergers et de bergères figurent également l'attente des âmes devant le salut, tout comme

⁵⁴ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 131.

⁵⁵ *Incarnation et Nativité*, deuxième journée, p. 176.

la patience du peuple devant le dirigeant. Le bon berger est également celui qui veille non pas pour sauver, mais pour être sauvé. La patience devient alors une qualité chrétienne, la vertu des âmes méritant d'être sauvées⁵⁶.

2. LES DEUX FACES D'UNE MÊME FIGURE

Avec la simplicité, l'humilité, et la proximité qui le caractérisent, le pasteur est *norma vivendi* et *lex animata* : non pas table impersonnelle et coercitive des lois, mais incarnation inspirante de la loi, dans les pas de laquelle on aime à se glisser. Il donne des formes et des normes à la vie⁵⁷.

L'héroïne Griselda, qui apparaît à la toute fin du *Décameron* de Boccace⁵⁸, est un modèle de patience qui a inspiré plusieurs réécritures. Le marquis de Saluce, longtemps resté sans épouse ni enfant, accepte face à l'insistance de ses hommes de se marier, à la condition qu'ils témoigneront du respect à sa femme, quelle qu'elle soit. Il épouse alors une femme de pauvre condition, Griselda, après lui avoir demandé si elle lui demeurerait obéissante en toutes circonstances et avoir obtenu sa parole. Le marquis entreprend alors de mettre à l'épreuve la patience de son épouse. Il la sépare de son premier puis de son second enfant, en laissant Griselda imaginer qu'il les a tués. Puis il répudie sa femme. Enfin, il prétend prendre une nouvelle épouse et demande à Griselda de tenir le rôle de servante lors du mariage. La jeune fille est en réalité l'enfant du marquis et de Griselda. La famille est réunie et Griselda retrouve sa place aux côtés de son mari.

Bien que le narrateur s'indigne initialement de la cruauté du marquis⁵⁹, ce récit se veut exemplaire. La patience de Griselda en fait un modèle de vertu. Sa soumission est

⁵⁶ C'est aussi la qualité de la brebis dont Florent Coste relève le portrait brossé par un moine franciscain : « Guibert de Tournai souligne combien cette anatomie de la docilité, loin d'être un défaut, fait toute l'honnêteté et la patience d'une brebis qui ne rechigne jamais et suit son berger sans se faire prier. », art. cit., p. 131.

⁵⁷ Florent Coste, « La politique est-elle vraiment "une affaire de bergerie" ? De quelques rencontres entre pastorat et pastoralisme au Moyen Âge », dans *Pour une anthropologie historique de la nature*, (éd.) Jérôme Lamy et Romain Roy, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2019, p. 85.

⁵⁸ Boccace, *Décameron*, (trad.) Francisque Reynard, Paris, G. Charpentier et Cie, 1884, journée 10, nouvelle 10, disponible en ligne : https://fr.m.wikisource.org/wiki/Le_D%C3%A9cam%C3%A9ron/Dixi%C3%A8me_Journ%C3%A9e#NOUVELLE_X.

⁵⁹ *Ibid.*, « Afin que je ne fasse pas trop contraste avec vous, je veux vous conter, d'un marquis, non un acte de munificence, mais une extravagante brutalité. Quoique, en fin de compte, la chose lui réussit, je ne conseille à personne de suivre son exemple, car ce fut grand dommage qu'il lui en advînt bien. »

gage de la qualité de son âme et source d'admiration. Son caractère exceptionnel vient de son humilité et de son obéissance⁶⁰. Yasmina Foehr-Janssens a souligné le caractère monstrueux de ce modèle, indiqué par différents auteurs reprenant ce récit. Elle voit dans le récit de Griseldis une représentation extrême de la femme persécutée qui dépasse son statut de veuve souffrante habituelle en abandonnant l'expression de toute émotion⁶¹. Nous souhaitons nous aussi inscrire Griseldis dans la lignée des femmes persécutées en ajoutant un point à l'analyse : chez Boccace, et plus encore, chez ses successeurs, Griselda est une bergère. Cette identité pastorale n'est que peu marquée dans le texte original, puisque Boccace nous indique simplement, une fois la jeune femme revêtue de nobles vêtements, qu' :

[...] elle devint aussi avenante qu'elle était belle, et si aimable, de façons si accortes, qu'elle semblait être non la fille de Jeannot, une ancienne gardeuse de moutons, mais la fille de quelque noble seigneur [...]⁶².

Le statut de bergère permet simplement d'accentuer le contraste entre la « basse » origine et la noble apparence de la future épouse.

Dans son adaptation scénique en moyen français en revanche, la dimension pastorale du texte est renforcée. *L'Estoire de Griseldis en rimes et par personnages* composé en 1395 donne une place importante aux personnages pastoraux. D'une part, cette version introduit deux personnages de bergers absents de la version de Boccace, le « premier bergier » et le « secont bergier », qui apparaissent dans des intermèdes et commentent l'action. D'autre part, la « nature » pastorale de Griseldis est soulignée de manière plus marquée. Lors des commentaires formulés par les bergers, ces derniers la nomment par exemple « pastoure Griseldiz⁶³ ». Le marquis décrivant sa future épouse lie son statut de bergère à sa simplicité :

Je l'ay veüe moult souvent
Gardant brebis par mi ces champs.
Maiz sa maniere est bien plaisans ;
Dieu la vueile en bonté parfaire,

⁶⁰ Sur la valorisation de l'obéissance, voir Jacques Dalarun, *Gouverner c'est servir : essai de démocratie médiévale*, Paris, Alma, 2012, « Prémisses bénédictines », p. 134-143.

⁶¹ Yasmina Foehr-Janssens, *La veuve en majesté : deuil et savoir au féminin dans la littérature médiévale*, Genève, Droz, 2000, « Métamorphoses de la douleur, de Philomena à Griseldis, en passant par la Manekine », p. 89-120.

⁶² Boccace, *op. cit.*

⁶³ *L'Estoire de Griseldis*, p. 42, v. 1094.

Et tant qu'elle puisse a Dieu plaire,
Car simple semble et sanz orgueil⁶⁴.

Le *Trésor de la langue française* définit la simplicité comme une « façon d'être naturelle et spontanée, sans affectation ni prétention ; caractère de celui qui a des goûts simples, sans excès de luxe, de raffinement. » Il s'agit donc d'une certaine forme d'authenticité et donc d'un refus de l'artificialité. La jeune femme est dite, parallèlement à sa simplicité, « sans orgueil » et est donc exempt de ce péché. Cette absence d'orgueil permet de faire le lien avec l'humilité, définie dans le *Trésor de la langue française* comme une « disposition à s'abaisser volontairement (à faire telle ou telle chose) en réprimant tout mouvement d'orgueil par sentiment de sa propre faiblesse. » Alors que la simplicité est spontanée et relève d'un état, l'humilité est dynamique, elle demande un effort. Par ailleurs, elle implique une conscience de sa propre faiblesse, alors que la simplicité ne nécessite pas d'adopter une posture réflexive. Somme toute, Griseldis est naturellement hors du péché d'orgueil, quand d'autres doivent fournir un effort en s'humiliant et se remémorant leur condition.

Le statut pastoral de Griseldis semble avoir marqué la personne qui a réalisé les dessins accompagnant le texte du manuscrit 2203⁶⁵. La double page qui s'ouvre aux feuillets 15 v^o et 16 r^o représente la rencontre entre, d'un côté, Griseldis et son père, de l'autre, le marquis et son compagnon. L'illustration joue du contraste entre les personnages. Les bergers sont à pied, vêtus de pauvres vêtements, cheveux dénoués pour la jeune fille, à la porte d'une petite maison. Sur la page en vis-à-vis s'oppose le marquis sur une riche monture et dans des atours princiers. Les activités représentatives des deux catégories sociales viennent accentuer le contraste. Une houlette à la main, la panetière ceinte autour de la taille, Griseldis mène un petit troupeau de moutons. Entourés de chiens, le marquis et son compagnon vont à la chasse. La position des personnages face à face de chaque côté de la reliure, appuyée par

⁶⁴ *Ibid.*, p. 30, v. 780-785.

⁶⁵ Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2203, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9059196q>. Voir Annexes. Griseldis est explicitement représentée en bergère dans d'autres versions. C'est par exemple le choix de l'éditeur allemand d'une traduction en prose de Pétrarque dans l'incunable Bayerische Staatsbibliothek, 2 Inc.c.a. 772, disponible en ligne : <https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0003/bsb00030427/images/>.

Les illustrations du ms. fr. 2203 pourraient également être des indices des choix de mise en scène opérés pour la pièce, voir à ce sujet : Denis Hüe, « Griseldis et sa mise en scène », dans Jean-Pierre Bordier (éd.), *Le jeu théâtral, ses marges, ses frontières : actes de la Deuxième Rencontre sur l'Ancien Théâtre Européen de 1997*, Paris, Champion, 1999, p. 141-164.

le geste du compagnon qui indique au marquis la bergère, fait de ce double feuillet une représentation de la rencontre entre ces personnages de milieux distincts.

L'illustration n'est pas sans rappeler les pastourelles. Le seigneur à la chasse croise une bergère ; ici, c'est le mariage qu'il désire et qu'il obtiendra sans résistance après en avoir fait la demande auprès du père. On peut supposer que la rencontre initiale entre des personnages de classes sociales distinctes a réveillé le souvenir des pastourelles et conduit à donner plus d'importance au métier de bergère exercé par Griseldis. Mais il serait plus intéressant encore d'avancer que l'association du berger à une figure vertueuse d'humilité a conduit à développer les éléments pastoraux présents dans le texte.

L'humilité peut être une vertu attendue du peuple en général, comme en témoigne le discours du personnage de Conseil dans la *Ressource du petit peuple* de Jean Molinet, qui, s'appuyant sur des exemples tirés de l'histoire, enjoint le petit peuple à se restreindre et à se montrer humble :

Au regart du petit peuple qui est tout derompu, s'il porte une petite restraite, il n'en vaudra que de mieulx cy après, il en sera plus humble, plus cremeteux et mains adonné a folie. Exemple, le peuple d'Israel dansoit devant un veau, lorsqu'il fut cras et dru ; quant il fut fameilleux es desers, il prioit Dieu souvent et menu. Le peuple des Romains, lorsqu'i fut orgueilleux, perdi ses regions ; quant il fut humble et povre, il fut signeur et sire de toutes nations. David, en sa prosperité, fut homicide et adultere et, durant son adversité, fut devot plain de saint mistere. Ainsy donc, se le petit peuple est restraint par bonne mesure en sa jonesse, il n'y para en sa viellesse⁶⁶.

Alors qu'elle est attendue, mais, comme le souligne Conseil, pas toujours suivie du peuple, l'humilité semble être plus étroitement encore liée aux personnages pastoraux.

Lorsqu'il présente l'importance de la houlette et la compare à l'épée et à la crosse, Jean de Brie prend soin de souligner l'humilité de sa position. Mais il ajoute :

Et jasoit ce que la croce du prelat soit de plus grant dignité et de plus grant honneur que le glaive ne que la houlette, et que il ait difference, considerees les choses a considerer selon l'estat des personnes, neantmains il y a bonne et ydoine convenience, car selon Dieu, qui est le plus grant, il se doit humilier et soy faire comme le plus petit quant est a humilité et selon la doctrine de l'Evangile non pas par tout⁶⁷.

⁶⁶ Jean Molinet, *La ressource du petit peuple*, dans *Faictz et Dictz*, tome 1, p. 153.

⁶⁷ Jean de Brie, *The Medieval Sherpherd*, chapitre 8, « De la vie du bergier et des choses qui luy affierent », p. 98-100.

La hiérarchie sociale n'est qu'apparente puisqu'il revient aux plus « grands » de s'humilier pour respecter les volontés divines. Elle doit néanmoins être respectée, suivre la « convenience » souhaitée par Dieu et ainsi s'inscrire dans un ordonnancement divin des relations humaines. Si le berger peut incarner de nombreuses vertus et se donner comme modèle du bon dirigeant, c'est notamment en raison de cette humilité qui lui permet de dépasser sa condition en la respectant. Contrairement à d'autres personnages dont la pauvreté peut-être repoussante, la vie simple des bergers demeure dans la très grande majorité des cas peinte sous des traits idéalisés. Les bergers du *Jeu de Robin et Marion* ne sont pas dépourvus d'une grossièreté comique, faisant intervenir le bas corporel, par exemple lorsque Robin ramène la brebis capturée par le loup à l'envers, « cul devers le teste⁶⁸ ». Mais ils ne font pas l'objet de moqueries semblables aux paysans des fabliaux ou du portrait repoussoir du « vilain » dressé dans *Aucassin et Nicolette*⁶⁹ ou par Chrétien de Troie dans *Le Chevalier au lion*⁷⁰. La figure pastorale, sans être courtoise, constitue donc une catégorie distincte de celle du vilain⁷¹.

Le personnage pastoral incarne une version positive de l'humilité, plus ou moins mise en avant selon la catégorie à laquelle appartient le texte. Figure d'une simplicité valorisée, il fait coexister le négatif et le positif, le petit et le grand. Cette réversibilité

⁶⁸ *Le Jeu de Robin et Marion*, p. 266, v. 605.

⁶⁹ *Aucassin et Nicolette*, Philippe Walter, France, Gallimard, 1999 (Collection « Folio classique »), p. 110-112. Dans ce texte, les personnages du vilain et des bergers apparaissent successivement et sont traités de manière distincte.

⁷⁰ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au lion*, (éd.) David F. Hult, Paris, Librairie Générale Française, 1994 (Collection « Lettres gothiques »), v. 286-407 et 792-797 ; Micheline de Combarieu, « Image et représentation du vilain dans les chansons de geste (et dans quelques autres textes médiévaux) », dans *Exclus et systèmes d'exclusion dans la littérature et la civilisation médiévales*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1978, disponible en ligne : <http://books.openedition.org/pup/3195>.

On note dans les pastourelles d'oïl la mention d'une bergère effrayante mais son apparence est simplement sous-entendue. Sa laideur ne semble pas être un trait caractéristique mais plutôt s'inscrire dans le jeu de renversement proposé par ce poème : « [...] trouvai touseite séant,/si plesant/c'onques de biaute si grant/mes palier n'oï ;/s'oï si grant paour de li/que je m'en foui. », Bartsch, II, 75, p. 200-201, v. 4-9 ; en revanche dans le corpus des pastourelles en langue d'oc, la « Porquiera » anonyme s'ouvre par un portrait peu flatteur d'une porchère. Toutefois, ce texte se présente plutôt comme une exception et ne figure pas une bergère mais une porchère : « Et hac son cors fer e lag,/Escur e negre cum pegua ;/Grossa fo coma tonela,/Et hac cascuna mamela/Tan gran que semblet Englez./Yeu, que la vi malsabeza,/Cazec mi tota la brassa. » [elle était, de sa personne, sans grâce, sale, sombre et noire comme poix ; elle avait des seins si grands qu'on eût dit une Anglaise. Moi qui la vis dégoûtante, les bras m'en tombèrent.], *La Pastourelle dans la poésie Occitane*, XXIV « “Porquiera” anonyme », p. 128-129 (Traduction de Jean Audiau).

⁷¹ Notons que le personnage du vilain n'est pas nécessairement négatif. Michel Zink souligne notamment que sa représentation varie en fonction du type de texte : négative dans la littérature courtoise, positive dans la littérature morale et religieuse. Michel Zink, « La suffisance du paysan dans la littérature française du moyen âge », dans « Les voix de la conscience : parole du poète et parole de Dieu dans la littérature médiévale », Varia, Caen, Paradigme, 1992, p. 247-260.

repose sur la mise en avant par le christianisme de l'humilité, étudiée par Jacques Dalarun dans son ouvrage *Gouverner, c'est servir*⁷². Les Évangiles en donnent différentes leçons, telles que :

Les derniers seront les premiers et les premiers les derniers.
(Matthieu 20, 16)

Qui est plus petit parmi vous tous, c'est lui qui est plus grand.
(Luc 9, 48)⁷³.

Comme le souligne Michel Zink dans son ouvrage *L'humiliation, le Moyen Âge et nous*, le rabaissement par l'humiliation est dans le même temps une élévation lors de la Passion du Christ :

De même que l'abaissement de Dieu dans l'incarnation conduisait à célébrer son humilité, non à mettre en doute sa toute-puissance, de même l'humiliation de la croix proclamait sa gloire. Le paradoxe de la croix glorieuse devenait si évident qu'il cessait d'être paradoxal. On parle de « Christ triomphant » pour désigner certaines représentations du Christ en croix : le crucifié y porte une couronne royale et non la couronne d'épines⁷⁴.

C'est dans l'humiliation que le christianisme place l'élévation. Le discours religieux valorise donc la simplicité jusqu'au renversement du négatif vers le positif. Les personnages pastoraux, par leur dépouillement, leur mode de vie simple et leur position à l'écart des jeux de pouvoir, n'ont pas besoin de s'humilier pour incarner ces petits, ces humbles, ces derniers, appelés à figurer parmi les premiers dans l'autre monde. Ils sont déjà humbles et constituent ainsi un cas limite. Leur instabilité, entre personnages simples et valorisés, reposerait donc sur le renversement opéré par le christianisme :

Contre les doctes, il exalte les simples. Aux justes et aux sages, il préfère les pécheurs, les publicains, les prostituées, les enfants, les estropiés. Il développe une jubilation de la persécution. Il prône un renversement constant des positions sociales ou institutionnelles : grands et petits, premiers et derniers, maîtres et serviteurs⁷⁵.

⁷² Jacques Dalarun, *Gouverner c'est servir: essai de démocratie médiévale*, Paris, Alma, 2012 (Collection « Essai. Histoire »).

⁷³ Jacques Dalarun propose un recueil de citations des Évangiles p. 123-126.

⁷⁴ Michel Zink, *L'humiliation, le Moyen Âge et nous*, Paris, Albin Michel, 2017, p. 46.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 129.

Ils se distinguent de la figure médiévale de Marie-Madeleine⁷⁶, pécheresse repentie, mais sont proches de l'enfance⁷⁷ et de la simplicité ; les personnages pastoraux sont le plus souvent caractérisés par leur jeunesse et peuvent être des figures de l'innocence. Par leur simplicité, ils s'opposent aux figures de savants et de lettrés. Cette simplicité leur ouvre les portes vers un savoir distinct, qui les rapproche de la nature, mais aussi de Dieu. Ils occupent une place privilégiée dans le récit de la Nativité, étant les premiers à apprendre l'arrivée de Jésus, en raison de cette simplicité même, comme l'expliquent notamment les exégètes commentant l'Annonce aux bergers. Joël Blanchard, évoque dans son étude des séquences pastorales des mystères le :

[...] souci des auteurs et exégètes d'expliquer, de justifier les raisons morales, spirituelles pour lesquelles les bergers ont été choisis pour être les premiers témoins du mystère. Ces qualités exemplaires sont cristallisées dans ce qu'il est convenu d'appeler la *simplicitas*. Cette *simplicitas* est au centre de l'éloge de la vie pastorale chez les exégètes religieux et chez le plus proluxe de nos auteurs de pastorales, celui de *l'Incarnation et Nativité*⁷⁸.

La révélation est signe de la toute-puissance divine, Dieu pouvant choisir qui sera son porte-parole, comme en témoigne cet échange entre les bergers du mystère de *l'Incarnation et Nativité* :

LUDIN.

Et, par mon serment,
Je n'y entendoye rien du monde.
Comme peult avoir tel faconde
Et science ung pasteur des champs ?

NACHOR.

Comment ? Se sont gens non sachans
Qui demandent telz questions.
Dieu fait ses revelations
Ou il veult, car plusieurs prophetes
Trespassez donc on fait grans festes
Furent pasteurs⁷⁹.

⁷⁶ *Ibid.*, « Rite », p. 67-83.

⁷⁷ Matthieu, 19, 13-14 : « Alors on lui amena des petits enfants, afin qu'il leur imposât les mains et priât pour eux. Mais les disciples les repoussèrent. Et Jésus dit: Laissez les petits enfants, et ne les empêchez pas de venir à moi; car le royaume des cieux est pour ceux qui leur ressemblent. »

⁷⁸ Joël Blanchard, *La pastorale en France aux XIV^e et XV^e siècle*, p. 257.

⁷⁹ *Incarnation et Nativité*, p. 301.

Le choix des pasteurs comme prophètes est le signe de la puissance de la volonté divine. Le paradoxe du simple sachant illustre la capacité à subvertir l'ordre habituel des choses. Le *Mystère du siège d'Orléans* met également en évidence l'exercice de la puissance divine par l'entremise de la révélation et de l'élévation des plus simples⁸⁰. Rédigé probablement au milieu du XV^e siècle⁸¹, ce mystère met en scène le siège et la libération par Jeanne d'Arc de la ville d'Orléans. Lorsqu'elle fait sa première apparition, Jeanne est figurée en bergère, les didascalies indiquant : « la Pucelle gardant les brebiz de son pere et queusant en linge⁸² ». À l'ange Michel qui vient lui annoncer les desseins divins, elle oppose sa surprise, soulignant sa faiblesse par l'usage hypocoristique du langage :

Moy, povre pucelle, ravye
Des nouvelles que vous me dictes,
Sachez, je ne les entend mie,
Que y me sont trop auctentiques.
Je ne vous pourroye respondre
Ainsi, moy, povre bergerete,
Vous qui cy me venez semondre.
Comme une simple pucelete,
Gardant es champs dessus l'erbete
Les povres bestes de mon pere,
Une jeune simple fillete,
Vous dis sont à mon bien contraire⁸³.

La bergère incarne la fragilité et l'innocence, étonnant barrage à l'ennemi anglais, dont les succès militaires ont été exposés durant les quelque 7000 vers précédents. Elle se laisse convaincre, affirmant sa volonté de servir Dieu. Un renversement intéressant s'opère alors. Par deux fois, l'ange la salue ainsi :

A Dieu, Jehanne, vraye pucelle,
Qui est d'icelui bien aymée ;

80 Nous reprenons cet exemple et son analyse à notre communication « Nobles bergères et pauvres pastoures, les figures pastorales dans les représentations du pouvoir au féminin », 2021, Grenoble, Langages et politiques, Maison des Sciences de l'homme Alpes : <https://lpol.hypotheses.org/37>.

81 « Comptes rendus », *Le Moyen Age*, 2004/2 (Tome CX), p. 383-466, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-le-moyen-age-2004-2-page-383.htm>.

82 *Le Mistere du siege d'Orleans*, (éd.) F. Guessard et E. de Certain, Paris, Imprimerie impériale, 1862 (Collection « Documents inédits sur l'Histoire de France »), p. 273.

83 *Ibid.*, p. 274, v. 7096-7107.

Ayez toujours ferme pensée
De Dieu estre sa pastorelle⁸⁴.

De « povre bergerete », Jeanne est devenue « pastorelle de Dieu ». Cette image réactive le souvenir des représentations bibliques des bergers, qui sont à la fois guides et prophètes, tout en relevant du miraculeux : l'humble est élevée par la volonté divine, la jeune paysanne s'apprête à prendre la tête des troupes militaires.

Colette Beaune, dans son ouvrage consacré à Jeanne d'Arc, a noté que cette dernière n'était pas une bergère, mais que cette profession lui a très rapidement été attribuée dans les écrits. Cet extrait nous montre l'intérêt de cette transformation : en faisant de Jeanne une pauvre bergère, les contemporains et à leur suite celles et ceux qui ont écrit sur Jeanne d'Arc, ont renforcé le caractère mystérieux, « miraculeux » de ses aventures. La marginalité de la figure de bergère, personnage paisible vivant seule, à l'écart, avec ses moutons, sa houlette et sa flûte, accentue le contraste avec la cheffe de guerre menant les troupes françaises à la victoire. En un sens, cette marginalité permet de donner une dimension spectaculaire à son ascension, légitimant l'hypothèse d'une intervention divine. Elle intrigue, interpelle et explique peut-être en partie la fascination exercée jusqu'à aujourd'hui par ce personnage sans cesse revisité de l'Histoire de France.

La réversibilité de la figure pastorale, qui trouve ses origines dans les textes bibliques et se développe dans les Évangiles, permet de mettre en tension simplicité et autorité, humilité et pouvoir. Les personnages pastoraux par les traits qui leur sont associés sont dotés d'une autorité : leurs paroles sont lourdes de significations. Cette force peut parfois être associée à un pouvoir agissant lorsque le pasteur devient roi berger, acteur guidé par la sagesse. L'incarnation dans un corps marqué par la simplicité permet donc paradoxalement d'accéder à une dimension idéalisante, une tension vers une forme d'être au monde parfaite. Bergers et bergères se trouvent à la jonction entre des représentations du peuple et des souverains fondatrices dans un ordre chrétien du monde. À la charnière des différentes strates de la société, ils peuvent, de ce fait, tout à la fois porter un discours modélisant : pour le peuple, appeler à la patience et à l'humilité ; pour le roi, adjoindre à ces vertus des compétences de soin tournées vers ses sujets. La figure pastorale est donc à même de porter une réflexion dynamique sur la place de l'individu dans un système de valeurs chrétiennes, mais également de mettre en

⁸⁴ *Ibid.*, p. 276-277, v. 7148-7151 et v. 7160-7163.

tension les différents pôles d'une société dont elle est tout à la fois le modèle et la critique. Ces caractéristiques des personnages pastoraux en font de potentiels acteurs de médiations, au sein de la société, mais aussi, par l'entremise de la révélation, entre le divin et l'humanité . Le grand dénuement, la simplicité qui leur permet d'occuper cette position pivot, traduit également une rupture avec un mode aristocratique et citadin de vie. Modèles moraux, ils sont aussi les habitants d'un univers distinct et donnent accès à un ensemble de relations qui se tissent entre les différentes échelles de l'environnement semi-naturel occupé, celui du pâturage.

III. À la frontière entre nature et culture

Vivant aux abords de la nature, le personnage pastoral n'interroge pas uniquement les relations nouées au sein de la société ; il nous invite à questionner les effets de sens qui se révèlent dans la mise en scène d'un habitant de l'espace naturel. Pour les hommes et femmes du Moyen Âge, la nature est un lieu riche de signes qu'il s'agit de déchiffrer⁸⁵. Mais elle peut aussi apparaître comme un au-delà sauvage, échappant au contrôle et à la compréhension. La culture médiévale hérite, nous l'avons vu, d'une partition romaine du monde qui distingue l'espace habité et civilisé de la ville, *urbs*, du lieu ouvert, mais cultivé et travaillé par l'homme de l'*ager*, de l'espace intermédiaire, lieu de jachères, de friche, mais aussi de pâturage que constitue le *saltus*, et de la *silva*, la forêt, le lieu du sauvage. Cette division des espaces n'est pas sans influencer la représentation des habitants de ces différents lieux⁸⁶ : le berger et la bergère sont en partie définis par l'espace qu'ils occupent. Ce dernier est plus particulièrement le *saltus*, que Fabrice Mouthon décrit comme l'« espace de compromis entre l'homme et les forces de la nature⁸⁷ ». Le personnage pastoral est donc par excellence à même de révéler les tensions et la dynamique des interactions entre être humain et environnement naturel.

La nature est à la fois un objet culturel constitué par la société qui le délimite dans son imaginaire et par son action, et le lieu d'une anti-culture. Si le personnage pastoral est opposé au monde de la cour, vivant à l'écart des raffinements de la société courtoise, la société pastorale se dessine par contraste, mais aussi par écho avec cette dernière. À l'humilité des personnages pastoraux que nous venons d'étudier, répond leur simplicité. Face au monde de la cour, ondoyant entre raffinement, art et artifice, les personnages des bergers et bergères incarneraient une forme de dépouillement et d'authenticité. Ils seraient en ce sens « naturels », agissant avec spontanéité, sans calcul ni réflexion tout en étant également lié à la « nature ». Le vocabulaire tend à mettre en relation cette caractéristique des personnages et leur lien à leur environnement. Le naturel des personnages pastoraux repose donc sur des représentations culturelles distinguant

⁸⁵ Tullio Gregory, « Nature », trad. Luc Hersant, dans Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt et Franco Alessio, *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Fayard. Paris, 2015 (Collection « Pluriel ») : « Nature et symbole », p. 806-809.

⁸⁶ Voir par exemple à ce sujet la communication de Jean-Marie Fritz, « Le barbare ou le paysan barbu (Barbarus a barba et rure) : le poids des étymologies dans l'image de la ruralité au Moyen Âge », colloque international « Littérature et ruralité », Pau, 31 mars et 1^e avril 2022, organisé par Cécile Rochelois et Dominique Vaugeois.

⁸⁷ Fabrice Mouthon, *Le sourire de Prométhée. L'homme et la nature au Moyen Âge*, Paris, La Découverte, 2017, p. 19.

simplicité et élaboration, mais révélant peut-être du même coup le rêve d'une vie originelle et authentique au cœur de la nature. De par le lieu de vie, se trouvent intriquées au sein des personnages les notions de nature et de culture. La littérature pastorale apparaît donc comme un espace de négociation et de définition de ce qui relèverait du « naturel ».

Il ne serait pas pertinent cependant de définir les personnages pastoraux comme des figures du sauvage, de les placer radicalement du côté de la nature face à la culture. D'abord parce que le sauvage est dans les textes médiévaux un espace indicible et inhabitable, c'est par exemple le lieu de la folie⁸⁸, tandis que, nous allons le voir, les bergers (mais aussi les ermites) se situent en réalité à des lieux de passage. Ensuite, parce que la stricte opposition entre nature et culture achoppe pour des raisons historiques. Dans son ouvrage intitulé *Nature et poésie au Moyen Âge*, Michel Zink souligne l'ambiguïté du mot « nature » : il distingue deux courants de représentation, l'un hérité de la poésie cosmologique, philosophique et théologique de l'Antiquité, qui fait de la nature l'ouvrière du Dieu créateur et qui ordonne le monde, l'autre occupant une place centrale dans le lyrisme médiéval en langue vernaculaire, qu'il nomme celui de la « belle nature ». Mais il souligne que cette idée de « belle nature » n'apparaît pas dans le mot lui-même, mais plutôt dans les descriptions qui en sont faites. Ce n'est qu'à partir de la fin du XVII^e siècle que le mot « nature » désigne le spectacle d'un monde vide de présence humaine⁸⁹. Ainsi l'opposition faite aujourd'hui entre nature et civilisation n'est-elle pas nécessairement aussi marquée pour les hommes et femmes du Moyen Âge. À cette époque indique Michel Zink, la nature est perçue en continuité avec les hommes et Dieu :

Le sentiment d'immersion dans la nature. Le sentiment d'être une part de la nature. Le sentiment d'une continuité de Dieu créateur à la nature créatrice, à la nature créée, à l'homme qui en fait partie et obéit, comme le reste de l'univers, à ses lois. Tout est là⁹⁰.

La nature n'est pas forcément vide et distante des hommes. Si le roman de chevalerie fait de la forêt le lieu de l'aventure où apparaissent et se résolvent les antagonismes entre différents hommes, mais aussi entre le chevalier et des ennemis surnaturels, la

⁸⁸ Michel Zink, *Nature et poésie au Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2006.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 22.

littérature pastorale dessine un espace de relations spécifiques de l'homme au cosmos mettant en dialogue le domestique et le sauvage par l'intermédiaire d'un humain un peu plus « naturel » que les autres, moins éloigné par les pratiques curiales et urbaines des relations avec l'environnement. La posture caractéristique des personnages pastoraux permettrait de dépasser le registre de l'opposition pour faire de l'œuvre littéraire un lieu de négociation entre l'homme et son environnement.

L'élaboration des concepts de nature et de culture comme éléments distincts et opposés est le fruit d'une catégorisation qui s'est effectuée sur un temps long dans les sociétés occidentales et dont l'ouvrage de Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, retrace les grandes étapes⁹¹. Le Moyen Âge se situe dans un moment intermédiaire de l'élaboration de ce partage : la conception religieuse de la nature, perçue par les savants comme le livre de Dieu, participe notamment à sa constitution en élément extérieur aux sociétés⁹². Aujourd'hui, dans la recherche en anthropologie, l'opposition entre nature et culture est de plus en plus questionnée par les anthropologues et les philosophes qui avancent d'autres modalités d'appréhensions de rapports de l'homme à son environnement⁹³.

Vivant dans la nature sans pour autant être assimilable à l'homme ou la femme sauvage, le personnage pastoral se situe au point de rencontre entre société humaine et nature. Une nature qui n'est toutefois pas semblable à la *wilderness* des mondes anglo-saxons : espace à la fois domestiqué du pâturage et fantasmé du sauvage et du danger, elle constitue le terrain où évoluent bergers et bergères. À travers ces personnages, ce sont les relations réelles et rêvées d'une société à son environnement qui se dessinent. Dès lors, les personnages pastoraux sont-ils des éclaireurs de relations, révélateurs d'un désir de proximité à la nature et d'une possible cohabitation entre sociétés humaines et naturelles, ou à l'inverse, l'incarnation repoussoir d'une nature dont il faut se détacher pour affirmer son statut d'être humain, caractérisé par une culture proprement humaine ? Nous observerons tout d'abord par quels biais les figures pastorales sont associées à la nature, puis nous interrogerons cette association en soulignant que

⁹¹ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2018 (Collection «Folios Essais »), en particulier chapitre 2 « Le grand partage », p. 114-165.

⁹² *Ibid.*, p. 130-132. Notamment, p. 132 : « Le Moyen Âge n'aura donc pas démerité : transcendance divine, singularité de l'homme, extériorité du monde toutes les pièces du dispositif sont désormais réunies pour que l'âge classique invente la nature telle que nous la connaissons. »

⁹³ Voir à ce sujet la synthèse proposée par Nicolas Journet, « La nature sous l'œil des anthropologues », *Sciences Humaines*, 2016/5 (N° 281), p. 26. Disponible en ligne : <https://www-cairn-info.sidnomade-1.grenet.fr/magazine-sciences-humaines-2016-5-page-26.htm>.

l'activité pastorale est un processus d'anthropisation et de domestication de l'espace naturel. Cette tension nous invitera donc à faire des bergers et bergères le lieu de dynamiques mettant en tension les relations de l'homme à son environnement.

1. INCARNATION HUMAINE DE LA NATURE ?

Faisant face à un homme à cheval, dans la lettre historiée qui ouvre la pastourelle « J'aloie l'autrier errant⁹⁴ » du roi de Navarre, une bergère est adossée à un arbre schématiquement représenté. Cette enluminure du chansonnier de Cangé, réalisée à la fin du XIII^e siècle situe explicitement le cadre de vie des personnages pastoraux dans un extérieur ouvert, dans un décor naturel. La plupart des représentations iconographiques qui accompagnent les textes de notre corpus prennent soin d'intégrer des éléments de décor naturel, plus ou moins développés selon les périodes et les styles. Bergers et bergères sont assignés à un lieu spécifique, ils apparaissent à la lisière des bois, en bordure de champs, jamais en ville ou à la cour. Alors que le chevalier des romans courtois est de passage dans la nature, où il cherche l'aventure et le danger, où il est un élément « hétérogène », les personnages pastoraux sont « à leur place ».

Sont-ils alors dotés de caractéristiques spécifiques reflétant une proximité particulière avec leur environnement ? S'ils ne peuvent venir en ville ou à la cour, sont-ils en conséquence pensés comme « anti-courtois », comme des personnages portant des caractéristiques inversées ? Être « naturel », est-ce être « anti-courtois » ? Habitants dans la nature, bergers et bergères sont conduits à la connaître et à en suivre le fonctionnement.

a. *Jeux de correspondance*

L'ouverture habituelle de la poésie courtoise fait entendre, par le motif de la reverdie, la succession du chant de l'oiseau et de celui du poète. Cette mise en relation par contiguïté ne pose pas les deux chants comme équivalent, mais permet de mettre en tension la musique naturelle et la musique artificielle, *ars* du poète⁹⁵. Le chant du berger

⁹⁴ *Chansonnier de Cangé*, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. 846, f. 57 v^o, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000950p>.

⁹⁵ Jean-Marie Fritz, « Le chant de l'oiseau est-il une musique ? Réponses du clerc, réponses du poète », dans (éd.) Claude Gaignebet et Claude Alexandre Thomasset, *D'ailes et d'oiseaux au Moyen Âge : langue, littérature et histoire des sciences*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2016, p. 219-238.

ou de la bergère semble à l'inverse moins du côté de l'art que de la nature⁹⁶. Le *Jeu de Robin et Marion* débute par le chant de la bergère Marion, auquel répond celui du chevalier. Les oiseaux n'ont pourtant pas disparu lors de la transposition de la poésie lyrique à la scène, ils apparaissent quelques strophes plus loin, lorsque l'héroïne déclare :

Encore i a en ces buissons
Cardonneruel[e]s et pinçons
Qui mout cant joliquement⁹⁷.

La structure habituelle se renverse, ce n'est plus l'oiseau qui ouvre le poème par son chant comme dans la poésie printanière. Adam de la Halle fait succéder à la voix humaine le chant des oiseaux, comme si ces deux mélodies étaient interchangeable.

Dans *Regnault et Janneton*, oiseaux et bergers se superposent par l'adoption d'un même mouvement : du buisson, où chantent les oisillons, aux champs où les « alloetes » vont « ou blé verd puis a coup se bouter », pour les oiseaux⁹⁸ ; de « dessoubz saulle, en l'ombre », les bergers et bergères courent « es blez »⁹⁹. Le déplacement conduit, dans les deux cas, oiseaux et personnages pastoraux d'un milieu forestier à l'espace ouvert des champs. L'attitude des bergers redouble celle des oiseaux, soulignant ainsi le lien qui les unit à la nature. Aménageant les branches du saule, ils font des arbres leur abri, leur terrain de jeu :

[...] Et puis, sans aracher,
avalleront des branches pour branler
et par les bouz, pour le conte achever,
les li(e)ront fort et dessus s'asseront¹⁰⁰.

Une poétique de l'analogie dessine une continuité entre les personnages pastoraux et les autres occupants de la nature, troublant la frontière ordinaire entre l'humain et l'animal.

Semblable confusion s'établit avec le végétal : comme nous l'avons ailleurs rapporté¹⁰¹, l'érotisation des bergères des pastourelles passe par l'association de leur

⁹⁶ Nous approfondirons cette question dans la partie II.

⁹⁷ Adam de la Halle, *Le Jeu de Robin et Marion*, p. 208, v. 27-29.

⁹⁸ *Regnault et Janneton*, p. 48, v. 30-40.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 54, v. 155-168.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 54, v. 158-161.

¹⁰¹ Charlotte Guiot, « «Dorenlot»: chant des bergers, voix de la nature », *Questes*, (43), 2021, p. 114-129.

corps au végétal, les jeunes femmes devenant des fleurs désirables sous le regard du narrateur. L'écriture poétique établit un *continuum* entre l'être humain et son environnement. Le berger ou la bergère vivent dans la nature, car ils peuvent se confondre partiellement avec elle. Cette indistinction se dote d'une signification différente selon les textes : dans la pastourelle, elle contribue à établir une séparation entre la bergère et le narrateur autorisant une relation hors du cadre de la courtoisie, éventuellement violente ; dans un texte comme le *Dit de Regnault et Janneton*, elle participe plutôt d'une écriture de l'harmonie entre être humain et nature.

b. *La bergère des pastourelles, peinture d'une sexualité « naturelle » ?*

La bergère des pastourelles a pu être définie par opposition à la dame courtoise de la lyrique amoureuse¹⁰². Aux amours codifiées et contraintes de la cour s'opposeraient les amours libres et spontanées des bergers. L'observation des couples pastoraux, s'aimant à la vue de tous, fait naître le désir chez le narrateur placé dans une posture de voyeur. Dans la pastourelle de Jean Bodel « Les un pin verdoiant¹⁰³ », le narrateur décrit complaisamment les embrassades du couple pastoral et prend plaisir à les observer :

Cele va lui baisant,
Et cil li acolant
Par joie et par amor.
Tornai m'en un destor :
De veoir la doçor
Oi faim et grant talant.
Mout grant pieche de jor
Fui illoc a ssejor
Por veoir lor samblant.

[...]

Grand pieche fui ensi,
Car forment m'abelli
Lor gieus a esgarder [...] ¹⁰⁴.

¹⁰² Michel Zink, *La Pastourelle: poésie et folklore au Moyen âge*, op. cit., « Femme sauvage et dame courtoise », p. 97-103.

¹⁰³ Annette Brasseur, « Les Pastourelles de Jehan Bodel », dans (éd.) Marie-Madeleine Castellani, *Arras au Moyen Âge : histoire et littérature*, Collection « Études littéraires », Arras, Artois Presses Univ, 1994, p. 283-284.

¹⁰⁴ *Ibid.*, v. 3-12 et v. 15-17.

Contrairement à d'autres personnages féminins, telle la repoussante *porquiera* qui apparaît dans une forme parodique de la pastourelle en langue d'oc¹⁰⁵ et pourrait constituer un double féminin du vilain, la bergère des pastourelles est désirable, ou plutôt désirée par le narrateur.

Située dans un espace ouvert et en partie à l'écart des regards, la bergère de la pastourelle apparaîtrait-elle alors comme une figure de liberté sexuelle, le cadre naturel permettant d'échapper aux contraintes strictes de la société ? Si le désir de la bergère est parfois évoqué, dans les refrains chantés par la jeune femme ou dans certaines pastourelles où elle occupe à la place du narrateur le devant de la scène, c'est cependant toujours le narrateur qui est à l'initiative de l'action et qui cherche à amener la bergère à réaliser, par séduction ou par force, ce qu'il nomme de manière euphémique sa « volonté » ou son « plaisir »¹⁰⁶. Le désir mené à son terme n'est jamais présenté comme celui de la bergère, mais toujours comme celui du narrateur. Plus qu'une relation à la nature, la simplicité des amours pastorales refléterait le fantasme d'une disponibilité sexuelle de la bergère, réduite à un simple objet de désir, placée du côté de la chair :

Dans les pastourelles, c'est le narrateur qui éprouve le désir, et c'est la bergère qui l'incarne ; elle est objet de désir et elle n'est que cela : un objet sans intériorité, une projection de l'imagination érotique, une émanation de la nature printanière et sensuelle¹⁰⁷.

La bergère, note Michel Zink, réaliserait ainsi la fusion d'un désir érotique et d'un désir lié à la nature. Le mode de vie de la bergère n'est pas repoussoir, mais au contraire attirant.

La figure pastorale serait alors dépossédée d'une sophistication humaine, la bergère réduite aux besoins les plus simples, que le narrateur serait à même de satisfaire. La

¹⁰⁵ *La Pastourelle dans la poésie Occitane, op. cit.*, XXIV « "Porquiera" anonyme », p. 128-129.

¹⁰⁶ Ce détour par l'écriture périphrastique est fréquent dans toutes les représentations du viol dans la littérature médiévale. Voir : Kathryn Gravdal, *Ravishing maidens : writing rape in medieval French literature and law, op. cit.*, p. 2 (nous traduisons) : « *In Old French there is no word that corresponds to the modern French viol to designate rape. Medieval culture does not search to find one term to denote forced coitus. The Old French language favors periphrasis, metaphor, and slippery lexematic exchanges, as opposed to a clear and unambiguous signifier of sexual assault. Such periphrastic expressions include fame esforcer (to force a woman), faire sa volonté (to do as one will), faire son plaisir (to take one's pleasure), or faire son buen (to do as one sees fit).* » [En ancien français, il n'y a pas de mot correspondant au français moderne *viol* pour y référer. La culture médiévale ne cherche pas à trouver un terme pour désigner une relation sexuelle contrainte. L'ancien français préfère utiliser la périphrase, la métaphore et des glissements d'un lexème à l'autre, par opposition à un signifiant clair et sans ambiguïté permettant de désigner l'agression sexuelle. Semblables expressions périphrastiques comprennent *fame esforcer* (forcer une femme), *faire sa volonté*, *faire son plaisir* ou *faire son buen* (faire comme bon lui semble).]

¹⁰⁷ Michel Zink, *La pastourelle, poésie et folklore au moyen âge, op. cit.*, p. 99.

proximité avec la nature est alors perçue comme signe d'une position basse dans l'échelle sociale, la bergère est exclue des règles courtoises.

The Old French pastourelle also rests on the cultural beliefs expressed in some of the leading writers and theoreticians of love in the 12th century. It exploits popular beliefs about « a certain kind of woman » : the peasant woman. In so doing it represents rape as the inevitable encounter between the representatives of two different social classes¹⁰⁸.

[La pastourelle en ancien français s'appuie sur les croyances culturelles diffusées par certains des principaux écrivains et théoriciens de l'amour au XII^e siècle. Elle repose sur la croyance répandue qu'il existe une « certaine sorte de femme » : la paysanne. Ce faisant, elle représente le viol comme la rencontre inévitable entre les représentants de deux classes sociales distinctes.]

La différence sociale exclut la possibilité d'une négociation sur un pied d'égalité et autorise le narrateur à agir à sa guise.

Comme la critique l'a plusieurs fois souligné, lorsque la pastourelle aboutit à un viol, l'agression par le narrateur est atténuée par le renversement final du texte : la bergère se révèle satisfaite de son expérience sexuelle, le viol est requalifié tant par l'entremise du récit fait par le narrateur masculin que par l'expression au discours direct du personnage féminin¹⁰⁹. Cette dernière ne correspond-elle pas alors à ce qui est attendu de sa « nature » de femme ? Alors que la dame courtoise serait celle qui, par les codes sociaux et sa maîtrise, briderait un désir sexuel excessif lié à sa nature, la bergère loin de la cour pourrait vivre librement sa sexualité, c'est-à-dire dans certaines pastourelles, accueillir bien volontiers le narrateur de passage. À une résistance de convenance succède alors l'expression de sa satisfaction¹¹⁰.

Pour Kathryn Gravdal, les représentations de viol sont rendues acceptables par un discours religieux¹¹¹ au sein duquel les femmes sont souvent réduites à leur désir sexuel :

¹⁰⁸ Kathryn Gravdal, « Camouflaging Rape : The Rhetoric of Sexual Violence in the Medieval Pastourelle », *Romanic Review*, (76, 4), 1985, p. 365.

¹⁰⁹ Voir par exemple Maxime Kamin, *Représentations et poétiques du jeu dans la poésie française (langue d'oïl et d'oc) et latine du Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles)*, Université Grenoble Alpes, 2021, p. 128-129 (thèse inédite) ; Camille Brouzes et Maxime Kamin, « Comique et violences sexuelles dans les fabliaux et les pastourelles du Moyen Âge : quels outils d'analyse ? », dans le carnet *Hypothèse Malaises dans la lecture*, disponible en ligne : https://malaises.hypotheses.org/1018#identifier_11_1018.

¹¹⁰ Kathryn Gravdal, *Ravishing maidens : writing rape in medieval French literature and law*, op. cit., p. 112.

¹¹¹ Sur le discours religieux tenu sur les femmes au Moyen Âge, voir notamment Jacques Dalarun, « Regards de clercs », dans (éd.) Georges Duby et Michel Perrot, (dir.) Christiane Klapisch-Zuber, *Histoire des femmes en Occident. 2 : Le Moyen Âge*, Paris, Plon, 1991, p. 31-54.

In medieval theology, women are considered the lascivious, instinctual sex. Their wombs are governed by uncontrollable desires. The audience of the pastourelle was prepared (and in particular by the theology of Saint Jerome) to believe that women want to be raped because women want sex in any form¹¹².

[Pour la théologie médiévale, les femmes sont le sexe de la lascivité, de l'instinct. Leurs entrailles sont contrôlées par des désirs irrésistibles. Le public des pastourelles était amené (en particulier grâce à la théologie de saint Jérôme) à croire que les femmes veulent être violées parce que les femmes veulent des relations sexuelles, quelle qu'en soit la forme.]

En somme, est perçue comme « naturel » une adéquation à des représentations culturelles essentialisantes au sein desquelles la femme est présentée comme naturellement désirante et donc naturellement consentante, quelle que soit la situation. Les textes législatifs cités en exemple par Didier Lett précisent qu'il ne peut y avoir d'accusation de viol qu'en cas de preuve formelle, la femme étant autrement présumée consentante :

Puisque la femme est perçue comme portée à la luxure, elle est toujours plus ou moins suspectée d'être consentante lorsqu'un homme lui « offre » un rapport sexuel¹¹³.

Le désir des bergères des pastourelles est donc construit en adéquation avec la représentation médiévale de ce que devrait être la sexualité féminine, le « naturel » relève d'une élaboration culturelle du désir féminin.

Pour Kathryn Gravdal, la pastourelle est un espace où est mise en tension la définition d'une place pour les femmes dans la société :

*The pastourelle both conceals and reveals two very different ways of figuring gender in the Middle Ages. For medieval poets the powerful muse of courtly lyric is manageable only as the speechless *domna*. In the pastourelle, where the female is given a voice, she can be disempowered in yet another way¹¹⁴.*

[La pastourelle dissimule et dans le même temps dévoile deux manières différentes de figurer le genre au Moyen Âge. La puissante muse de la poésie courtoise n'est acceptable par les poètes médiévaux qu'en tant que *domna* silencieuse. Dans la pastourelle, lorsque la femme est dotée de

¹¹² Kathryn Gravdal, « Camouflaging Rape : The Rhetoric of Sexual Violence in the Medieval Pastourelle », art. cit., p. 363-364.

¹¹³ Didier Lett, *Hommes et femmes au Moyen Âge: histoire du genre, XII^e - XV^e siècle*, Paris, Colin, 2013, p. 43.

¹¹⁴ Kathryn Gravdal, *op. cit.*, « The Game of Rape », p. 119.

parole, elle peut néanmoins être privée de son pouvoir d'une autre manière.]

La compétence langagière de la bergère contraste avec l'idée d'une femme rustre, proche de sa « nature ». Sa capacité à tenir tête verbalement au narrateur pourrait ainsi être une transgression de la convenance relative tant à son genre qu'à son statut social. La prise de parole de la bergère est alors ambiguë. Sa dimension transgressive en fait un ressort comique : elle parle alors qu'elle devrait se taire, elle met en difficulté le narrateur créant alors la surprise. Sa résistance peut-être à la fois signe de sa force ou de son ridicule. Alors que souvent le poème se clôt par la voix du narrateur masculin, certaines pastourelles comme « L'autrier de coste Cambrai¹¹⁵ » que nous évoquions précédemment, font entendre, par un renversement la moqueur, la voix de la bergère qui a réussi à échapper aux demandes de son interlocuteur.

c. *Naturel et anti-courtois ?*

Par certains traits, les bergers et les bergères peuvent rappeler les habitants de l'âge d'or. Dans la description proposée par Jean de Meung de cette époque perdue¹¹⁶ les tenues de « cuirs veluz » et les « robes de laines », l'alimentation frugale, les amours innocentes, les divertissements comprenant confection de « biaux chapelez », « karoles » et « geus » sont autant de traits partagés avec les personnages pastoraux. À l'âge d'or correspondrait une absence de séparation entre la nature et la culture, les hommes vivant naturellement et en faisant partie de la nature. À la différence des héros de roman de chevalerie, incarnant les subtilités de la société de cour et des pratiques chevaleresques, les personnages pastoraux seraient-ils susceptibles d'incarner une absence de culture ? Ils figureraient alors des hommes « naturels », dépourvus d'artifice, voire réaliseraient le rêve d'une vie sans rupture avec la nature. Mais qu'entendons-nous exactement lorsque nous évoquons la nature ou un personnage « naturel » ? Cette position loin de la cour implique-t-elle nécessairement une posture « anti-courtoise » ?

Si le Moyen Âge a, nous l'avons vu, un usage distinct du mot « nature », nous l'emploierons principalement pour désigner l'environnement et le monde vivant. Pour les hommes et les femmes du Moyen Âge, l'adjectif « naturel » est doté d'une riche

¹¹⁵ Bartsch II, 10, p. 114-116.

¹¹⁶ Guillaume de Lorris et Jean de Meung, *Le Roman de la rose*, (éd.) Armand Strubel, Paris, Librairie Générale Française, 2012 (Collection « Lettres gothiques »), p. 456-460.

polysémie, mais ne recoupe pas totalement les sens que nous attribuons aujourd'hui à ce mot. Le terme « naturel » renvoie à ce qui vient de la naissance, à l'inné par opposition à ce qui est acquis, à ce qui est conforme à une certaine norme, une loi générale. Nous comprenons comment ces définitions ont pu conduire par extension à comprendre aujourd'hui « naturel », en plus des sens évoqués, comme ce qui est vrai, témoigne de sincérité, est dépouillé d'artifice¹¹⁷. La simplicité et l'absence de raffinement sont-elles perçues comme le signe d'une plus grande proximité avec la nature ou simplement la marque d'une position sociale basse ? Le caractère naturel est-il défini par défaut comme un manque de civilisation ? L'humilité fait partie, nous l'avons vu, des caractéristiques des bergers et bergères. Elle implique un dépouillement dans lequel peut venir s'inscrire un mode de vie au grand air, exposé aux aléas de la nature. Par défaut, parce que sa simplicité ne l'autorise pas à vivre dans la ville ou dans un château, le personnage pastoral vit dans la nature. Cette association de l'humilité à la vie dans la nature est également celle qui caractérise le personnage de l'ermite ou encore la mise en scène romanesque du dépouillement, par exemple lorsque Yvain, privé de l'amour de sa dame perd ses vêtements, son statut et sa raison, et se réfugie au milieu des bois¹¹⁸.

Le berger et la bergère sont donc, grâce à leur humilité, adaptés à la vie dans la nature, là où le personnage du chevalier pourrait apparaître comme un intrus. La littérature pastorale, en mettant en avant le lien entre simplicité et nature, pourrait constituer un jalon dans la constitution de représentations culturelles aujourd'hui encore présentes, liant étroitement une vie simple et morale à une vie au sein de la nature et dont le *Dit de Franc Gontier* de Philippe de Vitry constitue un exemple évocateur. Mais dans le même temps, le « naturel » des bergers et bergères signifie aussi leur exclusion de sociabilités plus raffinées, comme en témoigne la réponse de Villon dans son *Contredit de Franc Gontier*.

Ce caractère naturel des personnages pastoraux tend à interroger une autre dichotomie au sein de laquelle nous pourrions être tentée de les inscrire : l'opposition entre courtois et non-courtois. Si les bergers et bergères peuvent être décrits négativement par rapport à un canon courtois, ils n'en sont pour autant pas à l'exact

¹¹⁷ Pour des définitions des mots « nature » et « naturel », voir : « nature » et « naturel » dans Frédéric Godefroy, *Complément du dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, 1895-1902, disponible en ligne : <http://micmap.org/dicfro/introduction/complement-godefroy> ; « nature » et « naturel, -elle », dans *TLFi*, : *Trésor de la langue Française informatisé*, ATILF - CNRS & Université de Lorraine, disponible en ligne : <http://www.atilf.fr/tlfi>.

¹¹⁸ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au lion*, (éd.) Corinne de Pierreville, Paris, Honoré Champion, 2016 (Collection « Champion classiques »), p. 296-298, v. 2829-2853.

opposé. Ils se distinguent en cela de la figure négative du vilain, précédemment évoqué. Ils ne constituent pas pour autant une « courtoisie alternative », mais tiennent lieu de personnages en demi-teinte, à l'instar de la *pastoure* des trouvères du XIII^e siècle. Comme le note dans sa thèse Maxime Kamin :

Si les pastourelles, à cet égard, représentent sans doute une forme d'amour dégradé par rapport à l'idéal du grand chant, elles ne cherchent pas à désacraliser ce dernier pour autant, et ne peuvent être si aisément rangées dans la rubrique, peut-être trop commode, des contre-textes. La pastourelle, croyons-nous, se définit davantage comme une parenthèse fictive où se réalise, au sein d'un univers contigu au monde courtois, une expérience éphémère et « c'a force k'a bon gré » divertissante du désir¹¹⁹.

La série des pastourelles en langue d'oc de Guiraut Riquier illustre admirablement cette relation à la poésie courtoise. Le poète y met en scène sa renommée de compositeur courtois par l'entremise de son double poétique. La bergère déclare dans la première pastourelle : « Senher, on que•m vaya,/Gays chans se prepara/D'En Guiraut Riquier. » [Seigneur, où que l'on aille, on entend belle chanson de Guiraut Riquier¹²⁰.] Le poète est connu notamment pour ses chansons à sa dame, surnommée *Belh Deport*. La relation courtoise avec cette femme chantée apparaît en toile de fond des rencontres entre la bergère et Guiraut Riquier et plus particulièrement dans la deuxième pastourelle. La jeune femme oppose aux avances du poète le souvenir de la dame aimée :

– Toza, tan m'es le deziriers cregutz
De vos jauzir, qu'ades coven a faire.
– Senher, quo•us es tan tos dessovengutz
Le vostre Belhs-Deportz ? No l'amatz gaire !

[« Jeune fille, le désir que j'ai de vous posséder est devenu si grand, qu'il me faut sur le champ le satisfaire » – « Seigneur, comment avez-vous si tôt oublié votre *Belh Deport* ? Vous ne l'aimez guère¹²¹ ! »]

Le poète oppose son amour pour sa dame, tout en soulignant la cruauté de cette dernière et les souffrances qui le conduiront assurément à la mort. La bergère rejette plaisamment les avances du poète en soulignant sa légèreté : « Senher, autra n'ametez atertant yer. » (Seigneur, hier vous en aimâtes une autre tout autant)¹²².

¹¹⁹ Maxime Kamin, thèse cit., p. 146.

¹²⁰ Guiraut Riquier, « L'autre jorn, m'anava », Jean Audiau (éd) et (trad.), *La Pastourelle dans la poésie occitane du Moyen-Âge*, De Boccard, Paris, 1923, p. 48, v. 74-76.

¹²¹ Guiraut Riquier, « L'autrier, trobey la bergeira d'antan », dans Jean Audiau, *op. cit.*, p. 52-53, v. 31-34.

¹²² *Ibid.*, p. 54-55, v. 58.

Le dialogue intertextuel entre la poésie courtoise et les pastourelles de Guiraut Riquier permet de jouer plaisamment sur l'incohérence d'un « je » poétique mourant d'amour et cherchant dans le même temps à séduire les bergères croisées sur son chemin. Tout en faisant preuve d'autodérision, le poète pointe du doigt l'écart entre la fiction poétique et la prétendue sincérité des sentiments décrits. Chant amoureux ou pastourelle, les compositions sont avant tout des œuvres littéraires ayant parti pris avec la mise en scène fictionnelle du « je » poétique et s'inscrivant dans un contexte littéraire varié. Si la bergère révèle l'inconstance du narrateur, cette mise en relation des compositions de Guiraut Riquier souligne parallèlement son habileté de troubadour, capable de jouer plaisamment des différents genres et registres.

Il s'opère donc moins un antagonisme entre civilisation courtoise et pastorale naturel qu'un décalage, une différence de degré, qui invite à penser la continuité de l'un à l'autre. Il est difficile de penser en termes d'opposition binaire la relation de la nature et de la culture, d'un être naturel à la vie de cour. La littérature pastorale invite à dépasser un clivage entre courtois et non-courtois. Tout comme le chronotope, le caractère naturel des bergers et bergères contribue à faire émerger la voix pastorale non d'un monde antithétique de la cour, mais d'un à côté de la civilisation courtoise. En somme, le personnage pastoral n'oppose pas la cour et le monde sauvage, il propose un mode de vie en tant qu'humain dans la nature.

2. ANTHROPISATION PASTORALE, LA DOMESTICATION DE LA NATURE

Vivant au sein de la nature, les personnages pastoraux n'en ont pas moins figure humaine. Ils ne se construisent pas en stricte opposition avec le monde courtois, mais proposent une autre modalité d'existence. Les troupeaux dont ils ont la charge sont des animaux rendus familiers aux hommes, à l'image du sonnailler :

Chascun bergier ou pastoureau gardant foug d'oeilles doit avoir ung mouton debonnaire et assoté et auquel il donne de son pain, lequel mouton par mignotise et pour estre mieux congneu entre les autres porte une sonnette ou petite clochette de laton a son col, pourquoy en Brie il est appellé *le sonnaillier*, et en aucuns autres pays est nommé *clocheman*¹²³.

Équipé de sa petite clochette, familier du berger ou de la bergère dont il partage le pain, ce mouton ne présente-t-il pas certains traits de nos animaux de compagnie ? En un sens, le personnage pastoral repousse les limites du sauvage en domestiquant le

¹²³ Jean de Brie, *The Medieval Shepherd*, « De cognoistre le temps par les bestes », p. 82.

troupeau, en repoussant les loups, figures du monde sauvage par excellence, et en modifiant le paysage. Si l'anthropisation du milieu n'est pas explicitement décrite dans les textes, elle n'en demeure pas moins une caractéristique essentielle du pastoralisme, activité contribuant à rendre accessibles les terres relevant ordinairement du monde sauvage. Le berger et son troupeau modifient le paysage, y inscrivent la marque de l'élevage, transforment le lieu en pâturage. C'est par exemple le cas lorsque Jean de Brie mène en dehors du chemin son troupeau pour s'attaquer aux chardons. Il ouvre alors l'accès à de nouveaux espaces :

En ce mois [de juin] doit le bergier mener ses bestes hors des friches et des chemins herbeux et les doit tenir es gaschieres et es haultz lieux en planté de chardons, car la pasture des chardons leur est bonne¹²⁴.

Le terme « anthropisation » est utilisé en géographie et en écologie pour rendre compte des modifications de l'environnement subséquentes à une activité humaine. Dans le cadre du pastoralisme, il permet de rendre compte des différences entre l'espace pâturé et l'espace sauvage qui suit le passage du troupeau, là où un terme comme « aménagement » laisserait entrevoir une activité humaine organisée spécifiquement en vue de la transformation de la nature.

Dans la récente étude de Vinciane Despret et de Michel Meuret, un berger, bien réel, déclare :

[...] moi, dit Victor, si je suis berger, c'est aussi pour exploiter des endroits dont personne ne veut. Des friches dont tout le monde se fiche. L'agriculture est en déprise complète. Et des fois, tu te retrouves avec une terre, qui est entre une villa, une route et un canal. Moi, je trouve que c'est bien de la faire manger, c'est une de mes convictions politiques. Moi, si je suis là, en collines, c'est pour montrer que dans ces coins de plus en plus urbanisés, avant il y avait de l'élevage, et des gens qui en vivaient¹²⁵.

Par un nouveau renversement, une évolution de nos sensibilités, l'urbain est ici devenu le nouveau lieu hostile à embellir par l'activité pastorale. Les bergers et bergères, d'aujourd'hui et d'autrefois, du réel et de la fiction, ne seraient donc pas tant des êtres tenant à distance la nature ou la culture, des repousseurs de limites, mais des créateurs de nouvelles modalités d'habiter le monde, en tissant avec le vivant d'autres relations :

¹²⁴ *Ibid.*, p. 130.

¹²⁵ Vinciane Despret et Michel Meuret, *Composer avec les moutons : lorsque des brebis apprennent à leurs bergers à leur apprendre*, Avignon, Cardère, 2016, « Manger comme art d'habiter », p. 124.

Ces bergers cultivent une idée de ce que peut être la beauté du monde, et ils entendent que leurs moutons n'y dérogent pas. Les moutons font mieux : ils participent à l'idée. Ils la réalisent. En mangeant¹²⁶.

Nous proposons donc de recourir au terme d'anthropisation pour traduire la modification opérée par les personnages pastoraux dans les frontières ordinaires du « sauvage » et du « civilisé » : ils occupent un espace naturel qui n'est pas spécifiquement aménagé pour l'homme, mais par leur présence, ils donnent une dimension humaine à la nature, en font un lieu accessible à l'homme.

Les personnages pastoraux vivent dans la nature, car ils sont dotés de compétences spécifiques leur permettant de tirer profit de leur environnement. Ce savoir vivre dans la nature et faire avec la nature n'est-il pas le signe de l'existence d'une culture spécifiquement pastorale¹²⁷ ? Bergers et bergères ne sont-ils pas plutôt des figures de la culture, introduisant un visage humain dans un décor sauvage, permettant un accès au sens d'un lieu échappant ordinairement à la compréhension ? À la fois enfantins et dotés d'importantes connaissances, ils auraient alors partie liée avec la figure du *puer senex*, jeune et vieux, innocent et sage, présent tant dans la littérature antique que médiévale¹²⁸. Le sonnailler qui accompagne le berger ou la bergère donne à celui ou celle qui sait les déchiffrer des informations précieuses. C'est par exemple par son intermédiaire qu'il est possible de prendre connaissance du temps météorologique à venir :

Celuy mouton de sa nature cognoist partie de prenostique ou de augur du beau temps ou de la pluye, car quant il doit faire beau temps, il se lieve premier et vient premier a l'uys de l'estable pour yssir hors et aler en pasturage. Et quant il doit plouvoir et faire lait temps, il se tient par derriere les autres et monstre a sa contenance qu'il n'ait pas volenté d'yssir. Et au soir quand il vient en l'estable et il doit faire froidure, il herice sa laine et se esqueult, tellement que on l'entend bien au son de la petite clochette¹²⁹.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 124.

¹²⁷ Les personnages pastoraux sont en effet dépeints comme possesseurs d'un savoir spécifique sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, voir II., C., « Voix d'hommes, voix de femmes : médiations et légitimations du savoir pastoral ».

¹²⁸ Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, 1956, p. 176-180 ; Hugues Garcia « L'enfant vieillard, l'enfant aux cheveux blancs et le Christ polymorphe », dans *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, 80^e année n°4, Octobre-décembre 2000, p. 479-501, disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/rhpr_0035-2403_2000_num_80_4_5632.

¹²⁹ Jean de Brie, *The Medieval Shepherd*, chapitre 6, p. 82.

Le traité de Jean de Brie témoigne d'un savoir-faire et d'un savoir-être profondément lié au contact de la nature. Bergers et bergères doivent par exemple faire avec les aléas climatiques auxquels est confrontée l'activité pastorale. « faire avec » implique des capacités de compréhension de l'environnement et d'adaptation aux différents événements. Ce n'est pas la nature qui est modifiée pour correspondre aux besoins de l'élevage, mais l'élevage qui se pratique dans les possibilités ouvertes par le cadre naturel. Pour comprendre l'environnement qui l'entoure et y mener au mieux leur troupeau, bergers et bergères doivent adopter une posture attentive, décrite dans plusieurs chapitres du *Bon berger*, permettant d'inscrire leur action dans l'espace ouvert du pâturage. Jean de Brie choisit par exemple les vents à utiliser et ceux à éviter en fonction des saisons. Il donne alors pour conseil d'ouvrir sous certaines conditions les fenêtres au mois de février :

Et en ce temps doit laisser les huis et fenestres des estables ouvertes quant le vent de bise vente, pour y recevoir le dit vent de bise, car il vault et prouffite aux brebis en ce temps. Et se autres vens ventoient, le bergier doit estouper les fenestres et clorre les huys des bergeries, pour ce que lors nul autre vent n'y prouffite que celui de bise¹³⁰.

Il n'est pas question d'exposer constamment les animaux, mais de sélectionner les vents qui leur sont bénéfiques pour en tirer les meilleurs bienfaits.

Les personnages pastoraux apparaissent donc comme des figures étroitement liées à la nature, qu'ils comprennent et au sein de laquelle ils parviennent à aménager espaces de vie et activités pastorales. Cette caractéristique n'occupe pas la même place dans un ouvrage comme le *Bon Berger* de Jean de Brie et dans les pastourelles où le décor naturel, nous l'avons vu, n'est souvent qu'esquissé. Il arrive cependant que les bergères mettent elles aussi à profit leur connaissance de l'environnement, à l'instar de la *pastoure* qui invite le narrateur à la retrouver dans les bois où elle s'enfuit immédiatement à la faveur de sa bonne connaissance des lieux :

Quant se fut el boix foi,
lors me getait un grant cri :
« perdue aveis vostre joie ;
fols musairs, museis enqui¹³¹. »

¹³⁰ *Ibid.*, chapitre 10, p. 110.

¹³¹ Bartsch, II, 15, p. 126, v. 57-60.

Opérant un renversement inattendu et comique, la bergère, par sa maîtrise, devient celle qui manipule et trompe le narrateur, moqué pour sa bêtise.

3. PERSONNAGE SEUIL OU ÉLÉMENT HÉTÉROGÈNE ?

Les personnages pastoraux se refusent donc à une catégorisation reposant sur la dualité entre nature et culture : figures humaines vivant dans la nature, ils sont à la fois proches de la nature et de la civilisation. La tripartition héritée de l'Antiquité entre les espaces extérieurs cultivés et domestiqués de l'*ager* (et de l'*hortus*), ceux non cultivés, en partie sauvages, mais occupés par l'élevage du *saltus* et enfin la *silva*, lieu sauvage par excellence, rappelée par Fabrice Mouthon dans *Le sourire de Prométhée : l'homme et la nature au Moyen Âge*, est peut-être plus à même de rendre compte de la réalité médiévale et de la spécificité du personnage pastoral. Comme le rappelle l'historien, cette tripartition relève davantage des représentations mentales que d'une réalité du terrain, le Moyen Âge étant une période d'anthropisation intense au cours de laquelle reculent les forêts :

La forêt semble encore omniprésente et inépuisable, mais c'est une illusion, car elle est déjà intensément exploitée. Pour le haut Moyen Âge et *a fortiori* pour les années 1100, l'image d'un monde médiéval majoritairement recouvert par les bois est donc fausse. La présence de plusieurs dizaines de millions de personnes vivant de l'agriculture rend cette vision totalement fantasmatique¹³².

L'environnement légué par l'Empire romain lui-même n'était déjà plus tant un espace sauvage qu'un lieu mêlant terrains cultivés et friches abandonnées, permettant d'avancer qu'« au début du Moyen Âge, il n'existe plus guère de *silva* » en Occident¹³³.

Dans les représentations littéraires, le personnage pastoral, figure du *saltus*, se fait personnage liminaire, à la frontière de l'espace domestique et de l'espace sauvage imaginé. Il ne serait donc pas tant le lieu d'opposition qu'une figure permettant la transition, la médiation, de l'un vers l'autre. C'est cette fonction qui entre en jeu lorsque des personnages pastoraux sont insérés comme personnages secondaires d'un récit. Dans la chantefable *Aucassin et Nicolette*, Nicolette fuit dans la forêt, lieu d'effroi, mais aussi refuge contre la persécution des hommes, déclarant :

¹³² Fabrice Mouthon, *Le sourire de Prométhée : l'homme et la nature au Moyen Âge*, Paris, La Découverte, 2017, p. 196.

¹³³ *Ibid.*, p. 203.

« [...]se je vois u gaut ramé,
ja me mengeront li lé,
li lion et li sengler
dont il i a a plenté ;
et se j'atent le jor cler
que on me puist ci trover,
li fus sera alumés
dont mes cors iert enbrasé.
Mais, par Diu de maïsté,
encor aim jou mix assés
que me menguent li lé,
li lion et li sengler
que je voisse en la cité :
je n'irai mie¹³⁴. »

À l'orée de cette forêt ambivalente se trouvent des bergers. Comme elle, ils viennent de la ville. Ils ne pénètrent pas dans la forêt, mais s'arrêtent à sa limite pour partager un repas, adoptant la position de personnages liminaires :

[...] li pastorel iscirent de la vile et jeterent lor bestes entre le bos et la riviere, si se traïen d'une part a une molt bele fontaine qui estoit au cieuf de la forest, se missent lor pain sus¹³⁵.

La réaction des bergers, intrigués voire effrayés face à Nicolette qui semble sortir de la forêt, indique qu'ils ne sont pas liés à cet espace, qui demeurent pour eux celui de l'altérité. D'humaine, Nicolette devient à travers leur regard un personnage de fée : « vos estes fee, si n'avons cure de vo compaignie, mais tenés vostre voie.¹³⁶ » Mais en acceptant finalement de transmettre le message de la jeune femme, ils jouent un rôle d'intermédiaire et conduisent Aucassin à prendre lui aussi le chemin des bois :

[...] une pucele vint ci, li plus bele riens du monde, si que nos quidames que ce fust fee, et que tos cis bos en esclarci. Si nos dona tant del sien que nos li eumes en covent, se vos veniés ci, nos vos desisiens que vos alissiés cacier en ceste forest, qu'il i a une beste que, se vos le poiés prendre, vos n'en donriés mie un des membres por cinc cens mars d'argent ne por nul avoir [...]¹³⁷.

¹³⁴ *Aucassin et Nicolette*, (éd.) Philippe Walter, Paris, Gallimard, 1999 (Collection « Folio Classique »), p. 88.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 92.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 92.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 106.

Ils soulignent la limite entre deux espaces tout en rendant possible le départ des personnages vers un lieu autre, à la fois refuge amoureux et lieu de l'aventure.

Ce positionnement intermédiaire vient renforcer la dimension politique du personnage pastoral, à mi-chemin entre les strates de la société et les différents espaces. Florent Coste indique ainsi :

[...] l'activité propre au pastoralisme est déjà un art politique. Passeur, le pasteur guide une multitude mouvante dont il doit gérer l'unité ; être des transitions et des seuils, il traverse des territoires familiers et frôle des frontières ; en ce sens sa pratique de la nature est d'emblée un office politique¹³⁸.

Cette particularité nourrit encore les réflexions philosophiques conduites autour du pastoralisme contemporain, comme celles menées par Baptiste Morizot autour de la figure du diplomate¹³⁹. Il donne la définition suivante de la diplomatie :

« Diplomatie » vient du grec ancien *δίπλωμα* (*diploma*), signifiant « plié en deux ». Le plié-en-deux, c'est celui qui se trouve à la frontière, contorsionné de telle manière à avoir une partie dans chaque camp, et qui ce faisant rend possible une communication, par le partage d'un code hybride : il constitue un interprète qui joue le rôle de membrane à l'interface de deux entités hétérogènes¹⁴⁰.

Le bon berger, celui qui permettrait aux pâturages de devenir des espaces de relations plutôt que d'opposition, ne prend pas position, mais est au contraire pris entre différents points de vue. « Le berger soucieux des interdépendances, alors, est aussi attentif à la peur que ses brebis ont des loups qu'à la « peur » que la prairie a de ses brebis [...]»¹⁴¹.

La figure du berger est utilisée par le philosophe comme point de départ à l'élaboration d'une philosophie des relations et des interdépendances. Si les enjeux ne sont pas nécessairement les mêmes que ceux rencontrés dans la littérature pastorale médiévale, il apparaît une fois de plus que le caractère protéiforme du berger,

¹³⁸ Florent Coste, art. cit., p. 123-124.

¹³⁹ Baptiste Morizot, *Les Diplomates : cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*, Paris, Éditions Wildproject, 2016 ; *Manières d'être vivant : enquêtes sur la vie à travers nous*, Arles, Actes sud, 2020 (Collection « Mondes sauvages, pour une nouvelle alliance »), « Philosophie politique de la nuit », p. 239-275.

¹⁴⁰ Baptiste Morizot, *Les Diplomates : cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*, op. cit., p. 30.

¹⁴¹ Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant : enquêtes sur la vie à travers nous*, op. cit., p. 246.

personnage seuil plutôt que tenant d'un lieu, permet de faire surgir une réflexion dynamique, mettant en relation des éléments qui auraient pu paraître opposés : les personnages pastoraux sont des personnages médiateurs.

Certains textes mettent plus particulièrement en avant la posture d'écoute et d'attention adoptée par le personnage pastoral, posture qui autorise le lien avec la figure du diplomate proposée par Baptiste Morizot pour décrire la profession pastorale contemporaine. La nature n'est pas présentée comme un simple décor, mais bien comme le lieu d'interactions. Un berger du *Dit de Regnault et Jeanneton* va écouter et noter le chant de l'oiseau :

[...] doucement escouter
va pas a pas et les verbes noter
des oisillons pour au vray rapporter [...] ¹⁴².

L'attention du personnage est soulignée par les compléments circonstanciels « doucement » et « pas a pas », indiquant une attitude prudente, veillant à ne pas déranger les oisillons.

Cette posture d'écoute est également celle à laquelle invite Jean de Brie dans son traité, en particulier au chapitre 5, intitulé « De la manière de cognoistre le temps par les oyseaulx, et de savoir du beau temps ou de la pluye ». Décrivant avec précision les chants des oiseaux, il invite l'apprenti berger et l'apprentie bergère à se mettre à leur tour à l'écoute. Par le travail de transcription des chants, sous la forme d'onomatopées, et de décryptage, permettant de comprendre les signes de la nature, Jean de Brie se pose en intermédiaire entre les hommes et la nature, invitant à mieux la connaître pour y vivre plus sereinement en prévoyant notamment l'arrivée du mauvais temps. Grâce au traité, par le travail de transcription matérialisant à l'écrit le chant des oiseaux, il invente un nouveau *media* permettant un accès facilité à la compréhension de la nature ¹⁴³.

Le personnage pastoral demeure partiellement inassignable. Il reste hétérogène à différentes catégories. Proches de la nature, comme l'homme ou la femme sauvage, les

¹⁴² *Le Dit de Regnault et Jeanneton*, p. 50, v. 92-94.

¹⁴³ Jean de Brie, *The Medieval Shepherd*, chapitre 5, p. 76-80. Nous avons développé ailleurs cette question, voir les communications suivantes : Charlotte Guiot, « Shepherds, interpreting and echoing the voice of nature in Jean de Brie's treaty », communication lors du colloque « Hearing and Auditory Perception », Trinity College Dublin, à paraître ; « Jean de Brie : un berger ornithologue », communication lors de la « Deuxième journée de la médiévistique grenobloise », Université Grenoble Alpes.

bergers et bergères sont néanmoins des personnages sociaux. Associés au peuple, ils ne partagent pas les traits négatifs des personnages de vilains, dont ils se différencient notamment par la possession d'un important savoir. Ce dernier se distingue toutefois du savoir des clercs. À l'écart des catégories, bergers et bergères déjouent en partie les classifications ordinaires. Participants à un réseau de relations complexes, ils témoignent des interdépendances qui se nouent entre les individus et les espaces. À ce titre, bergers et bergères prennent parfois les traits de diplomates : êtres humains vivants de et dans la nature, ils rendent compte d'enjeux multiples et parfois opposés. Occupant une position liminaire, au seuil du monde sauvage, le personnage pastoral est une figure médiatrice entre l'homme et son environnement et entre l'homme et les différents membres de la société.

Conclusion

Cette exploration des différents aspects des personnages de bergères et bergers et des enjeux qui leur sont liés, nous permet de mieux cerner la complexité de l'incarnation d'une voix dans une figure plurielle. Le caractère protéiforme constitue le prisme au cœur duquel la voix pastorale se diffracte en un archipel de significations complexes, prenant place au sein d'un dispositif qui éclaire, selon le texte et le contexte, l'un des aspects de ces personnages et permet d'orienter l'interprétation. Nos futures lectures tiendront donc compte de cette caractéristique pour proposer une analyse de la voix des bergers et bergères au sein de notre corpus qui en retour nous conduira à approfondir la définition de ces personnages.

Chaque personnage pastoral ne reflète pas nécessairement l'ensemble des éléments que nous avons étudié. Les relations de l'humilité au pouvoir seront par exemple mises plus particulièrement en exergue dans des textes religieux ou politique. Mais il serait probablement artificiel de vouloir dresser une catégorisation stricte de nos différents bergers et bergères. Ils s'inscrivent dans un *continuum* au sein duquel le genre ou la période historique met en lumière quelques-uns de leurs aspects. Certains textes invitent à une lecture plus réflexive que d'autres. Ainsi les premières pastourelles sont-elles des textes à fin de divertissement, là où les productions plus tardives d'Eustache Deschamps et de Jean Froissart invitent à une réflexion politique au sein de laquelle le personnage de berger ou de bergère constitue le prisme où le discours se teinte d'une résonance spécifique. Si le *Jeu de Robin et Marion*, comme le *Dit de la pastoure*, confèrent une place particulière à la bergère, Christine de Pizan ancre son dit dans sa réflexion morale et religieuse, attribuant une plus grande complexité à son personnage et invitant son public à une lecture à plusieurs niveaux. Nous sommes donc à la fois face à des personnages, avec leur identité, qui porte la voix pastorale et des silhouettes au contour vague avant tout porteuses d'une signification à déchiffrer, des figures qui peuvent parfois référer à un ensemble de valeurs, à un alter égo de l'auteur ou de l'autrice ou encore à une personnalité historique connue du public. Ils jouent un rôle diplomatique pour mettre en dialogue, par l'intermédiaire de leur voix, différents pôles constitutifs d'une pensée de la société médiévale.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

Au terme de cette première étape s'est précisé le cadre de notre étude. La littérature pastorale s'inscrit dans une tradition qui n'est pas, comme on pourrait le penser, uniquement héritée de l'Antiquité, mais plurielle et entretenant avec les traités poétiques médiolatins des relations ambivalentes, ne suivant pas de manière remarquable leurs prescriptions. Elle déjoue en partie nos tentatives de catégorisation et nos attentes : elle n'est ni clairement une reprise des *Bucoliques* de Virgile, ni la constitution d'un univers anti-courtois.

Néanmoins, la mise au jour d'un chronotope propre à la pastorale et d'un certain nombre de constances nous conforte dans la perspective d'une étude conjointe de textes de genres et de périodes variés. La voix pastorale émerge au sein d'un univers qui explicite son ancrage dans la tradition littéraire, exhibant en quelque sorte son caractère fictionnel, entre autres par une temporalité et une spatialité en rupture avec ceux du monde réel. De même, les personnages pastoraux sont nourris de textes antérieurs qui leur confèrent une signification plus large que celle de simples bergers et bergères : figures du peuple ou du bon gouvernant, habitants des pâturages à la limite du sauvage, ils sont des intermédiaires, des diplomates capables de porter depuis leur voix depuis l'ailleurs pour s'adresser au public.

Cette voix en elle-même est-elle porteuse de traits la distinguant comme remarquable ? Est-elle également une voix à la frontière entre différents modes d'expression qui traduirait la place diplomatique des bergers et bergères ?

II. COMMENT S'EXPRIMER ?

CARACTÉRISTIQUES DES VOIX DE BERGERS ET DE BERGÈRES

INTRODUCTION DE LA DEUXIÈME PARTIE

Desa Amiens plusieurs bergiers trouvoy
parlant treshault ensamble sans tencier¹.

Au cœur de la pastorale se trouve le dialogue. Bien sûr, les bergers et bergères gardent leur troupeau. Mais s'ils poursuivent parfois le loup pour ramener une brebis, cette action reste marginale : la plus grande partie du temps, les personnages pastoraux parlent et chantent. Ils abordent des sujets variés, leur action physique est en revanche limitée : c'est bien la parole qui constitue un acte central. Est-elle alors caractéristique des bergers et bergères ? Reconnaissable à sa houlette, son chien ou sa panetière, Robin l'est-il également par sa manière de s'exprimer ? Pour parler, il faut le plus souvent être au moins deux. Paul Zumthor décrit, nous l'avons vu, la pastourelle comme un « chant narratif de Rencontre² », tandis que Pierre Bec combine dans cette forme trois structures poétiques distinctes mobilisant chacune la parole : la rencontre amoureuse, le débat amoureux et la plainte amoureuse³. Si tous les textes du corpus ne répondent pas à ces définitions proposées pour la seule pastourelle, ils mettent le plus souvent en scène un face-à-face entre un duo ou un groupe de personnages. Conversation ou confrontation, l'échange peut prendre la forme d'une narration rapportée à la fois au public fictif du récit et aux spectateurs et spectatrices réels, mais engage souvent un débat, une polémique entre les personnages. Dans la pastorale, bien souvent, la parole est action : elle agit sur l'autre, sur la relation et les comportements.

Dans certains textes, l'opposition verbale se superpose à une distinction genrée : la bergère répond à un homme, qu'il soit berger lui aussi, comme dans *Regnault et Janneton*, ou d'un rang plus élevé, comme dans la plupart des pastourelles. S'il y a une relation inégalitaire entre les participants au dialogue, la différence peut donc reposer sur une séparation sociale, sexuelle ou sur l'accumulation de ces deux différences. Comme le note Kathryn Gravdal, l'écart social entre le narrateur des pastourelles et les bergers coexiste avec un autre écart, entre hommes et femmes, conduisant parfois, dans

¹ William W. Kibler et James I. Wimsatt, « The Development of the pastourelle in the fourteenth century : an edition of fifteen poems with an analysis », *Pastourelle IV*, p. 45, v. 1-2.

² Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 2000 [1972], p. 359.

³ Pierre Bec, *La lyrique française au Moyen Âge, XII^e-XIII^e siècles : contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Publications du Centre d'études supérieures de civilisation médiévale de l'Université de Poitiers; 6-7, Paris, A. & J. Picard, 1977, « La pastourelle », p. 120.

le cas des pastourelles notamment, à la violence sexuelle, et induisant des positionnements différents dans les dialogues⁴.

Ces interactions entre hommes et femmes peuvent partager certaines des caractéristiques relevées par Helen Solterer dans son étude *The master and Minerva : disputing women in French medieval culture*⁵. Elle souligne que les femmes sont souvent placées en position de répondantes face aux hommes, tantôt dévalorisées, elles sont présentées comme incapables d'une juste analyse du propos masculin, tantôt considérées comme une menace, elles opèrent un pas de côté en questionnant les normes qui sous-tendent le discours des hommes. Prenant l'exemple de la *Réponse au bestiaire d'amour*, elle note ainsi :

Far from remaining at a superficial level, stumped by the letter of a text, the respondent comes to exercise her own skills in symbolic interpretation. With the skills, she is equipped to contest the sexualized representations of women – the various feminine metaphors of flora and fauna – that hold sway, and to challenge the very symbol system that defines the clerico-courtly discourse authoritatively. Indeed, the respondent disputes what I call, after Pierre Bourdieu, the symbolic domination of a tradition of representing women in medieval letters⁶.

[Loin d'en rester à une lecture superficielle, perplexe devant la lettre d'un texte, la répondante en vient à exercer ses propres compétences d'interprétation symbolique. Grâce à ces dernières, elle est armée pour contester le règne des représentations sexualisées des femmes – les diverses métaphores associant le féminin à la flore et la faune –, et pour remettre en question le système symbolique qui définit autoritairement le discours clérico-courtois. La répondante entre en compétition pour obtenir, ce que j'appelle, à la suite de Pierre Bourdieu, la domination symbolique d'une représentation traditionnelle des femmes dans les lettres médiévales.]

Cette contestation féminine s'insère souvent dans le cadre de la *disputatio* construit par l'Université. Face à la leçon du maître, les élèves répondent pour remettre en question l'autorité de leur enseignant et éventuellement opérer un renversement. Le débat se constitue ainsi comme un lieu d'enjeux de pouvoir :

It was the scholastic institution of the master (magister), developed over the course of the twelfth century, that played a significant part in

⁴ Kathryn Gravdal, *Ravishing maidens : writing rape in medieval French literature and law*, op. cit., p. 107-109.

⁵ Helen Solterer, *The master and Minerva : disputing women in French medieval culture*, Berkeley, University of California Press, 1995, disponible en ligne : <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft1t1nb1fx/>.

⁶ *Ibid.*, p. 5 (nous traduisons).

*cultivating the affinities between mastery as intellectual authority and mastery as mode of domination. And it did so by casting the intellectual enterprise agonistically.*⁷

[C'est le maître (*magister*) en tant qu'institution scolastique, développée tout au long du douzième siècle, qui joua un rôle significatif dans la mise en relation du maître comme autorité intellectuelle avec le statut de maître comme mode de domination. Et cela se fit en instituant le travail intellectuel comme une lutte.]

La discussion peut donc prendre la forme d'une confrontation virulente : la voix est alors l'intermédiaire d'une contestation du pouvoir, une tentative d'imposer face à l'autre son autorité. La prise de parole de nos bergers et bergères s'inscrit-elle d'une part dans ce cadre polémique ? Nos textes sont en effet bien éloignés du cadre universitaire. L'un d'eux cependant, le *Calendrier des bergères*, semble plus explicitement jouer avec cette tradition scolastique, nous y reviendrons.

Comment la voix varie-t-elle, ou non, en fonction du genre et du statut social ? Les *pastoures* et *pastoureaux* sont traditionnellement associés au style *humilis*, dont nous avons pointé certaines limites pour aborder le corpus pastoral médiéval. Leur parole est-elle marquée par une certaine simplicité, une « bassesse » qui refléterait leur statut social ? La règle de la convenance, appelant à associer un type de personnage à un ensemble de caractéristiques et un mode d'expression pourrait s'appliquer à la voix des bergers et bergères, et permettre aux auteurs et autrices de faire entendre la spécificité de cette voix pastorale ? Un écart existe-t-il entre la théorie des traités poétiques et la réalité de la production littéraire, lieu d'une grande inventivité, qui trouve différents moyens de rendre les spécificités de la voix pastorale ? Cette dernière est écrite, voire interprétée, par des personnes qui ne sont pas des bergers. À travers la mise en mots de la parole pastorale se joue donc un travail de ventriloquie conduisant à adopter une voix radicalement différente : c'est donc, au-delà du dialogue entre les personnages, un échange entre les bergers et bergères de fiction et leur créateur qui s'instaure dans la constitution d'un parler spécifique.

Bien souvent, cette voix est doublement mise à distance, puisqu'elle fait d'une part l'objet d'une élaboration de la part de l'auteur ou de l'autrice, mais est également rapportée par l'intermédiaire d'un narrateur témoin issu d'une autre catégorie sociale. Ce phénomène, souvent souligné pour les pastourelles, où le narrateur se caractérise par son appartenance à une catégorie plus élevée et souvent par la différence de genre qui

⁷ *Ibid.*, p. 26 (nous traduisons).

l'oppose à la bergère, se maintient dans plusieurs autres textes, dans les pastourelles plus tardives bien sûr, mais aussi dans d'autres formes littéraires. *Le Pastoralet* s'ouvre par l'intervention d'un narrateur étranger à la cour pastorale qu'il décrit. *Le Dit de Regnault et Janneton* fait parler à la première personne un pèlerin qui rapporte sa rencontre avec le couple de bergers. *Le Songe du pastourel* ne nous rapporte pas le rêve d'un berger, mais le rêve du narrateur à propos d'un berger dont il observe l'action dans la première partie du poème. Différents niveaux de participation au dialogue se superposent⁸ : des protagonistes ayant directement part à l'échange, aux observateurs visibles ou invisibles, qui écoutent et éventuellement retranscrivent les paroles avec une fidélité plus ou moins douteuse.

Certains textes s'écartent en partie de cette dichotomie entre un « je » en partie assimilable à la voix de l'écrivain et un « eux » pastoral dont on rapporte les discours. *Le Dit de la pastoure* brouille habilement la limite entre les deux voix féminines qui s'élèvent dans le poème. L'autrice Christine se présente dans l'introduction avant de laisser la place à la bergère. Comme le relève Sarah Delale, elle s'empare de la forme du dit et de son énonciation à la première personne pour juxtaposer deux voix et mettre ainsi en avant la dimension cachée du sens contenu dans le texte⁹. La plume de l'autrice permettrait alors de recueillir le témoignage d'une femme appartenant à un univers différent. Mais certains éléments, en particulier le emploi de poèmes présents dans des anthologies de la poétesse, viennent questionner les limites entre le « je » auctoriale et le « je » du personnage de la pastoure. Sans suivre entièrement Joël Blanchard dans une lecture biographique du texte faisant de la bergère un double fantasmé de l'autrice¹⁰, il nous semble que Christine joue, dans son *Dit de la pastoure* comme dans d'autres textes, à l'instar du *Livre du duc des vrais amants*¹¹, avec l'identité flottante du « je »,

⁸ Voir sur la question de la participation aux dialogues : Corinne Denoyelle, *Poétique du dialogue médiéval*, Rennes, Presses Univ. de Rennes, 2010, « Les participants à la conversation », §5-33, disponible en ligne : <https://books.openedition.org/pur/40411#bodyftn3>.

⁹ Sarah Delale, *Diamant obscur : interpréter les manuscrits de Christine de Pizan*, Genève, Droz, 2020, « Le dit : narration et disjonction », p. 156-160.

¹⁰ Joël Blanchard indique en conclusion de son étude du *Dit de la Pastoure*, p. 116 : « Si « je » est un « autre », cela ne gêne en rien l'ordre de la poésie : tout dépend de l'aptitude du poète à créer ou recréer cet autre. Il ne court par le risque de priver l'œuvre de toute résonance lyrique, de faire oublier l'auteur au profit de l'anecdote, car d'une part l'identité de la pastoure et de Christine ne fait aucun doute, et d'autre part la forme du souvenir prise par la narration lui fait perdre son actualité en suspendant au « je » qui le prononce l'ensemble de ce qui est dit : c'est que finalement le récit de la Pastoure est pur fantasma, le fantasma de Christine. »

¹¹ Christine de Pizan, *Le Livre du duc des vrais amants*, (éd.) Dominique Demartini et Didier Lechat, Paris, Honoré Champion, 2013.

posant alors une question essentielle : qu'est-ce que prêter la voix à autrui, à un être radicalement autre par son appartenance à un univers pastoral, ou, par exemple dans le *Livre du duc des vrais amants*, par son sexe ?

D'autres textes enfin ne font pas entendre la voix de l'auteur ou de l'autrice. Soit parce qu'ils sont construits sous forme de récits à la troisième personne, soit parce qu'il s'agit de pièces de théâtre qui donne plus directement accès à la voix des personnages. Le cas le plus intrigant au premier abord est peut-être celui de Jean de Brie, qui est identifié comme auteur du *Bon Berger*, mais ne prend jamais la parole directement dans l'ouvrage. Au contraire, il y est constitué sous forme d'un personnage, désigné à la troisième personne. Mais les autres textes ne sont pas moins dignes d'intérêt. Entre les textes narratifs qui laissent à l'auteur une large place pour caractériser la voix pastorale en tant que telle et les jeux et bergeries dramatiques où les répliques des personnages sont seules à être conservées ou presque, un timbre similaire se fait-il entendre ? Existe-t-il un parler pastoral spécifique, facilement identifiable d'un genre à l'autre ?

Notre étude se situe entre deux pôles : la voix de nos personnages est bien sûr une voix écrite, transmise par l'intermédiaire d'un objet textuel d'une part et matériel de l'autre ; mais elle est également destinée à la performance, devant un public médiéval, et fortement liée à d'autres pratiques orales, telles que le chant. Quelles traces nos textes et les manuscrits et imprimés qui nous les ont transmis conservent-ils de cette élaboration de la voix ? Nous conjoinçons une approche poétique, attentive à la lettre du texte à une étude plus globale des supports pour mettre en avant le passage par l'écrit pour dire la voix. Les partitions, mais aussi certaines représentations iconographiques, la disposition des ouvrages, sont autant d'éléments participants d'une mise en forme d'une voix élaborée par des professionnels de l'écrit, mais pensée comme étant celle de personnages pour la plupart illettrés, communiquant principalement par la parole et le chant.

Nous procéderons en trois temps afin d'articuler les caractéristiques poétiques de la voix pastorale à son rapport à d'autres modes de réalisation, le chant et la musique, du côté de l'oralité, de la performance sonore d'une part, le traité scientifique, situé du côté de l'écrit et appelant à la performance dans l'action, d'autre part. Nous commencerons par questionner la stylistique pastorale : la voix des bergers et bergères relève-t-elle d'une écriture du bas ou de la simplicité ? Quelles en sont, d'après les traités et en pratique, les caractéristiques ? Puis nous mettrons cette voix en relation avec son éventuelle réalisation chantée, afin de mettre en avant la place prépondérante de la

musique et du sonore dans le corpus pastoral, en interrogeant d'une part les mélodies et chansons pastorales, d'autre part le paysage sonore dans lequel elles s'inscrivent. Enfin, nous concentrerons notre attention vers deux ouvrages singuliers, apparemment à la marge de notre corpus. Le *Bon berger* de Jean de Brie a la particularité de faire entendre un berger non pas fictionnel, mais présenté comme réel, afin d'en communiquer les connaissances. Que se passe-t-il quand l'auteur lettré s'efface pour laisser la parole au *pastour*, et comment la voix orale du berger s'inscrit-elle dans la production scientifique, de tradition écrite ? Le *Calendrier des bergères* qui relève de la tradition des calendriers des bergers, ouvrages qui agencent un ensemble d'informations utiles pour bien mener sa vie, mais aussi des connaissances scientifiques, comme l'astrologie, fait entendre avec force des voix féminines revendiquant une autorité égale à celle de leurs pairs masculins. S'agit-il de deux ouvrages en rupture avec la fiction pastorale ou empruntent-ils aux bergers et bergères traditionnelles certains éléments afin de se faire plus efficacement passeurs et passeuses de savoirs ? À travers nos textes, se jouent donc diverses tensions entre écriture lettrée voire érudite et pratiques orales, mettant en avant des savoirs rustiques en marge des connaissances d'ordinaire valorisées.

A. « C'EST POUR LES RURAUX ET LOURDOIS QUI RIMES FEVES CONTRE POIS¹ » LE PARLER PASTORAL : UNE PAROLE BASSE ?

Avançant vers un troupeau en montagne, on est d'abord fasciné par les voix particulières des différentes sonnailles portées par les bêtes. Et soudain, alors qu'on ne l'a pas encore vu, on entend la voix du berger, ou plutôt un cri interjectif (par exemple : « eh bée ! », pour « retourner » le troupeau, c'est-à-dire stopper l'avancée des brebis du front d'attaque du pâturage et les faire changer de direction).

Guillaume Lebaudy²

De nos jours, l'arrivée du troupeau et de son berger ou de sa bergère est une expérience sonore à part entière. Outil privilégié de la profession pastorale, la voix, qui permet de guider les moutons, relève de compétences essentielles et est le lieu d'une grande virtuosité. Guillaume Lebaudy rapporte qu'au XIX^e siècle, les bergers étaient recrutés en fonction de leur capacité à produire différents sons, cris et sifflements pour mener efficacement leur troupeau³. La place de ces pratiques vocales au sein de l'activité pastorale a pu retenir l'attention des anthropologues, comme Rémy Dor qui rapporte avoir été frappé par la similarité des cris utilisés dans le Pamir afghan et le Haut-Livradois auvergnat⁴. De l'habileté vocale des pasteurs pour guider leur troupeau, les ouvrages médiévaux ne nous disent rien : le traité de Jean de Brie reste étrangement silencieux à ce sujet et les textes littéraires ne mentionnent pas de « mène⁵ » par la voix. Si les personnages pastoraux sont la source de cris spécifiques, dont la transcription par

¹ *Instructif de seconde rhétorique*, dans *La muse et le compas : poétiques à l'aube de l'âge moderne. Anthologie*, (éd.) Guillaume Berthon et Jean-Charles Monferran, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 74. Je remercie Camille Brouzes pour cette référence.

² Guillaume Lebaudy, « Alpages et arpèges. Réflexions sur les paysages sonores du pastoralisme ovin transhumant du sud de la France », dans (dir.) Joël Candau et Marie-Barbara Le Gonidec, *Paysages sensoriels. Essai d'anthropologie de la construction et de la perception de l'environnement sonore*, Paris, CTHS, 2013 (Collection « Orientations et méthodes »), p. 157.

³ *Ibid.*, p. 158.

⁴ Rémy Dor, « À l'aube du cri: de l'homme à l'animal avant le partage du monde », dans (éd.) Doudou Diène, *D'est en ouest, civilisations en miroir*, Diogène, Paris, 2002, p. 129, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-diogene-2002-4-page-129.htm>.

⁵ Mot technique issu du pastoralisme, désignant la façon de mener le troupeau. Voir : Vinciane Despret et Michel Meuret, *Composer avec les moutons: lorsque des brebis apprennent à leurs bergers à leur apprendre*, Avignon, Cardère, 2016, p. 145.

le biais d'onomatopées retiendra notre attention, les textes n'indiquent pas que ces cris étaient destinés aux animaux. Le Moyen Âge a pourtant légué le terme aujourd'hui employé pour désigner les cris servant au guidage des troupeaux : le « huchement⁶ ».

Il nous semble difficile de déterminer si ces techniques étaient déjà utilisées à l'époque de nos textes. Cette question relèverait plutôt d'un travail de recherche historique. Elle a néanmoins le mérite de souligner la place cruciale de la voix dans les pratiques pastorales. Ces dernières auraient-elles inspiré certaines productions littéraires reposant sur une mimétique de la voix, telles les onomatopées ? Au-delà de la question du guidage, c'est la mise en forme de la voix pastorale qui retiendra à présent notre attention. La parole pastorale est-elle marquée par certains traits permettant de la différencier à l'écrit dans les textes conservés ou à l'oral lors de la performance ? Plusieurs interrogations émergent alors : l'appartenance des bergers et bergères aux catégories sociales populaires s'accompagne-t-elle d'une mise en forme spécifique de la langue visant à mettre en avant les traits vocaux et langagiers propres à cette catégorie socioprofessionnelle ? Le parler pastoral est-il dans nos textes le reflet d'un savoir technique ou au contraire le témoin d'un mépris des classes supérieures pour le monde rural ? C'est par ailleurs la question de la transcription écrite d'une parole vive qui se fait jour et à laquelle notre enquête tâchera de répondre.

Il serait tentant de rechercher dans nos textes les traces d'une langue populaire, distincte de la langue de la cour ou de l'univers urbain, ou d'un parler oral qui s'opposerait à la production écrite et savante. Toutefois, cette enquête est rendue difficile par les spécificités de la langue médiévale, non normée et géographiquement variable, et par l'impossibilité de connaître aujourd'hui la langue parlée du Moyen Âge⁷. Notre attention se portera donc plus spécifiquement sur les marques stylistiques permettant de différencier le parler pastoral des autres prises de paroles dans les productions littéraires. En l'absence d'enregistrement sonore, les textes rendent compte d'un travail sur la langue, écrite par des auteurs qui, à l'exception peut-être de Jean de Brie, ne sont pas des bergers ou des bergères. Le parler pastoral est donc une production littéraire, dont les liens avec un parler historique ne peuvent être clairement définis, mais que nous tenterons de distinguer d'autres formes de prise de parole.

⁶ Rémy Dor, art. cit., p. 132.

⁷ Sur les difficultés d'une étude de la langue orale et sur l'élaboration d'une méthode mettant en avant les procédés d'oralisation, voir Corinne Denoyelle, *Poétique du dialogue médiéval*, op.cit., Chapitre V « Le style oralisé » (p. 157-210), et plus particulièrement « L'imitation de la voix dans les paroles de personnages » §17-38, disponible en ligne : <http://books.openedition.org/pur/40403>.

Par une succession de rapprochements, nous portant des discours sur la production écrite à la lettre de nos textes, nous chercherons à appréhender la constitution d'une langue spécifique et les enjeux qui sont les siens. Nous convoquerons tout d'abord les traités poétiques, en revenant à la théorie des trois styles pour chercher les éventuelles traces de son impact sur la mise en forme d'une langue pastorale, puis en étudiant la question de la versification « rustique ». Nous nous placerons ensuite à l'échelle du dialogue afin de déterminer si la parole des personnages pastoraux est construite en opposition à celle de leurs interlocuteurs de rangs plus élevés. Enfin, nous entrerons dans le détail des textes pour mettre au jour quelques procédés stylistiques pouvant permettre de caractériser un style pastoral.

I. Suivre les drailles ? Penser une poétique pastorale à l'aune des traités.

Les drailles sont les sentiers aménagés par et pour le passage des troupeaux en transhumance. Les unes à la suite des autres, les bêtes suivent le même chemin, parfois borné par des murets de pierre, obéissant à des règles tacites de circulation. De la même manière, les auteurs et autrices suivent-ils un ensemble de prescriptions lorsqu'ils s'attaquent à la réalisation d'un texte pastoral ? La théorie des trois styles, évoquée précédemment, se situe au croisement des outils de la rhétorique et de la création poétique latine. Elle s'inscrit ainsi étroitement dans le cadre d'une production littéraire écrite, liée à la tradition antique et à un univers savant⁸. Elle est notamment développée dans les arts poétiques médiolatins de la fin du XII^e et du début du XIII^e siècle, que Danièle James-Raoul répertorie au nombre de six : l'*Ars versificatoria* de Matthieu de Vendôme (vers 1170-1175), la *Poetria nova* versifiée et le *Documentum*, en prose de Geoffroy de Vinsauf (vers 1208-1213), l'*Ars versificaria*, de Gervais Melkey (vers 1208-1216), le *Laborintus* d'Evrard l'Allemand (vers 1213) et enfin la *Parisiana poetria* de Jean de Garlande, rédigée vers 1220 et révisée vers 1231-1235⁹. Ce sont des ouvrages de clercs, en partie tournés vers une production latine antique qui n'est plus pratiquée à l'époque où les traités sont rédigés¹⁰.

Il convient donc d'utiliser avec prudence la théorie des trois styles et le corpus des traités poétiques médiolatins pour approcher le corpus vernaculaire dont l'élaboration a pu être le fruit de traditions et d'héritages distincts de la production latine médiévale et antique. Nous nous en tiendrons à la prudente mise en garde de Paul Zumthor, qui n'exclut pas les interactions entre rhétorique latine et production de langue vulgaire, mais souligne qu'elle ne saurait être l'élément principal d'élaboration des textes :

La rhétorique est en langue vulgaire une composante, plus ou moins importante selon les cas, d'un langage qui l'utilise en la fonctionnalisant parmi d'autres composantes. Elle n'a que très exceptionnellement la

⁸ Benoît Grévin rappelle ainsi qu'à partir de la fin du XI^e siècle, les théoriciens adaptent l'*ars dictaminis* aux exigences d'une production écrite et officielle, voir Benoît Grévin, *Rhétorique du pouvoir médiéval : Les Lettres de Pierre de la Vigne et la formation du langage politique européen (XIII^e-XV^e siècles)*. Nouvelle édition, Rome, Publications de l'École française de Rome, 2008, disponible en ligne : <http://books.openedition.org/efr/479>, 1.1.2. « Les Lettres : une *summa dictaminis* pratique ».

⁹ Danièle-James Raoul, « La poétique des genres dans les arts poétiques médiolatins (XII^e-XIII^e siècles) », dans *Les genres littéraires en question au Moyen âge*, (éd.) Danièle James-Raoul, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2011, p. 169.

¹⁰ *Ibid.*, p. 171-177.

décisive valeur formalisante qu'elle possède en général dans la littérature latine [...]»¹¹.

Il ne s'agit donc pas de faire de l'étude du style *humilis* une recherche de critères formels contraignants, mais plutôt de recueillir les traces laissées par une tradition ancienne afin d'esquisser les lignes d'une histoire au long cours de la pastorale.

L'analyse se heurte à plusieurs difficultés. Nous pouvons tout d'abord nous demander ce que la notion de « style » recoupe exactement. La théorie dite des trois styles renvoie à une notion du style distincte de la nôtre. Le colloque « Effets de style au Moyen Âge », organisé en 2008 avait précisément pour objectif d'interroger cette notion et de dépasser une éventuelle opposition entre regard moderne et objet ancien :

[...] une réflexion sur le style en littérature passe par l'abandon d'une opposition simpliste entre textualité médiévale et stylistique contemporaine, au profit d'une réarticulation qui assumerait le fait qu'observer avec les outils qui sont les nôtres aussi bien la part de pensée que d'impensés stylistiques chez les auteurs médiévaux n'est pas plus absurde que de faire le relevé topologique d'un complexe monastique par satellite. À condition, bien entendu, de ne pas être dupe de l'écart herméneutique qu'imposent nécessairement nos outils d'analyse aux textes médiévaux. Bref : à condition de savoir évaluer les implicites formant la ligne de crête qui nous sépare des siècles anciens¹².

Nous serions donc libres d'observer les textes médiévaux au prisme de la stylistique moderne à condition de demeurer conscients de l'écart temporel entre l'outil d'analyse et son objet. Toutefois, si nous souhaitons interroger la pertinence du style *humilis* pour décrire le corpus pastoral, il ne s'agit pas tant d'aborder avec nos outils modernes un texte ancien, que de s'approprier un outil ancien et de comprendre ces modalités de fonctionnement par-delà l'écart temporel.

Il convient dans un premier temps de rendre compte de cet écart, en tentant de définir ce que nous appelons aujourd'hui un « style » afin de mesurer les différences entre notre regard moderne et celui des médiévaux. La proximité apparente en première lecture avec les registres de langue, nous invite de même à en redéfinir les limites, afin de mieux distinguer style et registre et de déterminer laquelle de ces notions s'approche le plus de la conception médiévale du style. Il nous faudra alors identifier les modalités pratiques de réalisation du style *humilis* pour tenter d'une part de déterminer s'il s'avère

¹¹ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 2000 [1972] (Collection « Points Essais »), p. 71.

¹² Chantal Connochie-Bourgne et Sébastien Douchet (éd.), *Effets de style au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2012 (Collection « Senefiance »), p. 12.

un outil efficace d'appréhension de notre corpus, d'autre part de mettre en avant les enjeux qui y sont rattachés.

Afin d'éclairer notre compréhension moderne du style, nous partirons simplement de la définition proposée par le *Trésor de la langue française informatisée*¹³.

I. A. 1. Poinçon généralement de métal ou d'os, utilisé dans l'Antiquité et au Moyen Âge pour écrire sur des tablettes enduites de cire.

2. Instrument métallique pointu servant à dessiner, inscrire, inciser quelque chose.

3. Petite tige pointue servant à tracer les courbes sur un cylindre enregistreur.

B Tige ou fil dont l'ombre indique l'heure en se déplaçant sur un cadran solaire.

Dans sa première acception, le style est donc un outil permettant d'inscrire sur un support des signes ou de dessiner une ombre. Il est étroitement lié à la matérialité de l'écriture, à sa réalisation pratique permettant le passage d'une idée, invisible, à sa réalisation concrète et observable par tous. Mais il est encore défini comme :

II. Catégorie de l'esthétique permettant de caractériser l'organisation des formes verbales, plastiques, musicales, que l'histoire de l'art a identifiées et décrites comme ayant fait époque ou comme étant marquées par un artiste particulier.

A. *Domaine du lang. et de la ling.*

1. a) Ensemble des moyens d'expression (vocabulaire, images, tours de phrase, rythme) qui traduisent de façon originale les pensées, les sentiments, toute la personnalité d'un auteur.

P. méton. [À propos d'une œuvre littér.] Ensemble des traits expressifs qui dénotent l'auteur dans un écrit.

b) *Absol.* Manière d'écrire ou de parler très personnelle.

2. a) Mode d'expression verbale qui est spécifique de tel genre ou sujet littéraire, qui correspond ou non à certaines normes formelles.

3. Mode d'expression verbale propre à une école, à une nation, à une époque.

4. Mode d'expression verbale propre à une activité, à un groupe professionnel.

¹³ « Style », *TLFi : Trésor de la langue Française informatisé*, ATILF - CNRS & Université de Lorraine, disponible en ligne : <http://www.atilf.fr/tlfi>.

Nous ne nous arrêterons pas aux autres formes artistiques évoquées dans la suite de l'article, mais nous concentrerons sur l'utilisation du mot « style » dans un cadre littéraire et linguistique. Le style est donc un ensemble de normes formelles et de moyens d'expression appliqués à un texte ou un discours, permettant l'identification de l'émetteur, que cette identification soit individuelle (l'auteur) ou collective (un groupe professionnel). Il est, par son origine, étroitement lié à la production écrite. Dans notre conception moderne, le style est donc associé l'acte de production et à la source du discours qu'il caractérise, plutôt qu'à son objet. Comme le note Danièle James-Raoul, à la suite d'Antoine Compagnon, la question du style n'est pas étrangère à celle du genre : l'un comme l'autre sont permettent la reconnaissance par le lecteur ou le public, grâce à un ensemble de normes guidant la production écrite et sa réception¹⁴.

Qu'en est-il du registre de langue ? Dans un sens général, le « registre¹⁵ » est un recueil de différents éléments (informations) ou une étendue recouvrant différentes réalisations possibles (sonorités des instruments). Pris dans le sens restreint de « registre de langue », il signifie :

Usages divers qui sont faits de cette langue (de ce discours) selon les milieux où elle est employée ou selon les situations psychosociologiques dans lesquelles se trouve l'émetteur.

Contrairement au style, dont la définition met l'accent sur la conception du discours et sur son émetteur, c'est ici le contexte d'émission et le destinataire qui sont centraux. Le registre permet d'adapter un message à un contexte donné, le style de distinguer son émetteur. La distinction entre style et registre n'est donc pas à chercher du côté de normes formelles, mais plutôt du côté de la focalisation. Évaluer le style d'un texte, ce serait distinguer les spécificités de l'auteur, son originalité, tandis qu'évaluer le registre d'un texte serait mettre en avant son adéquation au contexte d'émission¹⁶.

Venons-en aux trois styles médiévaux. La synthèse présentée par Ernst Robert Curtius ne fait pas mention de caractéristiques formelles. Le style *humilis* n'apparaît pas

¹⁴ Danièle-James Raoul, « La poétique des genres dans les arts poétiques médiolatins (XII^e-XIII^e siècles) », art. cit., p. 169-170 ; Antoine Compagnon, « Théorie de la littérature: la notion de genre », 2001, disponible en ligne: <https://www.fabula.org/compagnon/genre.php>.

¹⁵ De même, nous nous référons à « Registre », *TLFi : Trésor de la langue Française informatisé, op. cit.*

¹⁶ La notion de « registre de langue » surtout employé dans le cadre scolaire, a fait l'objet de diverses critiques de la part des linguistes. Voir par exemple : Françoise Gadet, « Niveaux de langue et variation intrinsèque », *Palimpsestes*, (10), 1996, p. 17-40, disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/1504>.

tant comme un ensemble de techniques pratiques d'écriture que comme la rencontre d'éléments attendus. Comme l'indique Danièle James-Raoul :

C'est donc la présence topique, conçue comme une agrégation cohérente et convergente d'éléments simples, qui identifie le style dans cette pensée médiévale. Les noms donnés valent comme hyperonymes représentatifs de comparaisons et de métaphores adéquates [...] au style donné¹⁷.

L'étude d'une possible adéquation de nos textes avec le style *humilis* n'impliquerait donc pas tant une étude poétique des figures de styles par exemple, qu'un relevé de certains éléments topiques. Le style *humilis* approcherait la notion de « registre » au sens de recueil, se constituant autour d'un ensemble d'éléments communs, mais ne semble pas impliquer d'attention particulière au contexte social de production du discours.

Alors que notre conception moderne du style permet l'identification de l'auteur, dans la théorie des trois styles, c'est avec l'objet qu'il doit y avoir adéquation du style. Geoffroi de Vinsauf indique dans son *Documentum de arte versificandi et dictandi* :

Sunt igitur tres styli, humilis, mediocris, grandiloquus. Et tales recipiunt appellationes styli ratione personarum vel rerum de quibus fit tractatus. Quando enim de generalibus personis vel rebus tractatur, tunc est stylus grandiloquus : quando de humilibus, humilis ; quando de mediocribus, mediocris. Quolibet stylo utitur Virgilius : in Bucolicis humili, in Georgicis mediocri, in Eneyde grandiloquo.

[Il y a donc trois styles, bas, moyen et élevé. Le style reçoit une pareille nomenclature en fonction des personnes ou des choses dont on traite. Lorsqu'on traite de personnes ou de choses de race, le style est élevé ; lorsqu'on traite de personnes ou de choses de basse extraction, le style est bas ; lorsqu'on traite de personnes ou de choses moyennes, le style moyen. Virgile emploie les trois styles : le bas dans les *Bucoliques* ; le moyen dans ses *Géorgiques* ; l'élevé dans *l'Énéide*¹⁸.]

Si la différence d'objet semble cruciale dans la distinction entre les styles, cette distinction semble appeler des modalités d'écriture différentes, chaque style devant être approprié pour traiter d'un objet particulier¹⁹. Cependant, l'identification par Geoffroi

¹⁷ Danièle James-Raoul, « La théorie des trois styles dans les arts poétiques médiolatins des XII^e et XIII^e siècles », dans Chantal Connochie-Bourgne et Sébastien Douchet (éd.), *op. cit.*, p. 18.

¹⁸ Geoffroi de Vinsauf, *Documentum de arte versificandi et dictandi*, Estelle Doudet (éd.) et (trad.) dans *Les arts poétiques médiolatins des XII^e et XIII^e siècles*, (dir.) Danièle James-Raoul, Paris, Livre de Poche (Collection « Lettres gothiques »), à paraître.

¹⁹ Nous pouvons nous demander dans quelle mesure cette nécessaire adéquation du style n'est pas un héritage de l'Antiquité grecque. Voir Aristote, *La Rhétorique*, livre III, chapitre VII « Sur la convenance du style », J. P. Murcia, disponible en ligne : <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/rheto3.htm#VII>. Je remercie Emmanuelle Morel pour les références à l'œuvre d'Aristote.

de Vinsauf des défauts de style les plus courants témoigne d'une grande porosité entre les caractéristiques formelles de ces différents styles. Après avoir détaillé le défaut caractéristique de chaque style, il précise en effet :

Sed notandum quod, quamvis vitium quod appellatur turgidum et inflatum dicatur esse adjunctum grandiloquio, tamen est in quolibet stylo, cum in quolibet stylo utimur translationibus : si ergo translationes quas facimus sint nimis durae et ampullosae, exemple eo turgidi sumus et inflati. Similiter, vitium quod appellatur aridum et exsanguis, quamvis dicatur adjunctum humili stylo, tamen est in quolibet stylo; nam in quolibet stylo possumus uti vili et contemptibili levitate et sic erit ipsum dictum aridum et exsanguis. Similiter, vitium quod appellatur dissolutum et fluitans, quamvis dicatur adjunctum mediocri stylo, tamen in quolibet possumus peccare non observando proprietates debiti styli, sed declinando ad proprietates aliorum styli, et sic erit opus fluitans et dissolutum.

[Mais il faut noter que, même si le défaut dit boursoufflure et emphase est attaché au style élevé, il apparaît pourtant dans tous les styles, puisque nous utilisons dans tous les styles des métaphores. Si nous faisons des métaphores trop rudes ou ampoulées, nous sommes en fait boursoufflés et emphatiques. De même, le défaut nommé pauvreté et absence de vie, attaché au style bas, est cependant dans tous les styles ; car dans tous les styles nous pouvons utiliser des légèretés méprisables et sans valeur, et ces expressions seront pauvres et sans vie. De même, le défaut dit faiblesse et incertitude, bien qu'on le dit attaché au style moyen, peut arriver dans tous les styles lorsqu'on n'observe pas les propriétés du style lui-même, mais que l'on tombe dans un autre. Alors l'oeuvre sera faible et incertaine²⁰.]

Les différents styles partagent des caractéristiques formelles dont la distinction semble être de degré plus que de nature. Notre marge d'interprétation est donc assez réduite et ne pourra advenir qu'à travers des interprétations prudentes et nuancées. S'il serait possible d'identifier certains traits stylistiques propres au style *humilis*, ces traits ne seraient pas réservés à ce style, mais simplement utilisés de manière plus fréquente. Ainsi, la métaphore est présentée comme participant de tous les styles, mais centrale dans le style élevé tandis que Paul Zumthor note sa quasi-absence dans un ensemble de textes auxquels appartiennent les pastourelles²¹. Ce trait est-il lié à la pastorale ou,

²⁰ Geoffroi de Vinsauf, *Documentum de arte versificandi et dictandi*, Estelle Doudet (éd.) et (trad.) dans *Les arts poétiques médiolatins des XII^e et XIII^e siècles*, op. cit.

²¹ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Éditions du Seuil, Paris, 2000 [1972], p. 301. Paul Zumthor évoque alors le registre de la « bonne vie » sur lequel nous revenons à la fin de ce chapitre.

comme l'a noté Corinne Denoyelle, à la prédominance des dialogues sur la narration dans nos textes, souvent plus épurés que les narrations et la lyrique courtoise²² ?

Cependant, à l'inverse du style *humilis* présenté dans les traités médiolatins des XII^e-XIII^e siècles, qui a le mérite d'éclairer la cohérence thématique de la littérature pastorale médiévale, les traités plus tardifs des XV^e-XVI^e siècles ne nous aident guère à penser notre corpus dans sa globalité. Ces traités portent néanmoins sur la composition de textes en langue vernaculaire et non plus latine, leurs auteurs avaient donc peut-être à l'esprit certaines œuvres de notre corpus. Ils s'intéressent à la « rhétorique » des textes versifiés, leur mise en forme, l'emploi de figure de style. Ils sont en effet principalement dédiés à l'étude de formes poétiques spécifiques et enseignent donc principalement des techniques d'écriture et de versification. Composés plus tardivement, à la suite des œuvres médiolatines des clercs, ils sont désignés comme « Arts de seconde rhétorique » par Ernest Langlois dans son recueil, s'inspirant du titre de *l'Instructif de Seconde rhétorique*, là où d'autres traités se désignent par exemple comme « rhétorique laïque » ou « rhétorique vulgaire »²³. Si, nous le verrons, ils peuvent porter des informations sur certains aspects formels d'une voix pastorale, les indications que nous possédons sont souvent limitées à un type de texte, comme la pastourelle²⁴. Leur visée, principalement pratique, ne témoigne pas d'une volonté de conceptualiser les différents genres littéraires. Comme l'indique Margarida Madureira,

[...] aux yeux des lettrés de la fin du Moyen Âge, ce sont précisément les aspects prosodiques qui font la poéticité des textes, conçue en tant que style poétique. Le contenu n'y est pour rien dans cette conception²⁵.

Entre une approche théorique privilégiant uniquement le contenu des textes (l'étude du style *humilis*) et une autre plus pratique se concentrant sur les aspects formels, il apparaît ainsi que les théories littéraires ne nous donnent qu'un accès limité au regard que pouvaient porter les auteurs du Moyen Âge sur la production de la littérature pastorale. À travers ces textes, se dessine ce que devrait être la voix des personnages

²² Corinne Denoyelle, *Poétique du dialogue médiéval*, op. cit., chapitre V, « L'expressivité rhétorique », §39-53.

²³ Ernest Langlois, *Recueil d'Arts de Seconde Rhétorique*, Genève, Slatkine reprints, 1974, p. I-III.

²⁴ Voir par exemple : Baudet Haurenc, *Doctrinal de la Seconde Rhétorique* dans Ernest Langlois (éd.), *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, Paris, Imprimerie nationale, 1902 (Collection « Collection des documents inédits relatifs à l'Histoire de France »), p. 177.

²⁵ Margarida Madureira, « La pensée du style à la fin du Moyen Âge », dans *Effets de style*, op. cit., p. 34.

pastoraux, mais sans adéquation nécessaire avec ce qu'elle est réellement dans les textes de notre corpus.

Ce n'est donc pas tant une poétique pastorale en tant que norme régissant à la production de nos textes qui se dessine dans l'ensemble de ces traités, que le regard porté par des théoriciens, ayant ou non une pratique poétique en langue vernaculaire, sur notre corpus qui nous intéressera dans les prochaines pages, et réciproquement la relation entretenue par les auteurs de textes pastoraux avec les traités de poétique.

1. LES AUTEURS FACE AUX TROIS STYLES

Le style *humilis* ne permet qu'imparfaitement d'aborder le corpus pastoral vernaculaire. Si, comme nous l'avons vu précédemment, des points communs apparaissent entre les éléments topiques associés à ce style et ceux qui nourrissent la pastorale médiévale, il est difficile d'affirmer une filiation directe ou contraignante pour les auteurs. La roue de Virgile est utilisée pour étudier la littérature latine dans le cadre d'un parcours universitaire, ce qui n'implique pas forcément son usage ou sa maîtrise par des auteurs de textes en langue vernaculaire. Avant de nous intéresser plus précisément à la lettre de nos textes, nous pourrions donc chercher à savoir si cette théorie était connue et revendiquée par nos auteurs pour influencer le parler des personnages pastoraux.

Plusieurs œuvres de nos corpus sont le fruit d'auteurs polygraphes qui se sont essayés à une grande variété de genres littéraires. Toutefois, cette variété ne recoupe pas la tripartition virgilienne, qui ne peut dès lors pas être comprise comme un projet de création. Si les pastourelles de Jean Bodel pourraient relever du style *humilis*, les fabliaux, en raison de la présence de paysans, du style *mediocris*, et la *Chanson des Saisnes*, du style *gravis*, où classerions-nous ses *Congés* ou son *Jeu de Saint Nicolas* ? Le *Jeu de Robin et Marion* pourrait appartenir au style *humilis*, mais nous serions bien en peine de classer l'étonnant *Jeu de la feuillée*. Quant à la poésie d'Adam de la Halle, elle s'intègre dans les genres de la lyrique médiévale, mais ne coïncide pas plus avec la roue virgilienne. Plus tardivement, c'est un constat identique que nous formulerions pour des auteurs comme Jean Froissart ou Christine de Pizan. Cette diversité témoigne de la complexité des classifications génériques médiévales, soulignée de longue date par Hans Robert Jauss²⁶. L'opérabilité du style *humilis* pour l'étude de notre corpus se

²⁶ Hans Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », dans Gérard Genette, Hans Robert Jauss, Jean-Marie Schaeffer (éds), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986 (Collection « Points »), p. 37-76.

révèle incertaine. Le panorama des productions littéraires des auteurs polygraphes ne témoigne pas d'une volonté claire de s'illustrer dans les trois catégories de la roue virgilienne.

Nous tenterons donc d'emprunter une autre voie. Pour savoir si les auteurs de notre corpus considéraient s'illustrer dans le genre *humilis* en rédigeant leurs textes pastoraux et s'ils cherchaient à doter leurs personnages pastoraux d'une parole marquée stylistiquement, il est également possible de chercher directement dans les textes des remarques sur le style. Ces dernières seraient la trace d'une volonté des auteurs de s'inscrire dans un cadre normé de production, mais peut-être aussi un jeu avec un public informé contribuant à créer, souvent au seuil de l'œuvre, un horizon d'attente. Un passage du *Calendrier des bergères* est à ce titre intéressant. Le prologue présente les personnages à l'aune de la simplicité : « gens simples comme bergiers, bergères et autres²⁷ », mais surtout, l'épilogue s'arrête sur le style des bergères, qualifiant comme il suit leur expression :

Oultre plus ont composez lesdictes bergeres une chançon sus Paris en stille
gros et rude, prians à tous qui liront ou oÿrront lire leur euvre estre
supportees et excusee s'aucunes faultes y a²⁸.

Au personnage simple de la bergère correspondrait donc un style « gros et rude », une expression spécifique à ce personnage pastoral. Toutefois, le texte qui succède immédiatement à cet épilogue nous jette à bon droit dans la perplexité, puisqu'il s'agit du « dit une bergere clergeresse aux hommes » écrit en latin²⁹. Tout, ici, semble contrevenir aux affirmations précédentes : la bergère n'est plus simple, mais lettrée, et son expression, loin d'être rude, passe par la langue latine, celle des membres de l'église et des savants. Cette juxtaposition est caractéristique des calendriers de bergers, imprimés de la fin du Moyen Âge qui font l'objet de nombreuses éditions³⁰ : ils se composent par collages successifs de différents éléments permettant de rassembler les mois de l'année, des connaissances sur l'astronomie ou encore sur la médecine. Cette

²⁷ *Calendrier des bergères*, Paris, Guy Marchand, 1499, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES-V-275, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8713687h>, p. 16, transcription réalisée en collaboration avec Maxime Kamin, voir Annexes.

²⁸ *Ibid.*, p. 22.

²⁹ *Ibid.*, p. 22.

³⁰ Denis Hüe, « *Le Calendrier et compost des bergers*, un vade-mecum populaire », dans (éd.) Violaine Giacomotto-Charra, *Lire, choisir, écrire : la vulgarisation des savoirs du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris, École des Chartes, 2014, p. 71-96.

modalité de réalisation explique qu'on ne puisse trouver un style unique dans ces livres, mais plutôt une succession de styles différents, participant à une esthétique du recueil. Toutefois, le renversement opéré par le personnage de la « bergère clergeresse », par l'effet de surprise suscitée, vise également à conserver l'attention du public ; par son caractère « hors-norme », il confirme indirectement les attentes ordinaires du public. À la bergère correspond une parole simple et non-érudite, la savante pastourelle contrevient à cette norme et provoque l'étonnement voire l'émerveillement.

Au seuil de son *Pastoralet*, Bucarius écrit :

A tel escrivain telz escriis :
Humble sui, et pour ce j'escriis
Humblement en matiere basse [...] ³¹.

Joël Blanchard commente :

Il s'agit là d'une référence à un trait définitionnel - la distinction entre les trois styles *gravis*, *mediocris* et *humilis* - que l'on retrouve dans beaucoup de pastorales sans qu'il y ait lieu de lui donner une signification autobiographique ³².

Ce n'est cette fois-ci pas la manière dont s'expriment les personnages qui est évoquée, mais le style de l'écrivain composant un texte pastoral. Au-delà d'une inscription dans les trois genres, il est possible d'y voir la construction d'un *ethos* de modestie, fréquent dans les premiers vers d'une œuvre, surtout lorsque celle-ci est destinée à une personne de haut rang, comme c'est très probablement le cas ici ³³. Par ailleurs, le lien entre cette parole humble et le choix de la pastorale n'est pas explicite dans le prologue. Il est toutefois bien question d'écrire « en matiere basse », cette matière pouvant logiquement renvoyer à la matière pastorale et au style humble dans leur ensemble. À la peinture du faste de la cour, Bucarius préférerait la représentation des mœurs simples des bergers et bergères. L'affirmation d'humilité, placée à l'ouverture de l'ouvrage, préparerait alors le public à une entrée dans l'univers pastoral.

La « matière basse » se heurte néanmoins au choix du thème traité. En reprenant les événements historiques de la fin du règne de Jean sans Peur, Bucarius traite de

³¹ *Le Pastoralet*, (éd.) Joël Blanchard, Paris, Presses universitaires de France, 1983 (Collection « Publications de l'Université de Rouen. Littérature française »), p. 39, v. 1-3.

³² *Ibid.*, « L'auteur », p. 24.

³³ Le manuscrit a probablement appartenu à Philippe le Bon, fils de Jean sans Peur dont le *Pastoralet* retrace l'histoire. *Ibid.*, p. 7.

nombreux événements politiques et militaires. Ces derniers, notamment, sont composés dans un style plus proche de la chanson de geste, et donc de l'épique qui appartient au style *gravis*, que de la pastorale. Notons par exemple la comparaison du berger Philomars au héros Roland : « Car Philomars est ung Rolant³⁴. » Les bergers traditionnels Robin et Marion ne chantent plus d'amour, mais deviennent aussi, tels des jongleurs, relais des hauts faits d'armes, chanteurs de geste :

[les bergers] Dient : « Quand est de rebouter
Ceux qui voelent l'erbe gaster,
Ce seroit un fais de vaillance,
Et dont Robins sans defaillance
Flajoleroit avoec Maret³⁵.

En raison du sujet, le texte tendrait vers l'hybridation de deux styles que la roue de Virgile exclut l'un de l'autre. La recherche esthétique s'est éloignée des qualités prônées par les traités poétiques des siècles précédents, elle s'y réfère tout en les détournant. Il n'y a plus exacte cohérence entre le sujet, récit de nobles événements, et le style dans lequel il est développé. Cette hybridation est bien sûr signifiante, traduisant la perturbation introduite par le conflit dans la pastorale, bouleversant l'ordre dans le récit, mais aussi les classifications génériques. Elle témoigne peut-être également d'une évolution des critères littéraires au fil du Moyen Âge, du goût pour le passage d'un style à l'autre. Ce dernier implique une certaine culture du public visé, capable de déceler les jeux avec les intertextes et les traditions littéraires, et joue avec ses attentes.

Si la description du style *humilis* fait écho à la littérature pastorale et permet d'inscrire les œuvres médiévales dans la continuité de la production antique et médiolatine, la référence aux traités médiolatins peut avoir un caractère ludique, mettre en avant un écart choisi par l'auteur. Dans d'autres textes, à l'inverse, les références à ce style ne sont pas apparentes, il est donc difficile de déterminer s'il a été consciemment utilisé par les auteurs ou si ces derniers se sont inscrits dans une tradition littéraire large, sans se revendiquer d'un style précis et spécifique :

L'œuvre médiévale est *style*. Mais ce mot, dans son application à l'écriture de ce temps, désigne moins un écart entre le système et l'emploi que l'on en fait, que cet emploi même, comme tel. La variation individuelle se situe

³⁴ *Ibid.*, p. 217, v. 7116.

³⁵ *Ibid.*, p. 244, v. 8219-8223.

dans l'agencement d'éléments expressifs hérités, beaucoup plus que dans la signification originale qu'on leur conférerait³⁶.

Comme l'indique Paul Zumthor, l'existence d'une tradition littéraire ne suppose pas nécessairement que les auteurs se réfèrent à l'origine de cette tradition. La création émerge de remises en forme, de reprises et de contrepoints issus des textes antérieurs, et non d'une insertion dans un ensemble de règles tirées des canons rhétoriques. Par ailleurs, la référence aux traités médiolatins peut également participer d'un jeu d'auteurs érudits forts éloignés dans leur pratique de l'humilité revendiquée³⁷.

Dès le XII^e siècle, s'instaure par ailleurs une certaine distance vis-à-vis de la roue virgilienne chez les hommes et femmes du Moyen Âge eux-mêmes, qui y voient un cadre trop étroit pour penser leur littérature³⁸. Danièle James-Raoul avance que :

[...] la tripartition des styles relève déjà, au début du XIII^e siècle, d'un autre temps, d'une époque révolue ; elle n'a même pas l'importance [...] que les modernes lui accordent en soi, inconsidérément, au plan théorique ; elle n'est plus d'actualité³⁹.

La tradition héritée de l'Antiquité a ainsi pu nourrir certains fils thématiques qui tissent la cohérence interne du corpus pastoral. Néanmoins, le style *humilis* n'est pas un outil de production littéraire utilisé comme tel par les auteurs.

Il n'est par ailleurs pas évident que les auteurs aient cherché à adapter leur langue à leur sujet. Si certaines continuités se dessinent sur le plan des thèmes choisis, il n'est pas explicitement fait mention par les auteurs d'une versification spécifique ou de l'emploi de figures de style proprement pastorales. Cela s'explique peut-être parce que la *conventia*, la nécessaire convenance entre le style et les personnages n'est d'abord pas une adéquation entre les personnages et leur manière de parler, mais plutôt une entre les personnages et leur description. Cette contrainte se manifeste peut-être dans le caractère extrêmement topique, dans l'ensemble du corpus, des portraits de bergers et de bergères, tous équipés de houlettes et de panetières. Comme le relève Elsa Marguin-Hamon, ce n'est qu'à partir de Dante que l'on glisse « du locuteur (curial, civil, rural) au

³⁶ Paul Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, Klincksieck. Paris, 1963, p. 126.

³⁷ Voir à ce sujet la communication de Valérie Fasseur, « L'écrivain rustique de langue d'oïl : un éloge du style simple ? », colloque Littérature et Ruralité, Pau, 31 mars-1 avril 2022.

³⁸ Danièle James-Raoul, « La théorie des trois styles dans les arts poétiques médiolatins des XII^e et XIII^e siècles », art. cit., p. 17-26.

³⁹ Danièle James-Raoul, art. cit. p. 21. Voir plus généralement « Une théorie désuète, mise à distance », art. cit, p. 20-23.

parler lui-même⁴⁰ ». Ne faudrait-il pas alors déplacer notre attention vers des traités moins anciens ? Certains traités du XV^e siècle évoquent pour leur part une versification qualifiée de rustique, indépendamment de la théorie des trois styles. S'agirait-il alors de caractériser la parole des personnages ? Comme le note la chercheuse, les traités de seconde rhétorique sont plus sensibles à l'idée d'une correspondance entre une catégorie sociale et un parler spécifique. Elle cite l'*Instructif de seconde rhétorique* (vers 1470) :

Item l'on doit donner langaige
A chascun selon la personne.
Se c'est de clergé personaige,
Parler de clergé on lui donne,
Ou de sapeince ; on ordonne
Sa loquence en fait de pratique,
Ou d'estude, l'on arraisonne,
Ou de quelque chose auctentique⁴¹.

Ce n'est donc plus la composition générale du poème, mais les paroles prononcées par les personnages qui doivent se conformer à certaines règles d'écriture⁴².

2. UNE VERSIFICATION RUSTIQUE ? LES TRAITÉS DE SECONDE RHÉTORIQUE

Les ouvrages de poétiques sont des indicateurs du regard porté par des auteurs lettrés sur la parole pastorale. Plusieurs traités poétiques de la fin du Moyen Âge associent une versification simplifiée à la rusticité et aux bergers. Les auteurs des traités, hommes de lettres savants, soulignent l'écart qui les sépare d'une production « rustique », non raffinée. Alors que la versification est le lieu d'une élaboration formelle établissant une séparation audible entre production littéraire et parole naturelle, faut-il supposer que cette simplicité de composition vise à imiter un parler dépourvu de sophistication et d'élaboration ?

La rime pauvre est nommée « rime goret », dénomination renvoyant à l'univers rural puisque le mot « goret » signifie aussi, et déjà à l'époque, « petit cochon ». Dans l'*Art de*

⁴⁰ Elsa Marguin-Hamon, « Arts poétiques médiolatins et arts de Seconde rhétorique: convergences », *Revue d'Histoire des Textes*, 6, 2011, p. 108. Sur la notion de convenance dans les arts médiolatins, voir p. 106-107.

⁴¹ *Ibid.*, p. 109, citation de l'*Instructif de seconde rhétorique*, f. 14 va.

⁴² Pour une comparaison générale des traités médiolatins et des ouvrages de Seconde rhétorique, voir : Jean-Yves Tilliette, Jean-Claude Mühlethaler « Poétiques en transition : l'*Instructif de la Seconde rhétorique*, balises pour un chantier », dans *Études de Lettres*, revue de la faculté des Lettres de l'Université de Lausanne, « Poétiques en transition : entre Moyen Âge et Renaissance », Jean-Claude Mühlethaler et Jacqueline Cerquiglini-Toulet (éd.), 2002, disponible en ligne : <http://doi.org/10.5169/seals-870314>.

rhétorique, composé entre 1482 et 1493, elle est rejetée comme peu digne d'intérêt par Jean Molinet, qui la réserve aux bergers, tandis que les poètes sont invités à choisir des rimes plus complexes :

De rimes en goret et plusieurs autres menues tailles ne ferons nous quelque estime, pour ce qu'elle sont vicieuses et condempnables. Mais qui veult practiquer la science choisisse plaisans equivocques, riches termes et leonismes, et laisse les bregiers user de leur rethorique rurale⁴³.

Les bergers ne s'expriment pas ici en style *humilis*, mais en « rethorique rurale », caractérisée par le manque d'élaboration des rimes. Contrairement à celles que l'on relève dans les traités médiolatins des XII^e et XIII^e siècles, les remarques ne portent pas sur un ensemble de topiques à respecter, mais plutôt sur la mise en forme du texte à travers la versification. Jean Molinet désigne du nom de « rime rurale » une rime pauvre :

Rime rurale est quant les derrenieres sillabes n'ont pas totale consonance, ains participent en aucune lettres.

Exemple

Amours me font par nuit penser
Où je n'ose par jour aler⁴⁴.

Depuis le XIII^e siècle, les traités ont donc opéré un changement de paradigme : la rhétorique rurale ne renvoie pas à l'emploi de certaines thématiques, mais plutôt à une absence de sophistication formelle. Les arts de seconde rhétorique offrent une approche pratique de la versification et pourraient donc nous révéler le travail d'élaboration d'un parler pastoral.

L'incapacité à construire une rime complexe n'est pas rejetée du côté de la ruralité uniquement par Jean Molinet. Un discours similaire apparaît dans *l'Instructif de seconde rhétorique* :

Le second vice à extirper
Est comme cy peult apparoir :
C'est quant fault bonne consonance
De vers, et n'ont continence.
Ce vice cy l'on doit fuir
Sans nullement l'entresuir.
Ces vers demonstrent par eulx mesmes

⁴³ Jean Molinet, *L'Art de rhétorique*, dans (éd.) Guillaume Berthon et Jean-Charles Monferran, *La muse et le compas : poétiques à l'aube de l'âge moderne. Anthologie, op.cit.*, p. 258.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 259.

Qu'ilz n'ont pas de termes en commes.
Pour ce, dit l'on en mainte route :
« Telle rime est de boute chouque ».
Ceste forme est donc concordant
A celle de goret. Pourtant
Quand elle est rime de goret
En des vers consonans, ce n'est
Versificature ne dit
Rien vaillans. Si en faiz acquiet.
C'est pour les ruraux et lourdois
Qui rimes feves contre pois.
Pour ce donc ce vice on evite
Contenu en cestuy article⁴⁵.

Ces rimes « rurales » et rimes « goret » sont-elles employées dans la versification lorsqu'un berger ou une bergère prend la parole ? Serait discours rural un poème composé en rimes que nous nommons aujourd'hui « pauvres » ou en assonances. Au raffinement du monde courtois s'oppose, dans la représentation de l'*Instructif*, un monde de la campagne caractérisé par sa rudesse, son absence de sophistication. Si Bucarius affirme à l'ouverture de son *Pastoralet* écrire « humblement », la versification est toutefois plus élaborée. Le dit de *Regnault et Janneton* fait en revanche apparaître des rimes que nous qualifierions de « pauvres ». Puisque la composition d'ensemble du poème révèle un travail soigné de composition⁴⁶, ces rimes ne témoigneraient-elles pas tant d'une incompétence du poète que d'une volonté d'inscrire le texte dans un univers spécifique, celui de la pastorale, caractérisée par une relative absence d'artifices dans l'élaboration et la disposition du langage ? Malheureusement, cette simplicité formelle n'est pas utilisée pour caractériser la voix du couple pastoral. En effet, Regnault et Janneton s'expriment au contraire par le biais d'une versification riche⁴⁷. Observé dans son ensemble, le texte présente un usage très varié de différents types de rimes. Il ne semble donc pas que l'auteur ait choisi de marquer l'univers pastoral par l'usage d'une versification spécifique.

Une étude de poèmes brefs serait peut-être plus révélatrice de cet usage de rimes spécifiques. La ballade dialoguée d'Eustache Deschamps « Marion, entendez a mi⁴⁸ » est

⁴⁵ *Instructif de seconde rhétorique*, dans *La muse et le compas : poétiques à l'aube de l'âge moderne. Anthologie, op. cit.*, p. 74.

⁴⁶ Gilles Roussineau, « Composition et versification » dans le *Regnault et Janneton, op. cit.*, p. 33-35.

⁴⁷ Voir par exemple *ibid.*, p. 64.

⁴⁸ Eustache Deschamps, Volume VI, MCLXIX, p. 112-114.

bien composée de rimes « rurales ». La versification peut alors servir à marquer la simplicité du discours pastoral par opposition à des élaborations formelles perçues comme courtoises. Toutefois, cette division entre langue rurale et courtoise en fonction de la versification n'est pas systématique, comme en témoigne par exemple la ballade qui fait apparaître une bergère « yvrogne⁴⁹ ». Le poème et notamment l'échange entre les bergères se construisent entre autres sur la reprise de la rime « -ongne », qui aussi peu agréable soit-elle⁵⁰, n'en demeure pas moins l'expression d'une virtuosité poétique. Le choix des rimes peut donc être une manière de caractériser les personnages pastoraux sans pour autant se réduire à l'emploi de rimes « goret » ou « rurales ». Un écart existe donc entre la théorie des traités poétiques et la réalité de la production littéraire, lieu d'une grande inventivité, qui trouve différents moyens de rendre les spécificités de la voix pastorale. Par ailleurs, poésie pastorale de Deschamps s'accorde avec ce que Suzanna Bliggenstorfer a remarqué à l'échelle de la production du poète : les formes ne sont pas associées à une thématique précise, mais peuvent servir à traiter par des jeux de variations un même sujet de plusieurs façons⁵¹. La thématique pastorale est convoquée aussi bien dans des chants royaux que dans des ballades ou dans un lai.

Qu'en est-il lorsque l'on compare le traité à la production poétique du même auteur ? Chez Molinet, les strophes du « Temple de Mars » faisant apparaître des personnages pastoraux ne sont pas marquées par un changement de métrique, les rimes présentent le même degré de complexité que le reste du poème⁵². Le « Bergier sans solaz » qui développe la longue plainte d'un berger n'est pas rédigé en rimes rurales. Des bergères prennent la parole dans « L'arbre de Bourgogne » :

⁴⁹ Eustache Deschamps, Volume III, n°CCCXXXVII, p. 47-49.

⁵⁰ Laura Kendrick « L'invention de l'opinion paysanne dans la poésie d'Eustache Deschamps » dans (éd.) Miren Lacassagne, *Les « dictez vertueux » d'Eustache Deschamps : forme poétique et discours engagé à la fin du Moyen Âge*, Paris, Presses de l'Univ. de Paris-Sorbonne, 2005, p. 168 : « Les nombreuses rimes en “ongne” de cette chanson donnent une impression gauche et lourde au discours des bergères et soulignent l'incongruité de ce “conseil de guerre” des champs qui est, de surcroît, féminin. L'opinion paysanne locale est exprimée ici sous forme de parodie amusante, mais elle est exprimée, sous des noms de personnes, et d'une manière raisonnée et persuasive. »

⁵¹ Susanna Bliggenstorfer, *Eustache Deschamps: aspects poétiques et satiriques*, Tübingen, Francke, 2005, p. 1-5. Je remercie Camille Brouzes pour cette référence.

⁵² Jean Molinet « Le Temple de Mars », dans *Faictz et Dictz, op. cit.*, tome I, p. 72-75, v. 209-272.

[...] aucunes gracieuses bergeronnettes qui avoient passé temps et jonnese a le dreschier, conduire et regenter, par maniere de regrés chanterent ces deux respons [...]⁵³.

Après la lecture de l'*Art rhétorique*, nous nous attendons à ce que les bergères produisent un chant à la versification simple. Il n'en est rien, les deux « respons » sont tout aussi élaborés que d'autres passages versifiés. Il y a bien écart entre la théorie métrique et la pratique de Jean Molinet. Si la parole des bergers et bergères pourrait être caractérisée par l'utilisation de rimes « rurales », les poèmes ne témoignent pas spécifiquement de cette pratique. Elle n'est donc qu'un outil potentiel parmi d'autres à la disposition d'auteurs souhaitant donner à la voix de leurs personnages une couleur pastorale.

Si les traités témoignent d'une volonté de caractériser la parole pastorale qui fait bien l'objet d'une réflexion théorique, les descriptions et prescriptions données par les auteurs achoppent avec la réalité des productions littéraires. Cette production savante traduit le souci des auteurs de retrouver dans les créations littéraires les divisions sociales de la société. À des personnages de rang social bas doit correspondre une parole simple et humble. Mais de quelle voix s'agit-il ici ? Celle du personnage ou d'un auteur, rejeté comme « rustique » ou « berger » par des concurrents bien en vue dans les cours et centres culturels ? La virtuosité déployée par les poètes, même lorsqu'ils font parler des personnages pastoraux, semble témoigner d'une volonté de se tenir hors d'atteinte d'accusation de rudesse ou de manque de raffinement. Au vu des potentialités complexes des figures pastorales, perçues de manière ambiguë dans une oscillation entre figures modèles et repoussoirs, s'éclaire par ailleurs l'absence de correspondance totale entre la parole décrite dans les traités et la parole transmise par les textes. Le parler des personnages suit relativement peu les prescriptions des traités dans les textes de notre corpus. La littérature médiévale ne chercherait-elle donc pas à rendre compte d'un timbre de fois singulier, comme le feront par exemple bien plus tard les écrivains réalistes ?

Abandonnons le discours tenu par les auteurs, pour observer directement la construction de nos textes afin de déterminer si la parole des bergers et bergères se construit en opposition avec celle d'autres personnages et en particulier avec des personnages de rang distinct. Le dialogue est-il le lieu de confrontation entre deux styles

⁵³ Jean Molinet « L'Arbre de Bourgonne », dans *Faictz et Dictz*, *op. cit.*, tome I, p. 242.

de parole ? Le discours des personnages serait alors le lieu d'une caractérisation du personnage pastoral au cours de la performance, ses modalités d'expression le désignant intrinsèquement comme berger ou bergère par contraste avec d'autres personnages.

II. « Chevaliers sui, et vous bregiere⁵⁴ ! », parole de chevalier, parole de bergère

Quittons les traités pour nous intéresser dorénavant à la lettre du texte, en cherchant à faire émerger de la comparaison entre le discours de personnages pastoraux et celui de personnages non-pastoraux des éléments caractéristiques de la voix pastorale.

1. LA RENCONTRE DE DEUX MONDES : UNE VARIATION DIASTRATIQUE ?

Les critiques qui se sont penchés sur les pastourelles de langue d'oc ont souvent souligné la vivacité des échanges qui s'y déroulent. La bergère y fait preuve d'autant d'esprit que le narrateur et ne semble ni paraître dans une position moins favorable ni témoigner d'une moindre habileté verbale. Elle s'inscrit ainsi dans la lignée des personnages féminins : souvent placée en position de répondante, elle est capable de tenir tête sur le plan du discours à un adversaire masculin⁵⁵. Toutefois, comme le rappelle Erich Köhler, l'habileté de ces échanges consiste souvent pour la bergère à confronter son interlocuteur à l'écart social qui les sépare⁵⁶. Les pastourelles se caractérisent en effet par la rencontre de deux milieux, avec leurs codes distincts.

Dans les pastourelles de langue d'oïl, certaines bergères se montrent également habiles, laissant sans voix leur interlocuteur. La *pastoure* du poème de Jean Bodel « Contre le douz tans novel » mène adroitement la discussion. Elle décrédibilise tout d'abord la parole de son adversaire, réduite à une simple vantardise :

J'ai oï maint Flamenghel
Qui trop ont favele
Et sont de vanter isnel
Dusqu'a grant quereles⁵⁷ !

Puis, elle accuse son interlocuteur d'avoir participé à la destruction du pays, ayant alors le dernier mot de cet échange verbal, mais aussi du poème.

⁵⁴ Adam de la Halle, *Le Jeu de Robin et Marion*, p. 214, v. 87.

⁵⁵ Voir notamment : Helen Solterer, *The master and Minerva : disputing women in French medieval culture*, Berkeley, University of California Press, 1995.

⁵⁶ Erich Köhler, « La pastourelle dans la poésie des troubadours », dans *Études de langue et de littérature du moyen âge : offertes à Félix Lecoy*, Paris, Honoré Champion, 1973, p. 279-292.

⁵⁷ Jean Bodel, « Contre le douz tans novel » (éd.) Annette Brasseur, « Les Pastourelles de Jehan Bodel », dans (éd.) Marie-Madeleine Castellani, *Arras au Moyen Âge : histoire et littérature*, Arras, Artois Presses Univ, 1994 (Collection « Études littéraires »), p. 292, v. 20-23. Voir à ce sujet l'article de Matilda Tomaryn Bruckner qui rapproche cette pastourelle du sirventois : Matilda Tomaryn Bruckner, « What Short Tale Does Jehan Bodel's Political Pastourelle Tell ? », *Romania*, 120(477), 2002, p. 118-131.

Sire, estes vos des eschis
Qui l'iaue ont passee,
Qui de l'autre part le Lis
Font lor assemblee ?
Trecheor et foismentis
Et gent parjuree,
 Dorenlot aé !
Tot seront deshiredé
A honte provee⁵⁸.

La différence sociale constitue le nœud de plusieurs œuvres pastorales, tel que le *Dit de la Pastoure* de Christine de Pizan ou l'*Estoire de Griseldis*. La parole est-elle alors un élément de distinction ? La voix pastorale serait marquée par certaines caractéristiques la rattachant à son origine populaire : elle témoignerait donc d'une variation diastratique entre les personnages en fonction de leur rang.

Par « variation diastratique », nous entendons une variation en fonction de l'appartenance à une catégorie sociale. Cette variation est étudiée par les sociolinguistes conjointement à la variation diatopique, c'est-à-dire en fonction du lieu, et à la variation diaphasique, qui relève d'un choix stylistique fait en fonction d'une situation communicationnelle donnée. Il s'agit bien sûr ici de textes construits, la variation n'étant pas une traduction directe de différences réelles de langage, mais révélant la vision d'une catégorie socioprofessionnelle donnée, celles d'auteurs, le plus souvent citadins, voire vivants à la cour, sur une autre catégorie socioprofessionnelle, perçue comme populaire et rurale⁵⁹.

Lorsque les textes mettent en scène la rencontre entre une bergère et un homme de rang plus élevé, la variation diastratique croise la distinction entre une parole masculine et une parole féminine. Dans un chapitre intitulé « Le dialogue comme descripteur des personnages », Corinne Denoyelle souligne l'importance de la parole féminine dans les romans de chevalerie composant son corpus : « Les femmes sont dotées d'une véritable assurance, qui leur permet d'être toujours à leur aise dans leur usage de la parole, voire de manipuler à leur profit les hommes⁶⁰. » Elle donne notamment pour exemple la

⁵⁸ *Ibid.*, p. 294, v. 40-48.

⁵⁹ Pour Blanche Wissen, des différences apparaissent en fonction du lieu de production des pastourelles, certaines se révélant plus popularisantes, voir Blanche Wissen, « De la «courtoisie» dans les pastourelles picardes et non picardes. Analyse lexicologique. », dans *Cultures courtoises en mouvement*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 494-503.

⁶⁰ Corinne Denoyelle, *Le dialogue dans les textes courtois des XII^e et XIII^e siècles : analyse pragmatique et narratologique*, thèse de doctorat en Langue, littérature et civilisation françaises, soutenue en 2006 à Paris 3, p. 659.

dissymétrie entre les paroles de Lancelot et celles de la reine ou de la dame du Lac⁶¹ dans le *Lancelot en prose*. Alors que la reine et la dame du Lac sont de rangs plus élevés que le chevalier, dans nos textes la relation est inversée. Si les bergères des pastourelles s'expriment avec habileté en tant que femmes, elles doivent donc composer avec l'écart social qui les sépare de leur interlocuteur. La pastorale voit se superposer dans le dialogue l'opposition sociale et l'opposition de genre, double antagonisme auquel Kathryn Gravdal notamment appelle à prêter attention⁶².

Dans plusieurs pastourelles, certains éléments tendent à dévaloriser la qualité de la voix pastorale. Si certaines bergères chantent avec une voix de sirène⁶³, d'autres en revanche ont la voix cassée, note dissonante dans le chant de la pastourelle pouvant avoir une dimension comique. L'expression « a voix quassette » apparaît dans deux pastourelles anonymes que nous citons tour à tour :

L'autre jor me chivachai,
toz pensis et an esmai
d'amors qui m'argue.
deleiz un bouxon trovai
pastorelle qui gardait
aigniauz an pasture,
et chantoit a voix quassette
ceste anvoixeure
'musairs, tu me truffes,
kier aillors ta truffe⁶⁴.'

et

L'autre jour je chivachois
pancis si corn suis sovent;
leiz un bouchet qui verdoie,
près d'un preit et lons de gent,
truix pastor, de son cors gent
ne vos par out mie ;
mais de volanteit jolie
chante a voix quassette

⁶¹ *Ibid.*, « Les destinateurs », p. 660-665.

⁶² Kathryn Gravdal, *Ravishing maidens : writing rape in medieval French literature and law*, op. cit., « The Game of Rape : Sexual Violence and Social Class in the Pastourelle », p. 104-121.

⁶³ Jean Bodel, (ed.) Annette Brasseur, « Les Pastourelles de Jehan Bodel », dans Marie-Madeleine Castellani (éd.), *Arras au Moyen Âge : histoire et littérature*, Arras, Artois Presses Univ, 1994 (Collection « Études littéraires »), « Entre le bos et le plaine », p. 264, v. 5 : « Cler chantoit come seraine ».

⁶⁴ Bartsch II, 39, p. 157, v. 1-10.

' amorette doucette,
ne m'ocieiz, Alinette⁶⁵ !'

Dans les deux cas, l'expression apparaît dans la strophe liminaire du poème qui reprend la structuration habituelle des premiers vers de la pastourelle. Mais ici, l'adjectif « quassette », mis en exergue par sa position à la rime, crée un effet de surprise. Dans le premier poème, son caractère dissonant est renforcé par son isolement à la rime. Le refrain contraste par ailleurs avec les chants amoureux habituels auxquels il offre un contre-pied moqueur. Dans le second poème, il fonctionne à la rime avec « doucette » et par assonance avec « amorette », produisant un effet comique par la dégradation du discours amoureux. Ce n'est alors pas une bergère, mais, par une variation du schéma habituel, un berger, que le narrateur trompe en tentant de séduire son amie. La voix pastorale apparaît comme tendant au ridicule, tandis que le poète fait montre de son habileté métrique. Toutefois, ces adjectifs sont rares (ce sont les deux exemples que nous identifions dans le corpus), et fonctionnent par contraste avec la tradition, qui veut que le narrateur soit d'abord charmé par la voix de la bergère.

2. ÉCARTS ET TERMES D'ADRESSE

Autre élément permettant de souligner la distinction entre la prise de parole pastorale et celle de personnages de rang plus élevé, les termes d'adresse ont été, parmi d'autres marqueurs du discours, étudiés par Corinne Denoyelle dans un article consacré aux échanges avec des personnages de bergers dans la littérature romanesque. Si le corpus se distingue du nôtre en ce qu'il ne s'agit pas de littérature pastorale, mais d'épisodes faisant intervenir l'univers pastoral, la remarque qu'elle formule au sujet de ces marques spécifiques de l'interlocution pourrait également s'appliquer aux échanges rencontrés dans les pastourelles d'oc et d'oïl :

L'inégalité dans la relation interpersonnelle se remarque tout particulièrement dans les termes d'adresse et les formules de politesse. [...] Les chevaliers désignent les bergers en tant qu' « amis », « pastorel », « signeur enfant », « bel enfant »... ou n'utilisent pas d'appellatifs pour leur adresser la parole. Les bergers usent systématiquement d'un *sire* respectueux. Cette dissymétrie signe à elle seule la distance verticale qui sépare les locuteurs⁶⁶.

⁶⁵ Bartsch, II, 54, p. 175, v. 1-10.

⁶⁶ Corinne Denoyelle, « Les bergers: des ermites carnavalesques : Étude pragmatique du discours des bergers dans quelques textes narratifs courtois des XII^e et XIII^e siècles », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, (10), Paris, Classiques Garnier, 2003, p. 143-154.

Les adresses employées par le narrateur des pastourelles se distinguent de celles des chevaliers de roman, mais constituent également un rappel de la différence de statut, et donc de la « distance verticale » qui oppose les personnages, par exemple « touse⁶⁷ », qui signifie « jeune fille » et indique un rapport hiérarchique lié à l'âge ou « bergère » qui met en avant la différence sociale. Cette distinction de statut est même utilisée comme argument de séduction par le narrateur qui déclare dans un poème :

Bergiere, meuz doit valoir
m'amor que d'un pastorel⁶⁸.

En revanche, c'est principalement en utilisant l'adresse respectueuse « sire » que les bergers et bergères parlent au narrateur. Il arrive par ailleurs que le narrateur s'adresse avec respect à la bergère, mais il s'agit plutôt d'une forme de parodie de l'adresse courtoise⁶⁹. Bien souvent l'adresse initiale au discours direct manque, remplacée par le récit du narrateur qui indique « je la saluais ». On peut y voir une simple ellipse du début du discours, liée notamment à l'exigence formelle de brièveté. Mais il s'agit peut-être également d'un indice de l'écart social entre les personnages. Dans un article consacré aux termes d'adresse dans l'œuvre de Jean Bodel, Corinne Denoyelle relève en effet que les personnages de haut rang, tels que le roi ou l'empereur, se passent plus souvent de ces termes lorsqu'ils s'adressent à quelqu'un⁷⁰. Lorsque le narrateur interpelle la bergère, c'est souvent en l'appelant « Belle⁷¹ ». Il s'agit d'un nom mélioratif jouant un rôle dans la séduction à l'œuvre : à l'échelle du dialogue, il participe du discours persuasif du narrateur, mais ce terme d'adresse permet aussi la construction érotique de la bergère, soulignant auprès du public la beauté de la jeune femme.

La critique a pu parfois interroger les liens entre pastourelle et lyrique courtoise⁷². Notons que la construction de l'adresse, ainsi que la relation verticale liant les

⁶⁷ Bartsch, III, 18, p. 252, v. 10.

⁶⁸ Bartsch II, 64, p. 187, v. 37-38.

⁶⁹ Par exemple, Bartsch II, 17, p. 251, v. 6 : « damoisele ».

⁷⁰ Corinne Denoyelle, « L'emploi des termes d'adresse dans l'œuvre de Jean Bodel », dans *Linx*, n°73, Paris, 2016, disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/linx/1656>.

⁷¹ Par exemple, Bartsch II, 66, p. 190-191, « Bele » ponctue le poème et marque le changement d'énonciateur.

⁷² Voir par exemple Erich Köhler, « La Pastourelle dans la poésie des troubadours », dans *Études de langue et de littérature du moyen âge : offertes à Félix Lecoy*, Paris, Honoré Champion, 1973, p. 279-292 ; Michel Zink, *La Pastourelle : poésie et folklore au Moyen âge*, op. cit., « Femme sauvage et dame courtoise » p. 97-103.

personnages sont inversées. Alors que la relation courtoise postule le plus souvent que le narrateur est d'un rang inférieur à la dame qu'il courtise et à qui il s'adresse avec respect⁷³, l'inverse s'observe dans la pastourelle : le narrateur est d'un rang plus élevé que la bergère courtisée, et c'est cette dernière qui témoigne à son égard d'une parole respectueuse. La parole de la bergère est ainsi placée en dessous du narrateur dans le rapport hiérarchique induit par ces marques d'adresses. Nous pouvons faire l'hypothèse que cette opposition était, lors de la performance, soulignée par des jeux d'intonation et par une gestuelle signifiante. Mais ce positionnement hiérarchique se traduit-il également par l'utilisation d'un vocabulaire plus bas ou se limite-t-il aux adresses formant le cadre liminaire du dialogue ?

3. DES VOCABULAIRES DISTINCTS ?

Les commentaires sur le dialogue initial entre Marion et le chevalier, dans le jeu composé par Adam de la Halle, ont souvent souligné le contraste entre les deux langues employées⁷⁴. Certains ont pu voir dans l'ambivalence des répliques de Marion le signe de sa lubricité, et donc l'un des ressorts comiques du texte⁷⁵. Pour d'autres, ce contraste est analysé comme une stratégie de la bergère mettant en échec la communication avec le chevalier :

Marion, qui saisit immédiatement le danger d'un dialogue, trouve la seule solution à sa portée : faire semblant de ne pas comprendre, en toute ingénuité. De cette manière, elle rend toute communication impossible et l'entreprise de séduction par la parole sera vouée à l'échec. Dans un monde où la parole est pouvoir, le seul moyen pour échapper à la domination de l'autre est le refus de tout échange par le langage [...]⁷⁶.

Le rire est double : l'obscénité implicite de certaines répliques tout comme la défaite du chevalier ont un effet comique. Le dialogue est aussi le lieu pour Marion de souligner

⁷³ Georges Duby « Le modèle courtois », dans (éd.) Georges Duby et Michèle Perrot, *Histoire des femmes, le Moyen Âge*, p. 261-276.

⁷⁴ Voir par exemple : María-Pilar Suárez, « Effets de style, effets de sens : le drame d'Adam de la Halle », dans (éd.) Chantal Connochie-Bourgne et Sébastien Douchet, *Effets de style au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2012 (Collection « Senefiance »), p. 351-362.

⁷⁵ Voir par exemple Rosanna Brusegan, « Le Jeu de Robin et Marion et l'ambiguïté du symbolisme champêtre » dans *The Theatre in the Middle Ages : International Colloquium on Medieval Theatre, Leuven, May 24-26, 1982*, (éd.) Herman Braet, Johan Nowé et Gilbert Tournoy, Leuven, Leuven University Press (Mediaevalia Lovaniensia, Series I, 3), 1985, p. 119-129.

⁷⁶ *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance - histoire, textes choisis, mises en scène -*, (dir.) Darwin Smith, Gabriella Parussa, Olivier Halévy, Paris, L'avant-scène théâtre, 2014 (Collection « Anthologie de L'avant-scène théâtre »), p. 126.

l'écart existant entre elle et le chevalier, en opposant la réalité pastorale à la réalité aristocratique. Alors que le chevalier cherche à chasser, elle semble confondre les oiseaux recherchés avec les animaux qui peuplent son quotidien dans les pâturages.

Le chevalier cherche des oiseaux pour garnir sa table, mais la bergère s'intéresse au chant des chardonnerets et pinsons en lui indiquant où se trouvent ces petits passereaux :

LI CHEVALIERS

Di moi, veïs tu nul oisel
Voler par deseure les cans ?

MARIONS

Sire, j'en vi je ne sais kans !
Encore i a en ces buissons
Cardonnereul[e]s et pinçons
Qui mout cantent joliquement⁷⁷.

Quand il précise sa demande en indiquant chercher une canne, elle lui indique où se trouvent les ânes, développant sur quelques vers un petit tableau des tâches paysannes :

LI CHEVALIE[R]S

[...] Mais vīs tu par chi devant
Vers ceste riviere nule ane ?

MARIONS

C'est une beste qui recane ?
J'en vi ier .III. seur che quemin
Tous quarchiés aler au molin.
Est che chou que vous demandés⁷⁸ ?

Il essaie ensuite de savoir où trouver des hérons, mais Marion lui parle de harengs, poissons mangés traditionnellement durant le carême et en profite pour lui rappeler son métier de bergère en indiquant à qui sont les brebis :

LI CHEVALIE[R]S

[...] Di moi, veïs tu nul hairon ?

MARIONS

⁷⁷ Adam de la Halle, « Le Jeu de Robin et Marion », dans *Œuvres complètes*, Paris, Le Livre de Poche, 1995 (Collection « Lettres Gothiques », p. 208, v. 24-29.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 208, v. 32-36.

Herens ? Sire, par me foi, non !
Ja n'en vi nes un puis quaresme
Que j'en vi mengier chiés dame Eme,
Me taiien, cui sont ches brebis⁷⁹.

L'échange se poursuit, signalant l'écart entre les pratiques du chevalier et celles de la bergère. L'étonnement de cette dernière face au faucon et à son capuchon de cuir (« Cele beste !/Esgar ! Ele a de cuir le teste⁸⁰ ! ») rappelle que la fauconnerie est un art réservé à l'aristocratie. Toutefois, cet art est dévalorisé par la bergère qui affirme préférer à ce qui lui semble une pratique ennuyeuse, les loisirs pastoraux. Elle évoque les fêtes dans le village menées par son ami Robin :

MARIONS

Robins n'est pas de tel maniere,
En lui a trop plus de deduit !
A no vile esmuet tout le bruit
Quand il joue de se musete⁸¹.

Enfin, les montures elles-mêmes diffèrent. Alors que la monture du chevalier est un cheval destiné au combat et à la vitesse, le cheval de Robin tire la charrue⁸². Le premier est perçu comme dangereux, le second calme et pacifique :

MARIONS

Aimi ! Sire, ostés vo cheval !
A poi que il ne m'a blechie.
Li Robins ne regiete mie
Quant je vois après se karue⁸³.

Toutefois, Marion, en se rattachement clairement à un univers pastoral, ne perd pas en autorité, au contraire, cela lui permet d'aboutir à l'inéluctable conclusion, martelée par la suite initiale des monosyllabes, qu'un amour avec le chevalier est impossible :

LI CHEVALIERS

⁷⁹ *Ibid.*, p. 208-210, v. 39-43.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 210, v. 46-50.

⁸¹ *Ibid.*, p. 210, v. 52-55.

⁸² Ce passage peut aussi se lire avec un double sens érotique en raison de la signification attachée au « cheval », qui peut désigner le sexe masculin, voir Rose M. Bidler, *Dictionnaire érotique : ancien français, moyen français, Renaissance*, Montréal, Cérès, 2003, « cheval », p. 129.

⁸³ *Ibid.*, p. 212, v. 72-75.

[...] Chevaliers sui, et vous bregiere !

MARIONS

Ja pour che ne vous amerai⁸⁴.

L'emploi d'un vocabulaire spécifique permet ainsi à Marion de créer un univers de références spécifiques, celui de la pastorale, qu'elle oppose au monde aristocratique incarné par le chevalier. Si elle se place du côté d'une vie simple et rurale, l'« humilité » ne s'entend pas dans un sens négatif, mais est au contraire revendiquée, annonçant peut-être le développement dans les années suivantes de la valorisation de la *mediocritas aureas*. Ce positionnement s'inscrit également dans la continuité de la tradition apparue au XIII^e siècle de la femme « répondante » à la fois capable de tenir tête à un homme qui la courtise, mais toujours construite en réaction au discours initial⁸⁵.

Selon María-Pilar Suárez, la mise en avant par Marion d'une réalité distante de celle du chevalier pourrait jouer avec la tradition des trois styles :

Nous pourrions identifier le discours du chevalier au style *gravis* tandis que celui de Marion et ses amis s'identifie au style *humilis*. Comme cela est suggéré par la *Rota Virgilio*, en mettant l'accent sur le rapport entre un « style » et la construction d'un univers de sens par l'appréhension énonciative d'une série de motifs, situations, mœurs etc., nous remarquons l'opposition entre le cheval, les oiseaux, la nourriture et les situations évoquées par le chevalier, d'une part et d'autre part, les brebis, les oiseaux sylvestres et les occupations quotidiennes que Marion introduit dans cette dérive sémantique que nous venons d'analyser⁸⁶.

La théorie des trois styles n'est pas utilisée pour rendre compte de l'œuvre dans son ensemble, mais de l'opposition entre deux types de discours à l'intérieur de l'interaction entre les personnages. La confrontation des deux univers fait partie de la tradition de la pastourelle en langues d'oc et d'oïl. Le chevalier ou le narrateur est effectivement un personnage hétérogène au cadre pastoral, un étranger qui ne répond pas aux topiques liées au style *humilis* mais au contraire s'y oppose point par point, selon un système de correspondance qui pourrait s'expliquer par la roue de Virgile. Toutefois, le chevalier ne répond pas non plus exactement aux caractéristiques du style *gravis*. Les trois styles

⁸⁴ *Ibid.*, p. 214, v. 87-88.

⁸⁵ Sur cette tradition et ses implications, voir Helen Solterer, *The master and Minerva: disputing women in French medieval culture*, Berkeley, University of California Press, 1995.

⁸⁶ María-Pilar Suárez, art. cit., p. 356-357.

semblent être des outils intéressants pour penser la cohérence thématique de notre corpus, mais ces outils ne s'ajustent pas avec précision aux textes et doivent donc être maniés avec précaution. Si des oppositions se dessinent dans les discours des personnages entre monde courtois et pastorale, elles reposent sur la mise en avant d'une distance hiérarchique entre les personnages et l'existence d'univers de référence distincts. Elles nourrissent ainsi la rencontre de deux univers, pastoral et aristocratique. Si nous reprenons l'image de la roue de Virgile, ces rencontres auraient ainsi lieu dans l'espace intermédiaire entre deux rayons. La théorie des styles permet de penser les oppositions qui travaillent cet espace, mais non le point de contact.

L'étude du vocabulaire traduit une approche différente du réel et permet de venir souligner la rencontre qui s'opère dans le texte. Existe-t-il par ailleurs des emplois spécifiques qui caractériseraient comme populaire la voix des bergers et bergères ? À la suite des travaux sur l'insulte de Dominique Lagorgette, nous pourrions chercher à déterminer si le vocabulaire employé par les personnages pastoraux est plus « vulgaire » que celui de leurs interlocuteurs de rang noble.

4. UNE GROSSIÈRETÉ PASTORALE ?

Dans une étude intitulée « Jurons et blasphèmes dans quelques textes des XIV^e et XV^e siècles : représentations de l'oralité et transgression⁸⁷ » où elle compare textes littéraires et didactiques, Dominique Lagorgette souligne l'importance de l'acte transgressif dans la production littéraire :

[...] le discours marginalisé, celui jugé transgressif par la norme sociale majoritaire (tel qu'insultes, blasphèmes, jurons, par exemple), est dans les textes littéraires à la fois très contrôlé, du fait du contenu pragmatique même, et très développé, car mettant en valeur la virtuosité de l'auteur, son aisance à capter l'air du temps, les cris de la rue, mais aussi son audace à jouer avec le feu par le biais de l'euphémie⁸⁸.

Nos auteurs ont-ils inscrit leur production pastorale dans ce cadre transgressif ? La question du discours marginalisé peut aussi servir d'outil de comparaison entre différentes prises de parole à l'intérieur de nos textes, afin de déterminer si la parole pastorale se révèle plus transgressive qu'une parole urbaine ou aristocratique. Dans le

⁸⁷ Dominique Lagorgette, « Jurons et blasphèmes dans quelques textes des XIV^e et XV^e siècles : représentations de l'oralité et transgression », *Linx*, n°73, 2016, disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/linx/1640>.

⁸⁸ *Ibid.*, § 3.

chapitre intitulé « Le dialogue comme descripteur des personnages », Corinne Denoyelle souligne que les personnages ne sont pas définis uniquement par des discours extérieurs, mais aussi par leur propre discours. Elle montre « comment les paroles prêtées aux personnages contribuent à les caractériser et à les construire aux yeux du lecteur⁸⁹ ». En utilisant comme point de comparaison le discours des personnages non-pastoraux, nous pourrions alors nous demander si l'emploi de termes jugés transgressifs par les bergers et bergères ne participe pas de l'élaboration des personnages pastoraux en personnages marginaux.

a. Comparaison entre les personnages

Nous avons donc effectué un relevé dans le *Jeu de Robin et Marion* afin de pouvoir comparer les répliques du Chevalier à celles des personnages pastoraux. Il n'est toutefois pas toujours évident de distinguer ce qui relève par exemple du blasphème ou du juron, de ce qui relève d'une invocation au divin. Il peut s'avérer difficile de distinguer :

[...] jurer, qui peut renvoyer à l'acte de langage conventionnel de l'engagement solennel, mais aussi à celui de dire un juron, et [...] prier, qui peut référer à l'acte de langage de la demande et à celui de l'intercession conventionnalisée auprès d'une divinité⁹⁰.

Nous avons donc décidé de sélectionner l'ensemble des expressions faisant intervenir la divinité, les insultes et l'expression « par amour » pour laquelle nous nous sommes demandé s'il s'agissait d'une euphémie⁹¹ qui permettrait de réduire « par l'amour de Dieu » à « par amour »⁹².

⁸⁹ Corinne Denoyelle, *Le dialogue dans les textes courtois des XII^e et XIII^e siècles : analyse pragmatique et narratologique*, thèse de doctorat en Langue, littérature et civilisation françaises, soutenue en 2006 à Paris 3, p. 657.

⁹⁰ Dominique Lagorgette, « Jurons et blasphèmes dans quelques textes des XIV^e et XV^e siècles : représentations de l'oralité et transgression », art. cit., § 5.

⁹¹ Dominique Lagorgette, « Jurons et blasphèmes dans quelques textes des XIV^e et XV^e siècles : représentations de l'oralité et transgression », art. cit., § 17, définit ainsi l'euphémie : « Il s'agit d'un jeu avec le feu, qui par le biais de la désémantisation finit par perdre toute valeur transgressive, pour ne plus garder que la valeur expressive. Les formes euphémisées doivent être proches des locutions taboues pour pouvoir fonctionner, c'est leur contrainte, et tout nom répondant à ce critère est pertinent, ce qui rend ces items interchangeables (comme « flûte » ou « fichtre » pour « foutre » en français). Le terme de substitution, avec plus ou moins d'ingéniosité créative, remplit l'espace du terme tabou, en reprenant le son initial et parfois même le nombre de syllabes. »

⁹² Voir Annexes.

Une première observation révèle que tous les personnages font usage de ce type d'expression, le Chevalier inclus. Marion serait alors celle qui en emploie le plus, ce qui pourrait s'expliquer par le nombre important de ses répliques. Pourtant, à la lumière d'une observation plus approfondie, apparaissent des usages très distincts d'un personnage à l'autre. Robin par exemple, utilise beaucoup plus que les autres personnages des jurons marquant son expressivité, semblables à ceux définis ainsi par Dominique Lagorgette :

[...] on appellerait alors aussi juron l'usage d'une partie des formules figées de ce rituel pour exprimer des émotions vives, incontrôlées, sans autre rapport à un acte de langage solennel que leur forme. Ils seraient dès lors des ponctuants du discours⁹³.

L'emploi du juron caractériserait ainsi Robin comme personnage émotif et spontané, image inversée du héros courtois témoignant d'une maîtrise parfaite de ses émotions⁹⁴. Lorsque le chevalier le frappe, le berger crie au secours, marquant ainsi son effroi, dont témoignent conjointement l'emploi des interjections et celui du juron « Hareu ! Diex, hareu ! bonne gent⁹⁵ ! ».

Les répliques des vers 149 à 162 sont exemplaires d'une prise de parole marquée du personnage de Robin. Alors qu'il vient de retrouver Marion, les deux amoureux s'installent pour pique-niquer. Trois répliques successives du berger s'ouvrent par l'exclamation « Diex ! » qui souligne l'émotion du personnage, ressort comique car, par son intermédiaire, c'est l'attachement du personnage au corporel qui se dévoile. La première réplique marque sa satisfaction alors qu'il mange le fromage « Diex ! Que chis fromages est cras⁹⁶ ! ». La deuxième souligne son regret de ne pas avoir de jambon pour accompagner le repas « Diex ! Qui ore eüst du bacon/Te taiien, bien venist a point⁹⁷ ». De l'une à l'autre, c'est le portrait d'un berger gourmand qui se dessine. La

⁹³ Dominique Lagorgette, art. cit., §15.

⁹⁴ L'on songera par exemple aux épreuves affrontées par Lancelot dans le *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes.

⁹⁵ *Le Jeu de Robin et Marion*, p. 236, v. 328.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 218, v. 149.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 220, v. 153-154.

troisième, enfin, réintroduit la figure du berger bagarreur, héritée des pastourelles⁹⁸. Robin s'exclame : « Diex ! Que j'ai le panche lassee / De le choule de l'autre fois⁹⁹ ». La soule est un

[j]eu pratiqué avec cette boule, qui oppose deux équipes et dont il existe deux variétés, l'une consistant à pousser du pied un ballon de cuir, rempli de son, l'autre à lancer une boule ou éteuf à l'aide d'une crosse¹⁰⁰.

Mais par extension, frapper la boule a pu donner « frapper quelqu'un¹⁰¹ », le jeu de soule pouvant ainsi être un moyen détourné d'évoquer une bagarre, hypothèse que semblent confirmer les douleurs évoquées par le berger. Robin apparaît donc comme un personnage lié au bas corporel, gourmand et bagarreur. L'emploi des jurons participe de sa caractérisation comique, à la manière de ceux utilisés dans les farces¹⁰².

Chez Marion, l'invocation de la divinité relève souvent de fonctions distinctes de celles décrites pour son ami. Si elle est parfois utilisée pour marquer l'émotion de la bergère, le ressort n'est pas nécessairement comique. Ainsi, lorsque le Chevalier se fâche puis frappe Robin qui a attrapé son faucon, les invocations à la divinité ne sont pas des jurons, mais témoignent plutôt de l'inquiétude de la bergère, qui s'exclame « Sainte Marie ! j'oi Robin,/Je croi que il soit entrepris¹⁰³ », et de son indignation, lorsqu'elle déclare « Par Dieu, sire, vous avés tort,/Qui ensi l'avés deskiré¹⁰⁴. » Plusieurs expressions sont utilisées dans le cadre de la prière, notamment « par amour » évoquée précédemment. Il s'agit alors de faciliter l'obtention de la demande en introduisant un tiers : la prière n'est pas réalisée pour la bergère, mais au nom de la divinité ou de

⁹⁸ Ce trait n'est pas propre à la pastourelle française, comme en témoigne l'article de Ronny Frédéric Schulz, « Voyeurisme, violence et carnaval – Transformations de la pastourelle française et allemande au XIII^e siècle », *Acta Litt&Arts, Les mondes des bergers*, disponible en ligne : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/573-voyeurisme-violence-et-carnaval-transformations-de-la-pastourelle-francaise-et-allemande-au-xiii-e-siecle>.

⁹⁹ *Le Jeu de Robin et Marion*, p. 220, v. 159-160.

¹⁰⁰ Robert Martin, « Soule », *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2015 (DMF 2015), ATILF - CNRS & Université de Lorraine, disponible en ligne : <http://www.atilf.fr/dmf>.

¹⁰¹ Robert Martin, « Souler », dans *ibid.*

¹⁰² Dominique Lagorgette, art. cit., § 43 : « On ne peut manquer de relever l'aspect ludique et la virtuosité déployée par les auteurs des farces, qui exercent leur créativité et font des jurons un ressort comique lié au monde à l'envers du carnavalesque ; le jeu avec le feu est excitant et permet des morceaux de bravoure, exactement comme les insultes. »

¹⁰³ *Le Jeu de Robin et Marion*, p. 236, v. 330-331.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 236, v. 338-339.

l'amour, jouant le rôle d'intercesseurs derrière lesquels elle s'efface. Par ailleurs, l'emploi de la prière souligne également la disparité de la relation entre la bergère et le chevalier, ce dernier pouvant exiger là où Marion ne peut que demander. Les expressions relevées ne refléteraient donc pas la grossièreté de la bergère, mais plutôt son habileté à formuler de manière efficace ses demandes en s'adaptant au contexte et au rang de son interlocuteur.

Ce n'est donc pas sans surprise que l'on relève l'insulte la plus fortement marquée dans la bouche de cette habile bergère. Alors que Robin l'embrasse brutalement (« Je cuite que mors m'a ou visage »), elle le repousse en déclarant « Va, dyable, sos !/Tu poses autant comme un blos¹⁰⁵. ». Pour Dominique Lagorgette, la référence au diable est souvent transgressive et apparaît le plus fréquemment dans des échanges violents¹⁰⁶. Que se passe-t-il donc ? Pour le lecteur ou la lectrice moderne, il serait tentant de voir ici une simple taquinerie. Toutefois, la réaction de Robin invite à penser que l'insulte est reçue violemment par le berger. Il se met en colère, Marion commente « Vous vous courchiés ! » tandis que les répliques s'enchaînent abruptement, les bergers se partageant un même vers¹⁰⁷. Cette scène signale peut-être l'impulsivité des personnages pastoraux, tant par l'emportement de Robin lors des embrassades avec Marion que par la rapidité avec laquelle le ton monte entre les deux personnages. Elle aurait alors pour but de faire rire le public. Il est aussi possible d'y voir au contraire une note dissonante dans l'accord entre les deux bergers. Si Robin et Marion forment un couple heureux, certains détails pourraient assombrir le joyeux tableau de leur amour.

Le Chevalier, pour sa part, fait souvent appel à la divinité dans des formules de politesse, les dernières étant teintées d'ironie lorsqu'il prend acte de son rejet par la bergère. Les constructions sont plus complexes, utilisant par exemple des tournures hypothétiques, ou employant le subjonctif. On relève : « Diex vous doinst bon jour¹⁰⁸ », « Si m'aït Dieu¹⁰⁹ », « Diex vous doinst joie¹¹⁰ », « a Dieu remanés¹¹¹ », « Diex vous

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 262, v. 550-551.

¹⁰⁶ Dominique Lagorgette, art. cit., § 55.

¹⁰⁷ *Le Jeu de Robin et Marion*, p. 262, v. 552.

¹⁰⁸ *Ibid.*, v. 12.

¹⁰⁹ *Ibid.*, v. 30.

¹¹⁰ *Ibid.*, v. 92.

¹¹¹ *Ibid.*, v. 317.

consaut¹¹² ». Parmi les personnages pastoraux, Marion est la seule à faire usage de ce type d'expression et elle ne le fait qu'à deux reprises. Il est donc possible que ces tournures, signalant une maîtrise de la langue et des règles de politesse, participent de la variation diastratique entre les personnages, venant souligner le rang social plus élevé du chevalier.

Les autres bergers n'ont qu'un faible nombre de répliques et le relevé ne permet donc pas d'avancer des analyses très détaillées. Notons toutefois que Peronnelle n'utilise qu'une seule exclamation marquant son émotion, l'autre expression relevée, « par amour », n'est pas tant un juron qu'un appui à la prière, comme nous l'avons vu pour Marion. Le personnage de Baudouin utilise les invocations de la divinité pour renforcer ses propos, tandis que celui de Huart est, comme Robin, un personnage qui jure pour marquer son émotion. Dominique Lagorgette remarque pour son corpus que « le juron est aussi un marqueur de virilité ou tout au moins de masculinité¹¹³ ». La comparaison entre Peronnelle et les autres bergers secondaires semble aboutir à des conclusions similaires, mais le nombre d'occurrences est trop faible pour permettre de proposer une distinction genrée de l'utilisation des jurons ou du blasphème dans le texte. On notera cependant que Marion et Peronnelle font souvent appel à la prière, contrairement aux autres personnages, témoignant peut-être d'une répartition inégale de l'autorité en fonction des sexes.

Le relevé des invocations à la divinité, parfois jurons, parfois blasphèmes, mais également utilisations plus ambiguës et probablement moins transgressives dans le cas d'une invocation en appui à une demande, nous permet donc de distinguer différents modes d'expression entre les personnages. Non seulement le parler du chevalier diffère de celui des bergers et bergères, par une élaboration langagière et courtoise plus marquée, mais le parler diffère également d'un personnage pastoral à l'autre, permettant de les doter en creux de personnalités distinctes. Les expressions relevées participent également de la vivacité et de la spontanéité du texte théâtral.

b. Le cas Gauthier : grossier berger, mauvais berger ?

Les bergers et leurs jeux ont pu être qualifiés de grossiers. Or une attention plus particulière au texte montre que cette grossièreté n'est pas le fait de l'ensemble des

¹¹² *Ibid.*, v. 390.

¹¹³ Dominique Lagorgette, art. cit., § 50.

personnages pastoraux du *Jeu de Robin et Marion*, mais de Gauthier. Et si ses interventions participent probablement du comique de la pièce, elles sont néanmoins systématiquement condamnées par les autres personnages. La norme dans le monde pastoral n'est donc pas la grossièreté de Gauthier, perçue comme une transgression, tant par le public que par les personnages, comme en témoignent leurs condamnations répétées. Lorsque les bergers et bergères décident de jouer, la proposition de Gauthier est aussitôt critiquée par Robin :

GAUTHIERS

Faisons un pet pour nous esbatre !
Je n'i voi si bon !

ROBINS

Fi ! Gautier.
Savés si bel esbanoier
Que devant Marote, m'amie,
Avés dit si grant vilenie ?
Dehait ait par mi le musel,
A cui il plaist ne il est bel !
Or ne vous aviegne jamais¹¹⁴ !

Non seulement le propos est réprouvé, mais Robin interdit à Gauthier de recommencer. Le passage a, semble-t-il, retenu l'attention d'un lecteur ou d'une lectrice du manuscrit de Méjanès, puisque la réplique de Gauthier a été soulignée et désignée par une manicule ajoutée à une date inconnue¹¹⁵. Cette annotation indique en tout cas que le passage se distinguait pour le public du reste de la pièce, par son comique et/ou par sa vulgarité.

Le berger récidive bien évidemment, sur un autre registre, lorsque Robin rapporte, « cul devers le teste », la brebis de Marion qu'il a reprise au loup. Le grossier berger en profite pour placer une allusion sexuelle. Alors que le renversement carnavalesque opéré par Robin qui tient la brebis à l'envers relève de la maladresse, Gauthier attire explicitement l'attention du public et des bergers vers le postérieur de la brebis,

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 252, v. 481-488.

¹¹⁵ Aix-en-Provence, Bibliothèque municipale de Méjanès, ms 166, f. 7 v^o, disponible en ligne : <https://bibliotheque-numerique.citedulivre-aix.com/viewer/46493/?offset=#page=30&viewer=picture&o=info&n=0&q=>.

déclarant : « Mais esgar comme ele est chi perse ! ». Marion condamne aussitôt la plaisanterie « Gautier ! Que vous estes vilains ! »¹¹⁶.

C'est encore Gautier qui touche Marion et provoque la colère de Robin. S'il n'y a pas de didascalie indiquant précisément le geste réalisé, on peut toutefois supposer qu'il relève de ce que nous catégoriserions aujourd'hui comme agression sexuelle :

GAUTHIERS

Certes, je pensoie a Robin,
Car se nou ne fuissions cousin,
Je t'eüsse amee, sans faille.
Car tu es de trop bonne taille.
Baudon, esgar quel cors chi a !

ROBINS

Gautier ! Ostés vo main de la !
Et n'est che mie vo amie¹¹⁷ !

Si l'argument employé par Robin pour condamner Gautier peut laisser songeur, le berger étant plus jaloux que soucieux d'aider son amie, nous retrouvons néanmoins à nouveau le même schéma : transgression par le berger et rappel à l'ordre par un autre personnage.

Il apparaît une dernière fois lors de la citation de la *Chanson d'Audigier* :

GAUTHIERS

Fai moi dont escouter.
Audigier, dist Raimberge, bouse vous di.

ROBINS

Ho ! Gautier, je n'en voeil plus ! Fi
Dites, serez vous tous jours teus ?
Vous estes uns ors menestreus¹¹⁸.

Robin marque non seulement sa désapprobation, mais aussi sa lassitude. Gautier se montre grossier, et ce, de manière répétée. Cette grossièreté s'est exprimée tant par des paroles à caractère scatologique et sexuel, que par des gestes. Si elle participe évidemment du comique de la pièce, elle n'en caractérise pas pour autant le ton

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 268, v. 609-610.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 280, v. 726-732.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 282, v. 741-745.

d'ensemble. Les rappels à l'ordre des deux héros, Robin et Marion, dessinent une norme condamnant les transgressions opérées par le personnage. La grossièreté est donc le propre d'un personnage spécifique et non de l'ensemble des personnages pastoraux du jeu.

L'étude des interactions entre les personnages pastoraux et des personnages de rang social distinct, de même qu'entre hommes et femmes, a révélé des différences d'expression, qu'elles se situent sur le plan des termes d'adresse, du vocabulaire ou de l'emploi des injures. La parole pastorale est donc marquée par contraste avec d'autres modes d'expression. Alors que l'ensemble des personnages pastoraux diffèrent du personnage du chevalier, le « vilain » berger Gauthier permet de distinguer différentes catégories au sein de cette bipartition, l'expression des bergers-types n'étant pas identique à celle des « vilains » qu'incarne ici Gauthier.

Déplaçons-nous à présent à l'échelle de la parole des bergers et bergères : pouvons-nous identifier des traits stylistiques remarquables, présents dans l'ensemble des textes ? La parole des bergers, personnages que l'on pourrait qualifier de simples ou de populaires, porte peut-être la trace d'un langage propre à ses locuteurs, caractérisé par une proximité avec l'oralité et le chant. L'humilité supposée des bergers et bergères opposerait à l'artificialité et à la sophistication du discours littéraire, savant et écrit, la spontanéité d'une parole vive et perçue comme populaire.

III. Quelques traits stylistiques remarquables

Observons quelques spécificités stylistiques, en prenant soin de nous demander si elles sont propres à la littérature pastorale médiévale dans son ensemble, constituant un trait formel caractéristique de la voix des bergers et bergères, ou si elles sont plutôt circonscrites à un ensemble réduit de textes du corpus. Ces spécificités pourraient participer d'une construction à l'écrit ou d'une retranscription, au sein des manuscrits, du caractère oral de la langue des personnages pastoraux.

Pierre Bec et Paul Zumthor ont tous deux défini ce qu'ils nomment « registre de la bonne vie¹¹⁹ ». Il apparaîtrait notamment dans les pastourelles et serait caractérisé par l'emploi d'exclamations, d'onomatopées, l'utilisation fréquente de diminutifs, un vocabulaire concret et l'expression du désir sexuel. Si l'expression « bonne vie » peut paraître dérangeante si l'on veut l'appliquer aux pastourelles décrivant un viol ou peut restreindre notre champ d'études en excluant des textes de déploration telles que le *Berger sans solas* de Jean Molinet, les éléments relevés semblent se retrouver dans notre corpus. Il serait inutile de proposer une « vérification » des caractéristiques notées par les deux chercheurs. Nous chercherons à comprendre en quoi certains de ces traits, à savoir l'usage des diminutifs et des onomatopées, participent de la construction de la parole des bergers et bergères comme voix vive, entre tradition et nouveauté.

1. LES DIMINUTIFS

Les textes de notre corpus font un usage important des diminutifs. L'une des chansons du *Jeu de Robin et Marion*, « Bergeronnette, douche baisselete », dont les rimes sont presque entièrement composées des suffixes « et » et « ete », illustre parfaitement cette abondance :

ROBINS

Bergeronnette, douche baisselete,
Donnés le moi vostre chapelet,
Donnés le moi vostre chapelet !

MARIONS

¹¹⁹ Pierre Bec, « Quelques réflexions sur la poésie lyrique médiévale : problème et essai de caractérisation » dans *Mélanges offerts à Rita Lejeune, professeur à l'Université de Liège, Gembloux, Duculot*, 1969, 2 t., p. 1327-1328 ; Paul Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, Klincksieck. Paris, 1963, p. 156-158 ; *Essai de poétique médiévale*, Éditions du Seuil. Paris, 2000 [1972], p. 299-304.

Robin, veus tu que je le mette
Seur ton chief par amourete ?
[M'en iert il mieus se je l'i met ?]

ROBINS

Oïl, vous serés m'amiete,
Vous averés ma chainturete,
M'aumosniere et mon frematelet.
Bergeronnete, douche baisselete,
Donnés le moi vostre chapelet !

MARIONS

Volentiers, men douc amiet¹²⁰.

En l'espace de ces douze vers, ce ne sont pas moins de douze diminutifs que nous relevons : « bergeronnette » qui apparaît également sous la forme « bergeronete », deux fois « baisselete », « chapelet » qui revient à trois reprises, « amourete », « amiete » et son équivalent masculin « amiet », « chainturele » et « fremalet ». Si l'emploi des diminutifs est assez fréquent au Moyen Âge, notamment dans la création des patronymes¹²¹ et dans la lyrique amoureuse, cette saturation du texte semble suffisamment remarquable pour s'y arrêter. Adam de la Halle reprend dans son *Jeu* les codes de la pastourelle, qu'il rend reconnaissable en dépit de la transposition à la scène et de l'exercice de récréation l'œuvre. Faut-il alors penser que ces diminutifs sont des traits stylistiques propres à la pastourelle ? à la littérature pastorale ? Un rapide survol du corpus nous permet de déterminer si cette utilisation se rencontre dans les textes plus tardifs.

Les diminutifs sont présents dans les pastourelles, comme en témoignent les nombreuses occurrences présentes dans l'édition de Karl Bartsch. Le premier texte par exemple comprend : « Perrenelle », « bouchete » et « pucelete »¹²². Le nom de ce genre poétique est lui-même construit comme un diminutif grâce à la dérivation du substantif « pastoure ». Cette présence se maintient dans les pastourelles plus tardives, comme par exemple la pastourelle 1 de Jean Froissart, dans laquelle on relève « pastoureaus », « pastourelle », « canemelle », « escuielle », « flourette », « cornuielle », « musette »,

¹²⁰ Adam de la Halle, *Le Jeu de Robin et Marion*, *op. cit.*, v. 175-186, p. 222.

¹²¹ Voir par exemple Marie-Catherine Vignal, « Étude anthroponymique : patrons et patronymes à la fin du moyen âge », dans *Annales de Normandie*, 41^e année, n°4-5, 1991, p. 261-294, disponible en ligne : www.persee.fr/doc/annor_0003-4134_1991_num_41_4_2114.

¹²² Karl Bartsch, II, 1, p. 104, respectivement v. 4, 13 et 20.

« flahutelle », « Peronnelle », « cordelle », « aisselle » et « bastoncel »¹²³. La bergère du *Dit de la pastoure* évoque entre autres les « brebietes », « les pastoureaux » ou encore la « fontenelle »¹²⁴. Dans le *Berger sans solas*, Jean Molinet construit principalement les rimes des trois premières strophes de vers pentasyllabiques sur la reprise de l’affixe « -ette¹²⁵ ». Dès l’ouverture de *Regnault et Janneton*, on trouve quelques diminutifs, comme « amourettes », mais c’est avec l’apparition des personnages de bergers que leur utilisation se développe, notamment dans les vers présentant la bergère qui recueille l’oisillon, construits principalement sur des rimes en « -ete » / « -ecte¹²⁶ ». L’agneau de France de la bergerie du même nom est désigné dans les premiers vers comme « betelecte¹²⁷ », le diminutif soulignant la fragilité du pouvoir en place et la menace pesant sur l’idylle pastorale.

Dans le *Dit de Franc Gontier*, on ne relève qu’« oisillons¹²⁸ » tandis que Villon n’utilise pas de diminutifs dans son poème des « contredits ». Or, ces textes se situent à la limite du corpus, dans la mesure où les personnages ne sont pas clairement identifiés comme des bergers : Philippe de Vitry met en scène un personnage qui pourrait tout aussi bien être un bûcheron, tandis que Villon évoque le « laboureux mestier¹²⁹ ». L’absence de diminutif serait-elle aussi une marque de cette marginalité des textes au sein du corpus ? À plusieurs reprises, nous avons souligné la particularité de ces deux textes, qui ne reprennent pas les éléments topiques du style *humilis* étudiés précédemment, à l’inverse des autres textes. Remarquons néanmoins que le *Banquet du Boys* qui reprend lui aussi les personnages d’Hélaine et de Franc Gontier fait clairement apparaître des personnages de bergers. On y relève alors des diminutifs, aussi bien dans les prénoms des personnages (« Guillemette » et « Perrete ») que dans les inanimés (« musette », « flourettes »). Si le texte original de Philippe de Vitry n’est peut-être pas une pastorale, comme en témoignent les nombreuses exceptions relevées, le *Banquet du*

¹²³ Jean Froissart, *Pastourelles*, pastourelle 12, p. 153-154, respectivement v. 3, 5, 6, 16, 17, 18, 27, 28, 39, 49, 50 et 51.

¹²⁴ Christine de Pizan, *Le Dit de la Pastoure*, v. 63, v. 210 et v. 225.

¹²⁵ Jean Molinet, *Le Berger sans solas*, dans *Faictz et Dictz*, p. 209-211, v. 9-18, 27-36 et 45-54.

¹²⁶ René d’Anjou, *Le Dit de Regnault et Janneton*, respectivement v. 14 et v. 133-144.

¹²⁷ *Bergerie de l’Agneau de France a cinq personnages*, p. 23, v. 39.

¹²⁸ Arthur Piaget, « Le Chapel des fleurs de lys, par Philippe de Vitri », art. cit., p. 63, v. 9.

¹²⁹ François Villon, *Le Testament*, « Contredit de Franc Gontier », p. 209-211, v. 1501.

Boys est l'indice de sa proximité avec le monde des bergers, proximité dont s'est saisi l'auteur du texte. Nous pourrions ainsi faire l'hypothèse que le texte a été reçu comme une pastorale par l'auteur du *Banquet du Boys*¹³⁰.

Au terme de ce rapide parcours au sein du corpus, un lien se dessine entre usage des diminutifs et littérature pastorale. Cette association n'est pas propre au Moyen Âge, comme en témoigne l'étude de Serge Vlassof sur l'utilisation du diminutif aux XVI^e et XVII^e siècles, et plus spécifiquement son exploration des écrits de Maupas :

D'après Maupas, plusieurs diminutifs de noms propres (comme Jacquet, Jacqueline, Jeanot, Janin, Jeanneton, Perrot, Perrette, Perrichon, Philippot, Margot, Charlot, Charlette) deviennent des « noms rustiques et railleurs » que les poètes emploient « d'assez bonne grace » « ès Eglogues Pastorelles et chansonnettes champestres » (Maupas 1625, p. 103)¹³¹.

Cette utilisation et ses implications pourraient donc faire l'objet d'une étude sur un empan chronologique plus large afin d'en éclairer plus efficacement les enjeux et les réalisations.

Que conclure de ce trait stylistique commun ? Il est possible d'y voir simplement une caractéristique formelle de la littérature pastorale. Néanmoins, le diminutif est aussi porteur de sens et joue un rôle dans la caractérisation de la littérature pastorale. Les grammairiens rattachent le diminutif à la dérivation : à partir de l'ajout d'un suffixe, il est possible de créer un nouveau mot à partir de noms, mais aussi d'adjectifs et de verbes. L'ajout du suffixe est associé à un ajout de sens. Comme le souligne Corinne Delhay, la construction du diminutif n'est pas sans ambiguïté, car il peut dans certains cas porter un sème de petitesse, mais dans d'autres, construire une relation métonymique, voire introduire un point de vue subjectif dans le texte¹³². Nous explorerons successivement ces deux sémantismes afin de déterminer s'ils éclairent la présence récurrente des diminutifs dans la littérature pastorale.

¹³⁰ Denis Hüe, dans son article sur « Le Berger à la fin du Moyen Âge », note également que le texte semble avoir été reçu par les hommes et les femmes du Moyen Âge comme une pastorale, voir Denis Hüe, « Le berger à la fin du Moyen Âge. Remarques sur une figure trifonctionnelle », dans *Remembrances et resveries. Hommage à Jean Batany*, Orléans, Paradigme, 2006 (Collection « Medievalia »), p. 121.

¹³¹ Serge Vlassof, « Le traitement des diminutifs dans les grammaires et les remarques sur la langue française au XVI^e et XVII^e siècle » dans (éd.) Françoise Berlan, *Langue littéraire et changements linguistiques*, Paris, Presses de l'Univ. Paris-Sorbonne, 2006, p. 90. Je remercie Stéphane Macé pour cette référence.

¹³² Corinne Delhay, « Le diminutif : la diminution sans comparaison ? », *Faits de langues*, 3 (5), 1995, p. 63-72, disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/flang_1244-5460_1995_num_3_5_976.

L'utilisation des diminutifs peut indiquer la petitesse d'une chose ou d'un être vivant. Dans les traités plus tardifs, qui tendent à proscrire le recours aux diminutifs, il est suggéré d'utiliser à la place l'adjectif « petit »¹³³. La « bergeronnette » serait ainsi une « petite bergère ». La présence récurrente de ces diminutifs donne à voir un monde où tout semble doté d'une taille réduite. Joël Blanchard, évoquant certains traits stylistiques des séquences pastorales des mystères, parle de « miniaturisation de la représentation pastorale¹³⁴ ». Il serait tentant d'y voir un lien avec l'origine de la pastorale : l'idylle, du grec *eidolon*, le « petit tableau ». Les diminutifs ne sont pas les seuls à participer de cette esthétique miniaturiste. Que l'on songe notamment au format des textes, qui sont tous (exception faite du *Pastoralet*) relativement brefs. Contrairement à d'autres textes médiévaux, ils comportent un nombre assez restreint de personnages, et le décor se limite souvent à un seul lieu. En revanche, le développement de l'intrigue est plus ou moins riche selon les textes, certains comportant plusieurs rebondissements (*Le Jeu de Robin et Marion*) ou introduisant une profondeur historique par le rappel d'événements passés (*Le Dit de Regnault et Janneton*). Cette esthétique de la miniature ne doit-elle pas être rattachée à la question d'une humilité de la pastorale ? À un récit simple correspondrait un mode d'écriture simple, soulignant la simplicité des événements et des protagonistes. L'usage du diminutif participerait alors de la construction d'un discours humble, modeste.

Mais le petit n'est pas uniquement le modeste, il peut aussi être associé à la jeunesse. Le diminutif permet ainsi de construire un monde de l'enfance, où les personnages notamment, par leur désignation, sont caractérisés par leur jeune âge. Formé grâce à la dérivation, le diminutif est aussi un lieu de création langagière extrêmement productif. Il rappelle à la fois le langage enfantin et la jouissance de la créativité verbale. La récurrence de son emploi inscrit l'écriture pastorale du côté d'une production spontanée, dans l'émergence, à la fois production et naissance, d'une langue. Les jeux de rime et d'assonance permis par cet usage, et que nous constatons initialement dans la chanson de Robin et Marion, sont constitutifs d'une série d'échos sonores mettant en scène un travail de création poétique potentiellement illimité et associé au surgissement de l'émotion.

¹³³ Serge Vlassof, art. cit., p. 89-104.

¹³⁴ Joël Blanchard, *La pastorale en France aux XIV^e et XV^e siècles*, p. 260.

Comme le rappelle Corinne Delhay, les diminutifs sont parfois indices de subjectivité, ce qui apparaît plus particulièrement dans la grammaire grecque antique :

Dès l'origine, les grammairiens ont reconnu cette ambivalence des diminutifs qui se marque, dans le métalangage actuel, par la distinction qui est faite entre « diminutifs véritables » et « diminutifs hypocoristiques ou péjoratifs ». On peut même affirmer que les termes choisis par les grammairiens grecs, *hypokorismos*, *hypokoristikos* « caressant, propre à atténuer », placent d'emblée la notion de « diminutif » sur le terrain de la subjectivité [...]¹³⁵.

Dans la citation d'Adam de la Halle proposée initialement, l'utilisation des diminutifs a un sens affectif, qui se tisse au fil des hypocoristiques tels que « douce baiselette » ou « amiet ». Le sentiment vient contaminer la langue pour s'exprimer plus fortement à travers sa modification.

L'utilisation des diminutifs rendrait à la fois compte de la capacité créatrice du langage et de son lien étroit aux émotions. La parole des bergers et des bergères appartient alors à un registre spécifique, qui met en adéquation la construction d'un discours avec l'expression spontanée des sentiments. Toutefois, en tant que trait formel caractéristique, cet usage permet également aux auteurs et autrices de s'inscrire au sein d'une tradition littéraire propre, et relève d'un travail formel. Donnant l'illusion d'une expression simple et spontanée, il s'agit d'une construction écrite, tendant à faire de l'univers pastoral un espace autre, où l'adéquation du dit et du ressenti se dessine comme ligne de fuite idéale.

Étudiant le traitement du diminutif dans les traités, Serge Vlassof remarque le rejet progressif de leur utilisation à partir du XVII^e siècle :

Beaucoup de diminutifs cités par les grammairiens du XVI^e siècle disparaîtront du français littéraire du XVII^e siècle ou seront employés non pas comme diminutifs, mais comme mots techniques pour désigner de nouvelles notions, ou bien seront relégués à l'arrière-plan, dans le mauvais usage, populaire ou archaïque, par exemple : blanchet, noiret, sotinet, lourdin, lourdinnet, vinot, etc¹³⁶.

Leur emploi est limité à un cadre spécifique peu valorisé, par opposition à la belle langue, qui s'élabore dans le même temps avec l'avènement d'une langue et d'une littérature que nous appelons « classique » :

¹³⁵ Corinne Delhay, art. cit., p. 70.

¹³⁶ Serge Vlassof, art. cit., p. 96.

Le concept de langue se confond en fait ici avec celui de discours normé, avec un choix restreint de moyens d'expression qui laisse en marge tout ce qui est bas, trivial, populaire ou technique. Aussi, les diminutifs perçus comme archaïques, populaires ou comme termes techniques sont-ils proscrits du bon usage¹³⁷.

La perception des diminutifs comme traits archaïques et populaires peut nous interpeller. Est-elle le résultat d'une évolution au fil des siècles, où cette association existait-elle déjà au Moyen Âge ? Dans ce dernier cas, le rejet des diminutifs hors de la langue classique ne témoignerait pas tant d'un changement dans l'interprétation des diminutifs que d'un changement dans la représentation de la littérature qui devient avec le Classicisme le lieu exclusif de la belle langue et rejette ce qui relève de l'archaïque ou du populaire. Nous pouvons faire l'hypothèse que pour les hommes et les femmes du Moyen Âge déjà, l'usage des diminutifs était associé à une langue ancienne et populaire. Il s'agirait ainsi d'un trait de style employé par les auteurs pour caractériser les personnages qui les emploient, proche de certains phénomènes littéraires relevés par Michel Zink dans son étude sur les chansons médiévales :

L'art littéraire de chaque époque prend soin de marquer certaines productions de signes qui les associent au passé. Ces signes incluent bien entendu ceux de la référence explicite au passé, mais ne se limitent pas à eux. Ils sont aussi ceux de la simplicité et de la rusticité, dans l'hypothèse implicite d'un raffinement progressif des lettres. Ils sont enfin ceux du fragmentaire, produisant à ce titre un double effet de citations et de survivance. Ils suggèrent ainsi que ces productions sont des résidus d'un ensemble enfoui dans le passé et ils préparent l'association de l'archaïque et du populaire. Les productions ainsi marquées selon les époques comme archaïques, comme populaires, ou comme l'un et l'autre à la fois, et qui affectent d'être hors de la mode et du temps, s'opposent à d'autres, senties comme savantes, nouvelles à la mode, qui constituent le noyau de la vie intellectuelle et littéraire et qui lui confèrent son éclat. Leur fonction la plus apparente est de donner, par contraste, équilibre et relief à l'ensemble des formes littéraires, et d'ouvrir les perspectives d'un enracinement et d'une évolution. Les représentations idéologiques qu'un tel système ne manque pas de susciter seraient ainsi subordonnées à l'esthétique, et non l'inverse¹³⁸.

Simple et enfantin par la spontanéité de leur langue, les bergers et bergères renvoient également à un ailleurs temporel, à un temps révolu où se pratiquait une langue ancienne. Le chronotope et la parole construisent conjointement une temporalité

¹³⁷ *Ibid.*, p. 100.

¹³⁸ Michel Zink, *Le Moyen Âge et ses chansons ou Un passé en trompe-l'œil*, op. cit., p. 43.

spécifique liée l'expérience mémorielle. La parole pastorale est marquée par des traits perçus comme populaires et archaïsants pour les contemporains, construction d'une parole rurale par les auteurs. Ne retrouvons-nous pas ici certaines représentations associées à l'emploi de l'onomatopée ?

2. L'ONOMATOPÉE

ainz se releverent por meus noter
ceste pastorele
'va li dureaus
li dureaus lairele.'

Richard de Sémilly¹³⁹

a. Définitions

L'étude du corpus des pastourelles édité par Karl Bartsch révèle une présence assez régulière d'onomatopées, souvent mises en valeur sous la forme d'un refrain. Elles apparaissent dans trente-cinq pastourelles différentes, dont dix-huit d'entre elles sont attribuées à un auteur. L'onomatopée est définie par Pierre Enckell et Pierre Rézeau dans leur *Dictionnaire des onomatopées* comme il suit :

L'onomatopée est un « mot » imitant ou prétendant imiter, par le langage articulé, un bruit (humain, animal, de la nature, d'un produit manufacturé, etc.)¹⁴⁰.

Elle est ainsi liée à la représentation mimétique des sons. Dans les pastourelles, nous y reviendrons, cette attention à la transcription des sons porte avant tout sur les mélodies jouées ou chantées. Pendant une longue période, dans l'Antiquité, au Moyen Âge et à la Renaissance, les grammairiens se sont heurtés à des difficultés pour classer l'onomatopée. Jean-Marie Fritz note qu'à la division entre *vox articulata* et *vox confusa*, proposée par Donat dans l'*Ars grammatica* au IV^e siècle, succède une partition moins nette chez Priscien. Pour Donat, la *vox articulata*, parole humaine articulée, est la seule à pouvoir être mise par écrit. Chez Priscien, certains sons émis par la voix humaine ne peuvent être transcrits, là où l'onomatopée peut servir à décrire le cri des

¹³⁹ Richard de Sémilly, « L'autrier chevauchioe deles Paris », v. 32-35, p. 243.

¹⁴⁰ Pierre Enckell et Pierre Rézeau, *Dictionnaire des onomatopées*, 2^e éd. Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 12.

animaux¹⁴¹. L'onomatopée se situe donc à la frontière à la fois entre expression humaine et animale, et entre scriptible et non-scriptible. Elle interroge la mise en forme écrite de ce qui ne relève pas de la langue parlée, mais des sons produits, la voix sans forme.

Aujourd'hui, l'onomatopée est le plus souvent incluse dans la catégorie des interjections¹⁴². Claude Buridant apporte toutefois des précisions quant à cette inclusion, soulignant les particularités de l'onomatopée face aux deux autres formes d'interjections qu'il distingue, à savoir les *exclamations* et les *signaux*¹⁴³. Il indique :

Des traits spécifiques distinguent l'onomatopée de l'interjection sous ses deux autres formes :

- l'onomatopée serait à ranger dans la catégorie des appels et signaux motivés, mimétiques de bruits naturels, elle n'entre pas à proprement parler dans le système de l'interlocution.
- l'interjection est dotée d'une fonction illocutoire, employée de façon privilégiée en discours direct, et entre dans le système de l'interlocution au sens le plus large, soit dialogale, soit dialogique :
 - elle peut être centrée sur le locuteur : dans ce cas, elle est expressive ; elle constitue le ça-limite d'expressivité et représente une « marque de subjectivité » ;
 - elle peut être centrée sur l'interlocuteur, selon différents modes : appellatifs, impératif ou interrogatifs, entre autres¹⁴⁴.

Nous excluons donc de notre étude les interjections liées à l'interlocution pour nous concentrer sur les onomatopées à proprement parler qui ont donc une fonction mimétique et cherchent à transcrire dans le texte le son décrit.

Les réflexions sur l'onomatopée s'inscrivent dans un débat ancien sur la dimension mimétique du langage qui remonte à Aristote¹⁴⁵ et a ensuite été transmis par les savants du Moyen Âge. L'onomatopée chez Isidore, note Jean-Marie Fritz, est employée pour

¹⁴¹ Jean-Marie Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge - Le versant épistémologique*, Honoré Champion, Paris, 2000, p. 190.

¹⁴² Claude Buridant, « L'interjection : jeux et enjeux » dans (éd.) Claude Buridant, *Langages : L'interjection : jeux et enjeux*, n°161, Paris, Larousse, 2006 p. 3-5.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 4-5.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 7.

¹⁴⁵ Jean-Paul Resweber, « Préface » dans Pierre Enckell et Pierre Rézeau, *Dictionnaire des onomatopées*, 2^e éd., Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 7. Aristote développe plusieurs endroits sa réflexion sur les différentes formes prises par la voix, par exemple, dans la *Politique* (I, 1, §10), *De l'âme* (II, 8) ou dans *l'Histoire des animaux* (IV, 9).

transcrire ce qui relève de la *vox*, parole non articulée, mais scriptible : « *ad imitandum sonum vocis confusae* » [pour imiter le son de la voix confuse].

Posant un défi aux compétences mimétiques de l'auteur, elle est ainsi le lieu de mise en avant d'une maîtrise technique. Comme l'indique Jean-Paul Resweber :

L'onomatopée illustre le processus de fabrication qui définit l'art (*technê*), au sens grec du terme. Elle est le fruit d'un bricolage de mots (*onomatopoiêsis*), réalisé par agencements de formes. Elle est l'effet d'un savoir-faire inédit et incongru avec la langue. Elle réalise de surcroît, avec peu de moyens, un ajustement harmonieux du langage aux choses, tant et si bien que l'art finit par imiter avantageusement la nature¹⁴⁶.

Cette caractéristique de l'onomatopée a pu être soulignée dans l'étude de la pratique poétique des trouvères médiévaux. Mais il convient de dépasser la seule performance poétique pour interroger le sens de cette irruption du sonore dans le poème. Dans un article consacré au chant de l'oiseau, Michèle Gally souligne que le travail du poète se distingue d'une simple transcription. En faisant advenir la rencontre entre le sonore et le discours, cette création permet de toucher les limites de la production poétique :

La langue poétique n'existe pas dans la nature, elle n'est pas véritablement une musique, mais une langue spéciale, forgée par les trouvères, reformulée par chacun d'eux. Et elle parle la langue des hommes, dont elle émane et dont elle constitue une sorte de concrétion supérieure. Elle ne saurait seulement retentir comme les cris des oiseaux dans l'espace de la communauté humaine, bien qu'elle conserve ce modèle à l'instar de la musique et feinte avec lui. L'ambivalence du mythe de *Philomèle* révèle cet entre-deux de la lyrique entre thématique amoureuse et forme sonore. Les chansons à refrains onomatopéiques réalisent ce délicat compromis. La lyrique de *fin'amor*, souvenir de l'oiseau, se veut aussi, éducation du désir, recherche d'un accord amoureux, maîtrise des pulsions¹⁴⁷.

À travers l'usage de l'onomatopée, dans la pastourelle, se dessinerait le lien étroit entre mélodie et chant, sons et productions vocales, pulsion et maîtrise. Si les oiseaux ne sont pas absents de ces textes, ils n'en constituent pas, comme dans la lyrique courtoise, le motif liminaire, à l'inverse du chant de la bergère qui est souvent l'objet initial de l'intérêt du narrateur. Ainsi, ce sont peut-être les capacités de la mélodie à dire et à mettre en forme les sentiments qui sont interrogées. À moins que l'onomatopée ne soit

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹⁴⁷ Michèle Gally, « Du chant de l'oiseau au chant du trouvère », dans (éd.) Claude Gaignebet et Claude Alexandre Thomasset, *D'ailes et d'oiseaux au Moyen Âge : langue, littérature et histoire des sciences*, Paris, Honoré Champion, 2016 (Collection « Sciences, techniques et civilisations du Moyen Âge à l'aube des Lumières »), p. 203.

qu'un moyen de disqualifier comme « bruit », le chant de la bergère, dont nous avons vu certaines représentations négatives.

b. L'onomatopée dans la littérature pastorale

Avant de nous intéresser plus spécifiquement aux occurrences relevées dans les pastourelles, cherchons tout d'abord à savoir si l'onomatopée pourrait être une marque générique de la pastorale ou si son apparition se limite au corpus des pastourelles des XII^e et XIII^e siècles. Le Moyen Âge tardif voit en effet s'opérer une distinction entre chant et poésie, dont Eustache Deschamps nous a gardé le témoignage dans son *Art de dictier et de fere chançons*¹⁴⁸. Or l'usage de l'onomatopée est intrinsèquement lié aux questions de musicalité. Comme le note Jean-Marie Fritz,

La figure qui permettrait le mieux de signifier la mélodie est l'onomatopée : elle relève de la mélodie pure par son sémantisme vide, ou plus exactement l'onomatopée, sous la forme de l'interjection, signifie par affect, non par concept, pour reprendre une distinction présente chez les grammairiens du XIII^e siècle¹⁴⁹.

La production théâtrale de la fin du Moyen Âge connaît d'autres usages de l'onomatopée, attachée aux sons et aux bruitages accompagnant la gestuelle scénique¹⁵⁰. Ce qui frappe à l'inverse dans notre corpus, c'est le lien qu'elle entretient avec la mélodie, élément sonore distinct du simple bruit. Si l'usage de l'onomatopée est une trace du lien entre production poétique et musicale dans les pastourelles, cet usage devrait être logiquement moins fréquent dans des textes non destinés à être chantés. Chez Jean Froissart par exemple, les pastourelles ne contiennent pas d'onomatopées. On relève simplement « Haro » dans deux poèmes¹⁵¹, mais son fonctionnement est distinct et vient simplement souligner le sentiment exprimé : il s'agirait donc plutôt d'une interjection. Alors que les pastourelles plus anciennes faisaient intervenir des

¹⁴⁸ Eustache Deschamps, *L'art de dictier et de fere chançons* [1392], dans (éd.) Michèle Gally, *Oc, oïl, si : les langues de la poésie entre grammaire et musique*, Paris, Fayard, 2010 (Collection « Ouvertures bilingues »), p. 211-247.

¹⁴⁹ Jean-Marie Fritz, « Le chant de l'oiseau est-il une musique ? » dans *D'ailes et d'oiseaux au Moyen Âge : langue, littérature et histoire des sciences*, (dir.) Claude Thomasset, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 235.

¹⁵⁰ Olivier Halévy, « Paysage sonore et écriture dramatique : les onomatopées dans le théâtre comique autour de 1500 », dans *Les paysages sonores : Du Moyen Âge à la Renaissance*, (éd.) Laurent Hablot et Laurent Vissière, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, disponible en ligne : <http://books.openedition.org/pur/47121>.

¹⁵¹ Jean Froissart, *Pastourelles*, pastourelle 1, v. 68, p. 152 ; pastourelle 14, v. 53, p. 180.

onomatopées pour figurer le son des instruments, le poète du Hainaut propose une liste d'instruments dans le poème présentant « le bergerois usage », mais celle-ci ne s'accompagne pas d'onomatopées¹⁵². Chez René d'Anjou, la recherche d'onomatopées ne donne pas non plus de résultat concluant. L'on pourrait relever « hau¹⁵³ » et « ha¹⁵⁴ », mais ici encore, il s'agit d'interjections plus que d'onomatopées : la première est une manière d'appeler la bergère et donc de construire l'interlocution, la seconde vient exprimer le sentiment et non décrire un son.

Chez Eustache Deschamps, dans le « Lai de Franchise », l'onomatopée « occi occy¹⁵⁵ » n'est pas destinée à imiter le chant des bergers, mais celui du rossignol. Elle s'inscrit ici dans la lyrique courtoise qui met parfois en scène le chant de cet oiseau, en s'inspirant des *Métamorphoses* et plus particulièrement de l'*Ovide moralisé*¹⁵⁶. On la retrouve notamment dans la traduction d'Ovide réalisée par Chrétien de Troyes dans *Philomena*¹⁵⁷. L'onomatopée remplit alors une fonction spécifique : elle retranscrit l'incapacité de la parole. L'accusation de la jeune femme, qui, après avoir été violée, se fait couper la langue, puis est changée finalement en oiseau, est réduite au cri à la fois explicite dans la violence qu'il exprime (« occi » rappelle le verbe « occir ») et à la limite de l'expression humaine, car dépourvu de la capacité à faire récit. Au chant d'amour peut donc se substituer le chant de douleur et la dénonciation de la violence sexuelle.

Dans le virelai DCCLI, nous relevons, en revanche, les onomatopées « coquelinette », « coqueluron »¹⁵⁸. Une novice, tout juste sortie du couvent, se plaint d'avoir été tenue à l'écart des fêtes et des plaisirs et déclare être faite pour danser au son de la cornemuse du berger Robin. Elle raconte :

Je vi l'autre jour Murette,
Yseut, Margot et Hennette,

¹⁵² *Ibid.*, pastourelle 7, v. 40-43, p. 163.

¹⁵³ René d'Anjou, *Regnault et Janneton*, (éd.) Gilles Roussineau, Genève, Droz, 2012, v. 287, p. 60.

¹⁵⁴ *Ibid.*, v. 620, p. 78.

¹⁵⁵ Eustache Deschamps, « Lai de Franchise », dans *Œuvres complètes*, Paris, Société des anciens textes français, Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1849-1903, volume II, v. 103, p. 207. Consulté en ligne dans la base « Classiques Garnier ».

¹⁵⁶ Michèle Gally, art. cit., « Le chant du rossignol et le cri de Philomèle », p. 196-198.

¹⁵⁷ *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes français du XII^e siècle*, (éd.) et (trad.) Emmanuèle Baumgartner, Paris, Gallimard, 2000 (Collection « Folio classique »).

¹⁵⁸ Eustache Deschamps, *op. cit.*, volume IV, virelai DCCLI, v. 25-26, p. 234.

Qui mengoient du maton
Dessus l'erbe nouvellette,
Et si estoit Guillemette,
L'amie du grant Hemon,
Chantans une chançonnette :

Dieux ! joy la coquelinette,
Dieux, j'oy la coqueluron !
La se print maint bergeron,
Dansant, par fine amourette.
Par ma foy, dit Robinette¹⁵⁹.

Les onomatopées ne servent pas de refrain et ne sont pas reprises ailleurs dans le virelai. Elles font partie de la chanson de la bergère Guillemette et pourraient ainsi constituer un marqueur au sein des paroles, participant à la plongée progressive dans l'univers pastoral. Cette dernière se fait en effet par étapes. Il n'est initialement pas précisé que la novice a rejoint des bergers. Le nom de Robin et l'usage de la cornemuse constituent de premiers indices mémoriels. Puis le repas dans l'herbe et la chanson ponctuée d'onomatopées. C'est uniquement alors qu'est explicitement mentionnée la profession des personnages désignés comme « bergeron ».

Eustache Deschamps joue dans ce texte avec la tradition de la pastourelle. Par l'introduction progressive de détails signifiants, il réactive dans la mémoire de son public le souvenir d'une forme poétique dans sa pratique plus ancienne. Il opère dans le même temps un important travail de variation. Il inscrit tout d'abord la pastourelle, aux contours formels souples, dans le virelai, plus contraint. Il propose par ailleurs un déplacement des points de vue. À la focalisation masculine de la pastourelle, le poète substitue une focalisation féminine, celui de la jeune novice venant de quitter son couvent. L'expression du désir masculin laisserait-il alors place à celle d'un désir féminin ? Ce n'est plus le narrateur qui trouve des bergères, mais la narratrice, avec une reprise d'une formule usuelle « Je vi l'autre jour ». S'il n'est pas explicitement fait mention d'un désir sexuel dans le texte, nous notons néanmoins que la narratrice exprime clairement son envie de devenir l'amie du berger Robin :

Quant je dance a la musette
Du biau Robin qui chevrette
Pour moy d'un si joly son,

¹⁵⁹ *Ibid.*, v. 18-29, p. 234.

Quantu'il fait me semble bon.
Si veil estre s'amiette¹⁶⁰.

Les échos à la tradition de la pastourelle fonctionnent peut-être comme des clins d'œil vers une interprétation plus grivoise du poème. Il s'inscrirait alors dans la lignée de la ballade dialoguée « Marion, entendez a mi¹⁶¹ », aux nombreux sous-entendus érotiques. Il est également possible que ces reprises permettent simplement d'enrichir par le champ de références les quelques vers du poème, qui met en opposition l'univers fermé du couvent au lieu festif de la pastorale. Ils fonctionnent par un appel à la mémoire du public et par la réappropriation d'un modèle ancien. L'onomatopée fait ainsi signe vers la tradition de la pastourelle et permet d'inscrire ce virelai dans la poursuite de cette tradition. Toutefois, les autres poèmes pastoraux de Deschamps n'emploient pas d'onomatopées. Elles ne sont donc pas perçues comme un signe distinctif clé, essentiel, mais comme un élément parmi d'autres permettant l'inscription du texte dans l'univers pastoral.

Dans le *Dit de la Pastoure* apparaît une unique occurrence. Décrivant les fêtes pastorales au début du récit, Marote déclare :

En celle place on oyst
Chanter Parrot et Margot:
« Larigot va larigot,
Mari, tu ne m'aimes mie,
Pour ce a Robin suis amie¹⁶². »

« Larigot » est décrit dans le *Dictionnaire du Moyen français* comme « Refrain d'une chanson de bergers », la première occurrence identifiée dans la base Frantext étant précisément le texte de Christine de Pizan¹⁶³. S'il est bien sûr possible que des occurrences existent dans d'autres textes, son relevé unique chez Christine de Pizan semble indiquer qu'il ne s'agit pas là d'une onomatopée utilisée très fréquemment, mais plutôt d'une création verbale, visant à retranscrire le chant des bergers. On reconnaît dans les quelques vers chantés par Parrot et Margot une construction typique de la pastourelle, avec les personnages de Robin et Marion et la présence de l'onomatopée. Il

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 234, v. 12-16.

¹⁶¹ Eustache Deschamps, volume VI, ballade MCLXIX « Leçon de musique », p. 112-114.

¹⁶² Christine de Pizan, *Le Dit de la pastoure*, v. 242-246, p. 231.

¹⁶³ Robert Martin, « Larigot », dans *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2015 (DMF 2015). ATILF - CNRS & Université de Lorraine, disponible en ligne : <http://www.atilf.fr/dmf>.

n'est probablement pas anodin que cette dernière n'apparaisse que dans la bouche de ces bergers au début du texte. Marote présente en effet la vie ordinaire des bergers, vie dont elle s'éloigne par la suite sous l'effet de l'amour qu'elle éprouve pour le seigneur. Cette notation renforce le caractère « traditionnel » voir « archaïsant » du chant des bergers, là où les chansons de Marote s'éloignent de la pastorale pour se rapprocher de la lyrique amoureuse¹⁶⁴. Il n'est progressivement plus question de bergers ou de bergères, et ses chants sont marqués par une certaine complexité formelle, comme par exemple la « Balade a responses » qui établit un dialogue fictif entre la bergère et l'Amour¹⁶⁵.

Les onomatopées sont absentes du *Dit de Franc Gontier* et du *Contredit*. Le *Banquet du Boys* présente une interjection étonnante « Monjoye¹⁶⁶ » que l'on ne peut rattacher aux onomatopées des pastourelles, mais qui mériterait, par la référence à l'univers épique, d'être interrogée. S'agit-il, par le décalage qu'elle introduit, d'un élément comique ? Elle a probablement une visée parodique et contribue au mélange générique à l'œuvre dans ce poème. Les onomatopées sont absentes de la *Bergerie de Mieulx-que-Devant*¹⁶⁷, de la *Bergerie de l'Agneau de France à cinq personnages*¹⁶⁸, de l'*Alliance de Foy et de Loyauté*¹⁶⁹ et de la *Moralité à cinq personnages*¹⁷⁰ où les cris « a ly » sont plutôt des interjections marquant l'encouragement à mettre à bas l'églantier¹⁷¹. Faut-il supposer que dans un théâtre qui ne joue pas de liens directs avec la pastourelle (à la différence du *Jeu de Robin et Marion*), ce sont de nouvelles modalités d'expression qui se font jour, avec de nouvelles visées ? Mais cette absence distingue également les

¹⁶⁴ Geri L. Smith, *The medieval French pastourelle tradition*, p. 234.

¹⁶⁵ Christine de Pizan, *Le Dit de la pastoure*, v. 1552-1580, p. 271-272.

¹⁶⁶ *Le Banquet du Boys*, p. 21.

¹⁶⁷ « Bergerie de Mieulx-que-Devant » dans *Ancien Théâtre François : ou Collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables depuis les mystères jusqu'à Corneille*, (éd.) Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc et Pierre Jannet, Paris, Bibliothèque elzévirienne, 1854, tome III.

¹⁶⁸ Halina Lewicka (éd.), *Bergerie de l'agneau de France à cinq personnages (1485)*, Genève, Paris, Droz, 1961 (Collection « Textes littéraires français »).

¹⁶⁹ Alan Hindley, « L'alliance de Foy et de Loyauté », dans *Recueil général de moralités d'expression française*, (dir.) Estelle Doudet, Paris, Classiques Garnier, 2012 (Collection « Bibliothèque du théâtre français »), tome 1, p. 497-520.

¹⁷⁰ Joël Blanchard (éd.), *La moralité à cinq personnages : du manuscrit BN fr. 25467*, Genève, Droz, 1988 (Collection « Textes littéraires français »).

¹⁷¹ *Ibid.*, v. 931-937, p. 72-73.

bergeries politiques d'autres textes dramatiques dont Olivier Halévy a souligné la richesse sonore¹⁷². Dans un théâtre plus clairement politique, le lien avec une tradition mélodique au sémantisme peu marqué ne présenterait-il pas d'intérêt particulier ?

En somme, les onomatopées sont plutôt peu présentes dans le corpus pastoral tardif. Lorsqu'elles apparaissent, elles permettent de souligner la spécificité du lieu pastoral, voire de le teinter d'archaïsme. Il convient donc de traiter les onomatopées dans le cadre plus spécifique de la pastourelle des XII^e et XIII^e siècles, non comme une marque formelle de la pastorale en générale, mais comme caractéristique de cette forme poétique délimitée.

c. *L'onomatopée dans la pastourelle des XII^e et XIII^e siècles*

Les vers de Richard de Sémilly invitent à un rapprochement étroit entre pastourelle et onomatopées, puisqu'il désigne les onomatopées par le nom de pastourelle :

ainz se releverent por meus noter
ceste pastorele
« va li dureaus
li dureaus lairele¹⁷³. »

Si l'onomatopée a bien pour objectif la *mimesis* des sons, que cherche-t-elle à imiter dans les pastourelles ? La pastourelle est une forme poétique chantée et brève, comment l'onomatopée peut-elle alors lui être substituée ou apparaître comme un équivalent pour le poète ? Le poème est en effet doté d'une fonction narrative que ne possède pas l'onomatopée, puisque la succession des sons imités ne semble pas directement signifiante. Plusieurs poèmes attirent notre attention sur le lien entre onomatopées et musique. Les « va li dureaus / li dureaus lairele » de Richard de Sémilly seraient alors une tentative de transcription de la mélodie de la pastourelle. L'onomatopée serait au sein du poème une zone limite d'hybridation entre la musique instrumentale et le chant articulé, brouillant la frontière entre les différents régimes de musicalité, dans l'écriture comme dans la performance. La question des limites spatiales à l'œuvre dans la pastorale se rejouerait donc à l'échelle du sonore, le chant devenant également une zone seuil.

¹⁷² Olivier Halévy, « Paysage sonore et écriture dramatique : les onomatopées dans le théâtre comique autour de 1500 », art. cit.

¹⁷³ Richard de Sémilly, « L'autrier chevauchioie deles Paris », v. 32-35, p. 243.

Nous chercherons donc à explorer cette frontière, en interrogeant les relations entre chant et parole poétique, entre une mélodie pure et dénuée de sens et la tentative d'une création verbale, prise entre tentation de la *mimesis* et désir d'expression signifiante. À la limite entre restitution écrite, reproduction sonore et perception sensible, l'onomatopée interroge le travail du poète et de l'interprète. Nous explorerons ces relations à l'aide de certaines partitions conservées dans les manuscrits qui pourraient permettre de confirmer nos hypothèses. Les onomatopées, si elles sont le point de cristallisation de la musicalité du poème, seraient-elles aussi le lieu d'expression d'une virtuosité musicale toute particulière ? À l'inverse, en tant qu'expression réduite aux sons et donc formellement moins élaborée que la parole articulée, elles pourraient signifier une grande simplicité musicale mettant en scène la rusticité, indice d'une humilité musicale par ses moindres développements techniques. Par ailleurs, nous pouvons nous demander si ces passages onomatopéiques sont porteurs de sens. Faut-il y voir le lieu d'une écriture du sous-entendu ? Ou l'exploration d'une modalité d'expression distincte, permettant de retranscrire l'ineffable des sentiments¹⁷⁴ ?

d. *Onomatopées et mélodies*

Une observation des différentes pastourelles révèle que les onomatopées sont le plus souvent situées dans le refrain ou en constituent à elles seules l'ensemble. C'est par exemple le cas dans la pastourelle « L'autrier m'en aloie chevalchant », où les onomatopées sont identifiées dans le texte comme le chant de la bergère :

L'autrier m'en aloie chevalchant ;
par mi une arbroie lez un pendant
trouvai pastorele qui en chantant
demenoit grant joie por son amant ;
en son chief la bele chapel ot mis
de roses nouveles, si disoit toz dis
 'chibera la chibele, douz amis,
 chibera la chivele, soiez jolis¹⁷⁵.

Il serait alors possible de voir dans l'onomatopée une suite de sons visant à imiter la mélodie chantée, tentative de transcription d'une production sonore. Toutefois, dans un

¹⁷⁴ Nous reprendrons et développerons dans cette partie une analyse des onomatopées proposée dans notre article : Charlotte Guiot, « «Dorenlot»: chant des bergers, voix de la nature », *Questes*, (43), 2021, p. 114-129, disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/questes/5828>.

¹⁷⁵ Bartsch II, 63, p. 185, v. 1-8.

même poème, la même onomatopée peut être associée à différentes suites mélodiques. La pastourelle « la douçor del tens novel », dont la partition a été retranscrite par Solange Corbin à partir du manuscrit de la Bibliothèque nationale fr. 20050¹⁷⁶ comprend à chaque strophe deux occurrences de l'onomatopée « dorenlot », la première dans le couplet et la seconde dans le refrain. La première occurrence est associée à une production verbale (chant, parole), la seconde est plus intrigante. Nous prendrons à titre d'exemple la fin de la première strophe :

Entre un pré et une voie
espringoient sor l'erboie
pastores et pastorel,
et en lor muse a frestel
vont chantant un dorenlot
« Vos auroiz lo pickenpot
et j'aurai lo dorenlot¹⁷⁷. »

L'association entre chant et « dorenlot » apparaît assez clairement. Toutefois, la transcription de la partition indique que l'onomatopée n'imité pas une suite mélodique précise dans la mesure où sa deuxième apparition dans le refrain est chantée sur une mélodie distincte.

Les refrains médiévaux peuvent constituer le lieu d'une hétérogénéité au sein du poème. Comme le souligne Michel Zink :

[Le] mot refrain, qui vient de *refractum* (brisé, arraché), désigne d'abord, non pas un élément qui revient identique à la fin de chaque strophe, mais un élément qui est retranché de la strophe, qui ne lui appartient pas vraiment, qui s'en distingue métriquement, ou mélodiquement, ou thématiquement, ou les trois à la fois¹⁷⁸.

Ils convoquent parfois par des jeux intertextuels des chants antérieurs.

Le refrain est une citation et une allusion¹⁷⁹.

¹⁷⁶ Solange Corbin et Michel Zink « Les pastourelles notées du manuscrit B.N. FR. 20050 », dans Michel Zink, *La pastourelle, poésie et folklore au moyen âge*, op. cit., p. 136-138.

¹⁷⁷ Bartsch II, 22, p. 7-13.

¹⁷⁸ Michel Zink, *Le Moyen Âge et ses chansons ou Un passé en trompe-l'œil*, op. cit., p. 165.

¹⁷⁹ *Ibid.*

La pastourelle « L'autre jour par un matin¹⁸⁰ » appartient aux pastourelles que Jean-Claude Rivière nomme « avec refrains¹⁸¹ » : à tour de rôle, les bergers et bergères échangent des refrains tirés vraisemblablement d'autres poèmes. L'usage de l'onomatopée ne viendrait-il pas alors appuyer le caractère hétérogène de ces insertions ?

L'introduction d'un élément hétérogène participe peut-être des qualités esthétiques du poème. Dans sa *Rhétorique*, Aristote souligne en effet que l'étrangeté est plaisante à l'oreille et relève ainsi la qualité du discours :

En effet, la substitution d'un mot à un autre donne à l'élocution une forme plus élevée, car l'effet différent que produisent sur nous des étrangers et nos concitoyens est produit également par l'élocution.

Voilà pourquoi il faut donner au langage un cachet étranger, car l'éloignement excite l'étonnement, et l'étonnement est une chose agréable¹⁸².

Toutefois, le philosophe associe cette utilisation au discours de personnages de rang élevé et la déconseille pour les esclaves et les jeunes hommes :

Mais, dans le discours pur et simple, ces éléments sont beaucoup moins nombreux, car le sujet est moins relevé. D'autant plus que, dans ce genre-ci, soit qu'on fasse parler le beau langage à un esclave ou à un tout jeune homme, ou qu'on l'applique à des sujets tout à fait secondaires, l'inconvenance n'en sera que plus sensible¹⁸³.

L'écart avec la langue ordinaire appelée par Aristote semble donc se distinguer de l'hétérogénéité provoquée par les refrains et plus encore, par les refrains composés à base d'onomatopées. Néanmoins le plaisir provoqué par l'effet d'étrangeté n'en est peut-être pas très différent.

Les onomatopées apparaissent fréquemment en association avec des instruments. La structure du poème invite alors à penser que l'onomatopée joue le rôle d'imitation du son de l'instrument. Chez Jean Bodel, il reproduit le son du chalumeau :

¹⁸⁰ Bartsch II, 30, p. 147-148.

¹⁸¹ Jean-Claude Rivière (éd.), *Pastourelles. I, Introduction à l'étude formelle des pastourelles anonymes françaises des XII^e et XIII^e siècles, textes du chansonnier d'Oxford, avec notes*, Genève, Droz, 1974 (Collection « Textes littéraires français »), p. 61.

¹⁸² Aristote, *La Rhétorique*, livre III, chapitre II, « Sur les qualités principales du style », § 2-3, J-P Murcia, disponible en ligne : <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/rheto3.htm#II>.

¹⁸³ *Ibid.*, § 3.

Lors si chalemele,
Dorenlot aé¹⁸⁴ !

Chez Jean Erart, celui de la lupinelle :

et si iert la gaité Guis
notant de la lupinelle :
do do do do do do do do do do
do do do do do do do do do dodelle¹⁸⁵.

L'écriture engagerait alors la voix humaine dans une compétition musicale avec d'autres modes de production sonore. La poésie se construit à la frontière entre parole, son inarticulé et musique, interrogeant les liens entre ces différentes modalités acoustiques et participant de l'hétérogénéité du refrain. L'écriture se fait lieu d'enregistrement et doit donc se réinventer en dehors du cadre de la langue articulée.

Si les onomatopées sont un lieu d'exploration de la création poétique, comme en témoigne la grande variété des occurrences¹⁸⁶, les copistes ont pu faire preuve à leur égard d'une plus grande souplesse que pour les paroles de la poésie. Leur formalisation est moins fixe que celle du langage et plusieurs versions d'une même pastourelle peuvent adopter des transcriptions différentes des passages onomatopéiques. La pastourelle « La fille dan Hue¹⁸⁷ » a pour refrain dans le manuscrit de la Bibliothèque nationale de France fr. 20050 « alaire libondaine lair¹⁸⁸ », tandis que le manuscrit Douce 308 de la Bodleian Library a conservé la suite onomatopéique suivante : « a va la bondenne/li bodine la¹⁸⁹ ». Soit la recherche de précision dans la transcription du son n'est pas aussi importante aux yeux des copistes que la transcription du sens, soit l'absence de mots connus a rendu plus difficiles une mémorisation et une transmission exacte du refrain.

¹⁸⁴ Jean Bodel, « Contre le douz tans novel », dans Annette Brasseur, « Les Pastourelles de Jehan Bodel », dans *Arras au Moyen Âge : histoire et littérature*, éd. Marie-Madeleine Castellani, Arras, Artois Presses Universitaires, coll. « Études littéraires », 1994, p. 291, v. 10-11.

¹⁸⁵ Bartsch III, 22, p. 259. Nous reviendrons plus précisément à cet exemple plus loin.

¹⁸⁶ Voir Annexes. Les transcriptions que nous proposons sont des documents de travail et non des éditions fines des partitions conservées qui requerraient l'expertise de musicologues.

¹⁸⁷ Bartsch, II, 26, p. 141-142.

¹⁸⁸ Paris, Bibliothèque nationale de France, ms fr. 20050, f. 138 v°, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60009580>.

¹⁸⁹ Oxford, Bodleian Library, Douce 308, f. 200 v°, disponible en ligne : <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/inquire/p/58edefbo-b811-4b16-afcd-37a2aeob08eo>.

Comment cette production verbale s'articule-t-elle à la mélodie ? Dans certaines pastourelles, les onomatopées correspondent à des passages musicalement très simples du poème. Dans « Chevauchioie lez un bruel chantant », dont une partition a été conservée dans le manuscrit français 20050¹⁹⁰, alors que l'ensemble du poème est accompagné d'une véritable mélodie, celle-ci se limite à une simple répétition des mêmes notes lorsque sont chantées les onomatopées.

La pastourelle « Autrier les une fontaine¹⁹¹ » présente une construction assez similaire¹⁹². Alors que le développement du poème est accompagné d'ornementations musicales (que nous transcrivons en accompagnant les notes concernées de liaisons), les deux derniers vers, comprenant entre autres les onomatopées, sont chantés avec un découpage syllabique de la mélodie, une note correspondant alors à une syllabe. Les onomatopées elles-mêmes ne présentent qu'une variété musicale très réduite, étant chantées sur seulement deux notes différentes. La pastourelle de Jean Erart, « De pascour un jor erroie¹⁹³ » témoigne de l'association d'une mélodie simple à l'onomatopée. Cette dernière, « do do do do do do do do do / do do do do do do do do do dodelle », construite sur les vingt répétitions identiques d'une même syllabe, s'appuie sur une mélodie très simple de notes contiguës et répétées¹⁹⁴. C'est une association similaire entre onomatopées et répétition d'une même note qui apparaît également dans la pastourelle « Chevauchioie lez un bruel » dont la transcription a été réalisée par Solange Corbin¹⁹⁵.

Il serait dès lors tentant de déduire que les onomatopées sont des passages de chant réduit à la plus stricte simplicité, avec un empan musical très réduit. Elles pourraient ainsi être caractéristiques d'un chant humble, peu travaillé, par opposition à la lyrique courtoise. À la finesse d'un langage recherché s'opposerait alors l'onomatopée, sorte d'infralangage, suite de sons sans signification et sans sophistication musicale. Toutefois, cette analyse ne recoupe pas l'ensemble des occurrences d'onomatopées dans

¹⁹⁰ Ms cit., f. 46 r°. Voir Annexes.

¹⁹¹ Bartsch, II, 94, p. 212.

¹⁹² Paris, Bibliothèque nationale de France, ms fr. 844, f. 3 r°. Voir Annexes.

¹⁹³ Bartsch, III, 22, p. 259.

¹⁹⁴ Paris, Bibliothèque nationale de France, ms fr. 12615, f. 129 r° et v°. *The Songs of Jehan Erart, 13th Century Trouvère*, (éd.) Terence Newcome, American institute of musicology, 1975 (Collection « Corpus Mensurabilis Musicae »), « De pascour un jour erroie », p. 7-8. Voir Annexes.

¹⁹⁵ Michel Zink, *La pastourelle, poésie et folklore au Moyen Âge*, op. cit., p. 123-124.

le corpus des pastourelles. À l'inverse, certaines font en effet de l'onomatopée le lieu de développements musicaux recherchés. La pastourelle « Je me levai ier matin¹⁹⁶ » associe les onomatopées chantées par la bergère à un motet :

Je me levai ier matin,
de Langres chivachioie a Bair,
trestout deduxant mon chamin ;
jantil pastorelle trovai :
onkes plus belle n'acointai.
vers li m'an voix l'ambleure,
celle qui par anvoixeure
aloit chant cest motet
'Robin tureleure Robinet¹⁹⁷.'

Le motet est un poème ou une composition musicale, ayant partie liée à la polyphonie et donc à un travail d'élaboration musical complexe¹⁹⁸. Il s'agit peut-être d'une marque d'ironie de la part du narrateur. Néanmoins, les pastourelles ont effectivement fait l'objet de nombreuses adaptations en motets¹⁹⁹ et il est donc tout à fait possible que cette association ait paru cohérente et dépourvue de moquerie à l'auteur. Le poème se construirait alors sur un jeu de mise en abyme musicale.

Tandis que la pastourelle « De pascour un jor erroie²⁰⁰ » associait aux onomatopées une mélodie très simple, Jean Erart accompagne, dans « Al tens novel que cist oisel²⁰¹ », les onomatopées du refrain d'une partition plus complexe. L'empan mélodique atteint presque l'octave et plusieurs ornements s'ajoutent à la ligne de chant²⁰². Chez un même auteur, le traitement musical de l'onomatopée est donc d'une grande variété. Il

¹⁹⁶ Bartsch, II, 56, p. 175.

¹⁹⁷ *Ibid.*, v. 1-9.

¹⁹⁸ Robert Martin, « Motet », *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2015 (DMF 2015), ATILF - CNRS & Université de Lorraine, disponible en ligne : <http://www.atilf.fr/dmf>.

¹⁹⁹ Frédéric Billiet, « Itinéraire musical de la pastourelle de Robin et Marion de la fin du XIII^e siècle à la fin du XVI^e siècle », *Reinardus*, 16, 2003, p. 63-81 ; l'association de pastourelle à d'autres textes d'un registre plus élevé ne doit pas nécessaire être comprise comme une revalorisation des « chansons de bergers », dans certains cas, les compositeurs pouvaient jouer du contraste entre chansons « nobles » et chansons plus « basse ». Voir à ce sujet la question des « chansons combinatoires », David Fiala, « Cris et mots crus de la polyphonie du xv^e siècle. Contribution à la généalogie du réalisme musical avant Janequin », dans *Les Paysages sonores du Moyen Âge à la Renaissance*, *op. cit.*, disponible en ligne : <http://books.openedition.org/pur/47123>, §30-32.

²⁰⁰ Bartsch, III, 22, p. 259.

²⁰¹ Bartsch, III, 20, p. 255.
The Songs of Jehan Erart, *op. cit.*, p. 5-6.

²⁰² Paris, Bibliothèque nationale de France, ms fr. 844, f. 102 r^o. Voir Annexes.

semble par conséquent difficile de conclure à une association de cette figure à telle ou telle modalité de composition musicale. Cela n'est pas propre à Jean Erart puisque l'on trouve un autre exemple de l'association de l'onomatopée à des développements musicaux complexes dans la pastourelle de Guillaume le Viniers « Quant ces moissons sont faillies²⁰³ ».

Les compositions musicales polyphoniques plus tardives n'excluent pas non plus les onomatopées, comme l'illustrent certaines compositions relevées par Frédéric Billiet, le motet « Mout me fu grief li departir/Robin m'aime/Portare²⁰⁴ » ou encore une chanson de la fin du Moyen Âge, au sujet de laquelle il écrit :

Au XV^e siècle, à l'apogée de l'école picardo-flamande, subsiste ou persiste le joueur de flageolet dans des œuvres savantes à trois voix comme *L'autre jour par un matin*. Cette chanson à trois voix, conserve les caractéristiques des pastourelles du cycle de Robin et Marion par le scénario, les personnages, les strophes dialoguées et les exclamations populaires qui servent de refrain: « La triory, la virredon, Falory dondaine, La tri, la triory, la virredon, Falory dondaine ». Contrairement au motet, trois voix chantent successivement les strophes, respectant ainsi le déroulement chronologique du récit. La chanson conserve cependant une construction musicale en contrepoint imitatif – où le décalage des voix chantant le même texte se fait au détriment de l'intelligibilité et de la mise en valeur du texte²⁰⁵.

S'opère alors la rencontre entre ce qui est perçu comme « œuvre savante » d'un côté et « exclamations populaires » de l'autre. Quelle qu'ait été l'origine de la pastourelle, à la fin du XV^e siècle elle fait l'objet de multiples remaniements et réappropriations savantes. Le refrain n'est donc pas populaire, mais vise en revanche à créer une impression d'étrangeté chez le public, par son caractère hétérogène. Cette rencontre du « savant » et du « prétendument populaire » s'opère dans une mise en relation complexe, dans une élaboration musicale si poussée qu'elle va jusqu'à contrevenir à l'intelligibilité du texte. Dans ce cas, l'onomatopée n'est donc pas associée à une mélodie simple et « populaire », mais s'intègre au contraire dans une composition travaillée.

²⁰³ Bartsch III, 30, p. 273. Voir Paris, Bibliothèque nationale de France, ms fr. 845, f. 126 r^o et v^o.

²⁰⁴ Frédéric Billiet, art. cit., p. 69.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 74. Nous ne pensons pas qu'il soit nécessaire de distinguer un « cycle de Robin et Marion » au sein des pastourelles, ces dernières proposant des variations autour d'un même récit, variations pouvant inclure l'apparition de nouveaux personnages pastoraux, même si cette distinction permet bien sûr de délimiter le corpus à étudier dans le cadre de l'article.

e. *Un son signifiant ?*

L'onomatopée s'inscrit de manière complexe et variable dans l'élaboration musicale de la pastourelle. Liée au refrain, elle est le lieu d'imitation des instruments de musique ou de cristallisation de la mélodie réduite à une pure expression sonore. Faut-il en déduire que l'onomatopée est dépourvue de signification, ne participe pas à la construction du sens dans le poème ? Une fois encore, il n'est pas possible d'apporter une réponse unique, applicable à l'ensemble des pastourelles. Arrêtons-nous toutefois à quelques exemples dans lesquels l'onomatopée semble dépasser la seule fonction mimétique.

Dans la pastourelle « L'autrier chivachioie²⁰⁶ », le narrateur rencontre une bergère, dont le chant constitue le refrain du poème et est en partie composé d'onomatopées :

[...] teirelire un don,
Robeson,
musairs viennent et musairs vont,
teirelire un don tridon²⁰⁷.

À la demande du narrateur, elle explique qu'elle chante à l'intention de son ami Robin qui réclame son amour, mais semble ne pas vouloir y accorder grand prix « si pou prixant ». Il est possible de comprendre que la bergère est intéressée, ce que semble attester le refrain, qui fait entendre la demande d'un « don ». Le narrateur lui propose alors d'être son ami en échange d'une ceinture à la boucle d'argent, ce que la bergère accepte immédiatement, l'invitant à chanter avec lui. L'onomatopée « teirelire un don tridon » peut à la fois être une suite de sons sans sémantisme précis, associés au refrain, et une suite de mots. La tirelire que nous connaissons aujourd'hui existait déjà au Moyen Âge. Le refrain souligne ainsi la demande d'argent de la bergère. Associée à l'affirmation « musairs viennent et musairs vont », elle laisse à penser que ce personnage accorde fréquemment ses faveurs en échange de biens matériels. Un sens grivois se dessine ainsi derrière ce qui aurait pu paraître à première vue un simple refrain chanté. Il est toutefois difficile d'apprécier si le sens s'est obscurci pour nous, ou si les hommes et les femmes du Moyen Âge devaient déjà opérer un léger travail de déchiffrement pour accéder à ce sens. Il apparaît en revanche que l'auteur a cherché à jouer

²⁰⁶ Bartsch, II, 46, p. 165-166.

²⁰⁷ *Ibid.*, v. 5-8.

avec la structure des pastourelles avec onomatopées, en imitant leur construction pour construire à l'endroit du refrain un discours provocateur et érotique.

Dans certains cas, l'onomatopée peut également être associée à l'expression d'un sentiment²⁰⁸. Ainsi, « dorenlot » pourrait avoir avec le verbe « dorloter », que nous utilisons encore aujourd'hui, une origine commune. À côté de l'entrée « dorenlot - dorelot », renvoyant au chant, du dictionnaire Godefroy, nous trouvons également « doreloter », ancêtre de notre « dorloter ». L'étymologie de « dorloter » est rapprochée par le TLFi de celle de « doreloterie » qu'il décrit ainsi : « Dérivé de l'ancien français dorelot, dorenlot, "exclamation servant de refrain dans les pastourelles"²⁰⁹ ». Cette onomatopée apparaît à plusieurs reprises associées à l'expression du sentiment amoureux.

Le motet « Pour coillir la flour en mai²¹⁰ » associe le sentiment à l'onomatopée. Le refrain, qui opère cette association, est lui-même désigné comme une chanson d'amour :

[...]Robin entroi ot
ki chantoit d'amours un lai :
« fines amouretes ai,
ki ke me tiegne pour sot.
o dorenlot ! j'aim Emelot,
mais sa mere n'en set mot²¹¹. »

Moins formalisée, à la frontière du cri et du chant, l'onomatopée pourrait ainsi être une expression sonore du sentiment. Elle s'associerait à la spontanéité des émotions et aurait une fonction similaire à l'emploi des diminutifs. Dans la pastourelle « Putepoinne chivauchoit a matinet », c'est l'amour qui fait s'écrier la bergère :

[...] d'amours c'escrait trois mos
« odeli odeli odeli o !
dieus ! amors m'ont navrei a mort²¹². »

²⁰⁸ Voir ailleurs nos remarques à ce sujet : Charlotte Guiot, « "Dorenlot" : chant des bergers, voix de la nature », dans *Questes*, revue pluridisciplinaire d'études médiévales, numéro 43, « Domestiquer la Nature », (dir.) Yoan Boudes, Maxime Fulconis et Simon Hasdenteufel, disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/questes/5828>.

²⁰⁹ « dorloter » et « doreloterie », dans *Trésor de la Langue Française informatisé*, disponible en ligne : <http://stella.atilf.fr> (consulté le 2 avril 2018).

²¹⁰ Bartsch, II, 106, p. 216.

²¹¹ *Ibid.* v. 9-14.

²¹² Bartsch II, 52, p. 171, v. 5-7.

Toutefois, cette spontanéité n'est pas nécessairement connotée positivement. Dans cette pastourelle, le nom du personnage qui remplace le narrateur est humoristique. La bergère qui exprime son amour par une suite d'onomatopées, est-elle censée incarner une forme d'authenticité et de spontanéité, ou une simplicité rustique et une lubricité ridicule ? Contrairement à des textes plus tardifs, comme le *Lai de franchise* d'Eustache Deschamps, les pastourelles ne font pas explicitement l'éloge de la simplicité. Cette dernière permet par ailleurs de réduire en partie la violence des textes pour en faire des poèmes dont l'humour demeure acceptable en dépit des viols qui y sont parfois représentés.

Cette dimension des pastourelles n'existe pas nécessairement à l'exclusion des autres dimensions mentionnées. L'usage des onomatopées peut participer d'un questionnement sur les limites du chant, tout en prenant, dans le même temps, une dimension comique. La simplicité des bergères permet leur érotisation en accentuant leur caractère innocent, voire stupide, caractère qui « justifie » l'attitude du narrateur représenté dans une position dominante liée à la fois à un statut social et à la possession d'un savoir plus important, sexuel ou littéraire.

Les onomatopées des pastourelles révèlent une grande variété d'utilisations. L'étude des partitions accompagnant les pastourelles a permis de mettre en avant la multiplicité de leurs réalisations musicales. Tantôt purement mélodiques, tantôt lieux de sous-entendus grivois, les onomatopées sont avant tout une mise en relation entre la production sonore des instruments, les facultés humaines du chant et la retranscription écrite des mélodies. Elles constituent un élément caractéristique de la voix des bergers et des bergères dans la poésie des XII^e et XIII^e siècles, étroitement liée à la spontanéité, l'émotivité et la simplicité. Au-delà du langage articulé, elles esquissent le rêve d'une expression purement musicale. Elles permettent ainsi de souligner l'étrangeté et l'archaïsme des personnages pastoraux, conçues comme figures de l'altérité par les auteurs et leur public, à la fois désirables et éloignées.

L'étude du détail des textes révèle des traits stylistiques signifiants. L'emploi des diminutifs et des onomatopées interroge le rapport entre la voix vive, spontanée et sa transmission à l'écrit. Ces procédés stylistiques donnent accès à une parole pastorale placée sous le signe de l'émotion et de la musique. Langue émergeant au fil des textes, lieux de créativité poétiques, elle traduit à la fois la simplicité d'une parole sans mesure,

parfois infralangagière et la fécondité du monde pastoral, source de poésie et de musique.

Conclusion

Si la voix des bergers et bergères semble marquée par certains traits spécifiques, ce ne sont pas nécessairement ceux que nous attendions. La référence au style *humilis* est apparue comme difficilement exploitable. Distinguer ce qui relève d'une tradition héritée de la rhétorique antique et médiolatine de ce qui appartient à une tradition vernaculaire propre à la pastorale médiévale se révèle une tâche épineuse. Nous avons pu cependant observer qu'un ensemble de références communes donnait une cohérence à notre corpus, ensemble de références qui ont pu pour le public dessiner les lignes d'un horizon d'attente spécifique exploité par les auteurs.

L'étude des textes a peu mis en valeur la « bassesse » ou l'« humilité » de la parole pastorale, qui n'est qu'esquissée par certains auteurs, sans que l'on en trouve de traces très marquées. Si les *pastoures* et *pastoureux* sont simples, leur parole ne l'est pas nécessairement. Certains poèmes pastoraux refusent l'élaboration formelle, apparentant la parole des personnages à une production verbale naturelle, dépourvue d'artifices. Mais la notion d'« humilité » semble *in fine* principalement circonscrite aux discours théoriques que l'on trouve dans les traités poétiques. Elle est peut-être plus révélatrice du souci des théoriciens de faire coïncider création poétique et ordre social que de la réalité de la création poétique, au sein de laquelle se dessinent d'autres enjeux, et où l'humilité des personnages pastoraux prend des formes propres à un imaginaire pastoral distinct des réalités sociales et de leurs représentations.

Plusieurs traits stylistiques viennent néanmoins marquer la voix des bergers et des bergères : l'utilisation des diminutifs et des onomatopées. À l'écrit, ils témoignent d'une tentative de retranscrire la spontanéité et la musicalité de la voix vive. Lors de la performance, ils font de la voix une zone limite entre parole et chant, production humaine et instrumentale. Espace de création verbale, les diminutifs et les onomatopées font de la parole pastorale le lieu d'émergence d'une parole semblant tout juste créée, marquée par la spontanéité du jeu verbal et de l'expression des sentiments. Paradoxalement, ces traits qui colorent la parole pastorale de teintes naturelles sont aussi des éléments participant d'une tradition littéraire, d'une mémoire des textes. Ils constituent ainsi les traces d'un archaïsme remis en forme et en scène par les auteurs. Prise entre le présent nouveau de la voix vive et le passé de la tradition, la voix des bergers se situe ainsi au carrefour de temporalités distinctes.

Le lien que tisse l'utilisation des onomatopées entre parole et mélodie nous invite à interroger plus largement la place qu'occupe la musique dans la littérature pastorale.

Cette dernière se déploie-t-elle sur fond musical ? Si l'onomatopée imite parfois l'instrument de musique, quelle est alors la place réservée à cette *instrumentarium* pastoral ? La voix pastorale pourrait ainsi se définir non seulement par elle-même, mais également dans les relations qu'elle établit avec un paysage sonore caractéristique.

B. « TOUT Y RETENTIST LI VAL », MUSIQUE ET LITTÉRATURE PASTORALE

Ainsi amont et aval
Tout y retentist li val
Des haultes voix déliées
De ces pastorelles liées,
Chantans a joyeuse chiere¹.

Lorsque l'héroïne de Christine de Pizan, Marote, décrit au début du *Dit de la pastoure* sa vie au sein du monde pastoral, elle présente les festivités menées avec les autres bergères et bergers, ponctuées de chants qui retentissent dans toute la vallée. D'un rapide survol du corpus de la littérature pastorale en ancien et en moyen français, c'est cette même impression qui se dégage : d'un texte à l'autre se font entendre chants et mélodies, la musique résonne dans l'univers pastoral. La flûte et la cornemuse font partie de l'équipement indispensable de tout berger, au même titre que la houlette ou la boîte à onguent. Jean de Brie lui-même en recommande la possession :

Des instrumens doit avoir le bergier avec ses fliaux pour soy esbatre en melodie, c'est assavoir fretel, estyve, douçaine, musette d'Alemaigne ou autre musette que l'en nomme *chevrette*, chascun selon son engin et subtilité².

Chantant ou chantés, jouant ou joués, les personnages pastoraux entretiennent avec le chant, et plus généralement avec la musique, une relation étroite qui ne semble pas avoir suscité jusqu'ici d'étude dédiée. Michel Zink, dans son ouvrage consacré à la pastourelle, étudie dans un bref chapitre le « rôle de la mélodie³ ». S'il rappelle que la poésie des XII^e et XIII^e siècles est toujours chantée et que par conséquent la présence de partitions ne constitue pas un critère distinctif, il ne retient pour élément caractéristique à l'échelle intradiégétique ni le fait que la bergère elle-même chante ni le fait que les personnages pastoraux soient souvent en possession d'instruments de musique dans les pastourelles dites « désintéressées ». Il souligne par ailleurs que la mélodie des pastourelles n'est pas identifiable par des critères formels : tout comme le poème, la musique qui l'accompagne peut en effet prendre des formes variables. La mélodie est présente comme support à la voix, pour accompagner et mettre en valeur le texte :

¹ Christine de Pizan, *Le Dit de la pastoure*, p. 231, v. 247-251.

² Jean de Brie, *The Medieval Shepherd*, chapitre 8, p. 104.

³ Michel Zink, *La pastourelle : poésie et folklore au Moyen Âge*, op. cit., p. 17-24.

En un mot, cette musique, dont le rôle est dans un même mouvement de « faire passer » et de mettre en valeur le texte, a exactement la même fonction que, dans le cas d'une poésie dite et non chantée, le ton et les intonations du récitant⁴.

La musique et le chant dans les pastourelles sont ainsi relégués à une place secondaire qui est souvent la leur dans les études médiévales. Puisqu'ils ne sont pas signifiants, ils ne seraient pas dignes d'intérêt.

Joël Blanchard ne dédie pas de chapitre spécifique à la question de la musique dans son ouvrage sur la littérature pastorale, mais insère parfois une étude de la place du chant dans ses analyses. Il propose ainsi une étude des sonorités du chant de Marion⁵ et souligne dans une sous-partie intitulée « le refrain » les liens entre circularité du chant et construction d'un univers clos, hors du temps, dans la pastorale des mystères⁶. Le chant est principalement évoqué comme l'une des modalités de la parole pastorale⁷, tandis que la présence de la musique, à travers notamment les instruments de musique, ne retient pas l'attention du chercheur. De même, la musique et le chant ne font pas l'objet d'un chapitre spécifique dans l'ouvrage de Geri L. Smith, qui se compose d'analyses dédiées chacune à une œuvre pastorale. Elle se penche en revanche sur la présence des chants dans le *Dit de la pastoure* : plus le personnage de Marote s'éloigne de sa communauté pastorale, plus ses chants s'éloignent des chants de bergers et bergères en adoptant un registre plus courtois et des formes plus élaborées⁸. Le chant et la musique ne seraient pas uniquement un accompagnement du texte permettant sa mise en valeur, mais pourraient également occuper une place au plan intradiégétique et contribuer à la construction du sens dans le texte. Il conviendra donc de s'intéresser aux différentes formes d'apparition de la musique et du chant, qui peuvent participer de la performance du texte comme appartenir à sa diégèse.

Les analyses les plus détaillées sur la place du chant ou de la musique ne portent pas sur un corpus large, mais plutôt sur une œuvre précise, comme par exemple le *Jeu de Robin et Marion* qui a bénéficié de l'attention conjointe des philologues et des

⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵ Joël Blanchard, *La pastorale en France*, p. 27.

⁶ *Ibid.*, « Le refrain », p. 260-264.

⁷ *Ibid.*, « L'institution de la parole », p. 354-356.

⁸ Geri L. Smith, *The Medieval French Pastourelle Tradition*, p. 231-235.

musicologues⁹. On note aussi l'édition de certaines partitions, à l'instar des pastourelles de Jean Erart évoquées dans le chapitre précédent¹⁰ ou des pastourelles transcrites par Solange Corbin et éditées avec l'ouvrage de Michel Zink¹¹.

Une étude de la musique dans la littérature pastorale se heurte à plusieurs difficultés. Pour être complète, il faudrait pouvoir articuler à différents niveaux le travail de recherche, en faisant dialoguer une étude des partitions permettant de mieux comprendre la réalisation vocale des textes dans le temps de la performance et une étude des représentations de la musique et du chant dans la diégèse des textes. Par ailleurs, l'ampleur du corpus invite à mener cette étude dans une perspective diachronique mettant en relation les évolutions à l'œuvre dans les textes et leurs partitions et les changements culturels rencontrés à plus large échelle par la société médiévale. En somme, les compétences requises seraient à la fois celles de musicologues, de philologues, d'historiens et historiennes, voire, pourquoi pas, d'archéologues¹² ou d'organologues¹³.

Si une telle étude dépasse de loin nos compétences, la question de la musique nous semble suffisamment centrale pour devoir être ici abordée. Pour nous pencher sur la question de la performance musicale des œuvres pastorales nous nous appuyerons sur des travaux de spécialistes et nous porterons plus spécifiquement notre attention sur le plan intradiégétique en étudiant les représentations de la musique, entendue au sens de *l'instrumentarium*, c'est-à-dire les instruments de musique qui produisent le son de manière artificielle, et du chant, la voix projetée en suivant une mélodie. Une approche partielle de la question, distincte du travail des musicologues, a pu se montrer très fructueuse pour d'autres objets d'étude. Ainsi, Bénédicte Louvat-Molozay dans son ouvrage sur le théâtre et la musique fait-elle le choix d'exclure de son approche un

⁹ Entre autres dans le récent et passionnant ouvrage collectif *Musical culture in the world of Adam de la Halle*, (éd.) Jennifer Saltzstein, Leiden, Boston, Brill, 2019.

¹⁰ *The Songs of Jehan Erart, 13th Century Trouvère*, (éd.) Terence Newcome, American institute of musicology, 1975 (Collection « Corpus Mensurabilis Musicae »).

¹¹ Solange Corbin, « Les pastourelles notées du manuscrit B.N. F.R. 20 050 », dans Michel Zink, *La pastourelle, op.cit.*, p. 121-142.

¹² Nous songeons aux travaux de Catherine Homo-Lechner, *Sons et instruments de musique au Moyen Âge - Archéologie musicale dans l'Europe du VII^e au XIV^e siècles*, Paris, Errance, 1996.

¹³ Comme Martine Clouzot dont nous mentionnerons plus loin les travaux.

travail musicologique, pour mieux se concentrer sur les aspects historiques, théoriques et dramaturgiques de la question¹⁴.

La musique est très présente dans les cours médiévales, d'abord pour accompagner la production lyrique, puis dotée d'une autonomie plus grande. Elle a été théorisée par les savants du Moyen Âge, héritiers de la pensée antique. Appartenant au *quadrivium*, la musique est une science de l'harmonie des nombres. Mais au-delà du plaisir purement intellectuel, la musique permet la contemplation de la perfection divine : perfection du nombre, mais aussi de l'harmonie entre les différentes sphères musicales, que définit par exemple Boèce en distinguant musique du monde, des hommes et des instruments¹⁵. Elle s'impose avec force dans notre corpus, occupant un rôle à la fois dans la performance des œuvres et à l'intérieur de la diégèse. Elle est une modalité d'incarnation particulière de la voix lorsqu'elle se fait chant. Elle lui offre un cadre spécifique, chargée d'éventuelles significations, lorsqu'elle est accompagnement musical.

Nous étudierons dans un premier temps la manière dont le son s'inscrit dans la matérialité de l'œuvre, dont la musique s'incarne dans l'espace physique du livre et du texte. Nous consacrerons ensuite un temps assez long à l'étude du paysage sonore de la pastorale : quel univers sonore se fait entendre à la lecture des textes ? Nous en viendrons ainsi à montrer que ce cadre sonore se construit dans la continuité de personnages dont la musique, par la pratique du chant et des instruments, constitue un élément clé de l'identité. La présence de la musique est si importante à la cohésion de l'univers pastoral que sa rupture peut se traduire par l'introduction de notes dissonantes, sur lesquelles nous achèverons notre parcours.

¹⁴ Bénédicte Louvat-Molozay, *Théâtre et musique : dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550 - 1680)*, Paris, Champion, 2002. Sur son positionnement méthodologique, voir plus spécifiquement p. 13.

¹⁵ Sur la place de la musique au Moyen Âge, voir par exemple : (éd.) Martine Clouzot, *Les représentations de la musique au Moyen Âge : actes du colloque des 2 et 3 avril 2004*, Paris, Musée de la Musique, 2005.

IV. La pastorale en musique, présence du chant dans la performance

Plusieurs œuvres de notre corpus font entendre une réalisation spécifique de la voix: le chant. La voix est projetée et modulée suivant une mélodie et un rythme donnés. Pour certaines œuvres, la présence du chant est évidente, car la période de rédaction et la présence éventuelle de partitions inscrivent certains textes ou extraits d'œuvres dans une pratique musicale. Pour d'autres, cette présence est plus discrète : certaines pièces font apparaître des didascalies mentionnant un chant, mais pas de partitions ; d'autres œuvres encore sont composées à l'aide d'insertions lyriques. Il n'y a alors pas de partition ou de mention explicite, mais une rupture dans la composition du texte.

Lorsque Jean Renart, premier auteur à revendiquer une pratique de l'insertion lyrique dans son *Roman de la Rose*, présente en ouverture son projet d'écriture, il évoque à plusieurs reprises une interprétation chantée des insertions. Il mentionne les « chans et sons » insérés, précise que dans cette œuvre, on « i chante et lit ». Il imagine la réception de son texte : celle-ci a lieu lors d'une performance orale mêlant à la lecture la pratique du chant, « [...] tuit cil s'en esjoïront/qui chanter et lire l'orront¹⁶ ». Il est donc possible, mais non certain, que certaines pièces insérées aient pu être mises en chant lors d'une lecture oralisée du texte. Dans ce cas, le caractère hétérogène de l'insertion traduirait une modalité différente de transmission par la voix. Enfin, certains textes n'ont pas nécessairement été chantés lors de la lecture des œuvres, mais le travail de mise en forme opéré par les auteurs et autrices, par les variations rythmiques et sonores qu'ils introduisent, distingue deux matérialités de la voix, séparant le dire et le chanter dans l'espace du texte.

Le tableau ci-dessous est un exemple synthétique de différentes réalisations de la voix, entre sa mise en forme par écrit et sa performance sonore :

Forme	Exemple	Présence du chant
Poésie lyrique	Pastourelles des XII ^e et XIII ^e siècles	attestée par des partitions
Théâtre avec insertions de chants	<i>Le Jeu de Robin et Marion</i>	attestée par des partitions
Dit avec insertions de poèmes	<i>Le Dit de la Pastoure</i>	possible mais non attestée
Prosimètre	<i>L'Arbre de Bourgogne</i>	possible mais non attestée

¹⁶ Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, (éd.) Félix Lecoy, Paris, Honoré Champion, 2000 (Collection « Classiques français du Moyen Âge »), p. 1-2, v. 1 à 30.

1. APRÈS LE CHANT, LA PAROLE ? LA PASTORALE EST-ELLE TOUJOURS EN MUSIQUE ?

a. De plusieurs difficultés méthodologiques

« Et est a sçavoir que nous avons deux musiques, dont l'une est *artificiele* et l'autre est *naturele*¹⁷. » La distinction opérée par Eustache Deschamps dans son traité *L'art de dictier et de fere chançons* daté de 1392 est bien connue. Elle est en effet une précieuse indication du passage progressif d'une production littéraire destinée à être chantée à une production destinée à la lecture. La déclamation versifiée sans chant prend place au sein des différents types de musique là où les œuvres en vers étaient initialement toutes chantées. Si chant et poésie sont à l'origine liés de manière étroite, ce ne serait plus le cas à la fin du Moyen Âge. Comme le rappelle Mathias Sieffert en introduction de sa thèse consacrée au rondeau sans musique à la fin du Moyen Âge, la recherche a pu montrer que le traité d'Eustache Deschamps ne constitue cependant pas une rupture nette.

Loin de marquer une rupture historique, le traité de Deschamps serait donc plutôt l'expression d'un moment de l'histoire littéraire dans lequel on peut écouter de la musique sans texte, faire des vers sans musique, mais aussi espérer quelquefois une rencontre des arts en « conjonction de sciences »¹⁸.

Il convient donc de ne pas tenir comme allant de soi l'interprétation musicale ou non d'un texte en se basant uniquement sur sa datation. Si un point de vue diachronique doit être introduit dans notre approche afin de rendre compte d'éventuelles évolutions parallèles, il ne peut se concevoir comme une simple bipartition entre les œuvres antérieures au traité d'Eustache Deschamps et celles qui lui sont postérieures. Un large survol du corpus permettra de mettre en avant d'éventuels changements en diachronie : l'assertion « la musique occupe une place importante dans la littérature pastorale médiévale » est-elle vraie pour toutes les périodes ?

Se pose par ailleurs la question d'une éventuelle spécificité générique : certains genres ou formes seraient-ils plus à même de recevoir des parties musicales ? Ou la présence de musique et de chant serait-elle au contraire un point de rencontre dans un corpus aux formes disparates ? La tripartition proposée par Jennifer Salzstein dans son ouvrage consacré aux refrains semble au premier abord efficace pour aborder la

¹⁷ Eustache Deschamps, *L'art de dictier et de fere chançons*, (éd.) et (trad.) Vanessa Obry et Michèle Gally, dans (éd.) Michèle Gally, *Oc, oïl, si : les langues de la poésie entre grammaire et musique*, Paris, Fayard, 2010, p. 222.

¹⁸ Mathias Sieffert, *L'écriture de la voix. Poétique du rondeau sans musique à la fin du Moyen Âge (1350-1465)*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris 3 et Université de Lausanne, 2018, p. 8.

diversité de la production médiévale. Ceux qu'elle désigne comme *lyric* sont les textes accompagnés de partitions. Elle nomme *poetry* les textes en vers et *song* les textes contenus dans les chansonniers¹⁹. Son classement ne repose donc pas sur la manière dont le texte a été interprété, ce qui nous est difficile à savoir, mais sur la forme sous laquelle il nous a été transmis. Toutefois, si ces catégories sont adaptées au corpus lyrique choisi par la chercheuse, elles ne fonctionnent pas aussi bien avec nos œuvres de genres très distincts. Elles ne rendent par exemple pas compte de la particularité du théâtre où l'on peut trouver des insertions sans partitions, mais accompagnées d'une didascalie très claire indiquant la performance chantée. Elles ne permettent qu'imparfaitement de ranger les œuvres narratives avec insertions lyriques, entre *poetry* et *song*. Pour rendre compte de notre corpus, nous distinguerons plutôt les œuvres destinées à être chantées intégralement, ce qui correspond à la catégorie *lyric* établie par Jennifer Salzstein, des œuvres comprenant des insertions lyriques dont on discutera la nature et des œuvres enfin n'ayant aucun lien explicite avec une interprétation musicale.

Dans un premier temps, nous pouvons remarquer que nos œuvres les plus anciennes, à savoir les pastourelles et le *Jeu de Robin et Marion*, sont fortement liées à la musique dans leur performance : ce sont des œuvres intégralement ou partiellement chantées. À l'inverse, des œuvres plus tardives sont très étroitement associées à l'univers de l'écrit, c'est le cas du *Pastoralet* dont l'écriture est proche de la chronique, mais aussi d'ouvrages tels que les calendriers, qui contiennent un nombre important d'informations, pouvant servir ainsi d'aide-mémoire, et dont les nombreuses illustrations réalisées à partir de bois gravés témoignent de l'importance visuelle de l'ouvrage. La littérature pastorale suivrait ainsi une évolution pensée comme typique de l'ensemble de la production médiévale, d'un univers tourné vers l'oralité à un univers de l'écrit. Cela implique-t-il nécessairement une disparition de la musique dans notre corpus ? La production passerait alors progressivement d'œuvres intégralement chantées à des œuvres avec insertions lyriques pour ne plus contenir à la fin du Moyen Âge que des œuvres sans trace d'interprétation musicale. Nous verrons que notre corpus tend à déjouer ces attentes.

L'enquête se heurte à plusieurs difficultés. Quels critères retenir comme témoins d'une interprétation musicale du texte ? La présence de partitions indique la destination

¹⁹ Jennifer Saltzstein, *The refrain and the rise of the vernacular in medieval French music and poetry*, Woodbridge, Suffolk, UK, Rochester, NY, D.S. Brewer, 2013, p. 4.

des textes, une mélodie existe pour guider la mise en musique de la chanson. Toutefois, il s'avérerait peut-être réducteur de n'aborder que les textes dont les manuscrits comprennent des partitions. L'absence de partitions ne signifie pas nécessairement l'absence de chant, comme en témoigne l'existence de ces chansonniers composés des textes seuls que Jennifer Salzstein nomme *songs*.

Comment traiter par ailleurs les œuvres avec insertions lyriques ? Nous avons vu que pour Jean Renart, les insertions sont destinées à la performance chantée. Anne Ibos-Augé, dans son ouvrage *Chanter et lire dans le récit médiéval*, a réuni les partitions de nombreuses insertions²⁰. Il ne s'agit donc pas d'une simple pratique de citation écrite, mais parfois bien de l'introduction de morceaux musicaux. Les modalités d'introduction de ces insertions dans nos textes pourraient-elles servir d'indice ? En se déplaçant de l'échelle de l'objet manuscrit à l'échelle du vocabulaire choisi dans les textes avant une insertion, il serait possible de discerner dans la différence faite entre le verbe « dire » et le verbe « chanter » une destination distincte des poèmes insérés, les uns composés pour la diction et les autres pour le chant.

Plusieurs éléments invitent toutefois à ne considérer cette distinction qu'avec une grande prudence. Quand Eustache Deschamps expose la distinction entre musique *artificielle* et musique *naturelle*, il évoque des chansons qui ne sont pas chantées :

[...] les diz et chançons par eulx faiz ou les livres metrifiez se lisent de bouche, et proferent par voix non pas chantable [...] ²¹.

Tandis que nous distinguons clairement en français moderne le « poème », composition sans musique, de la « chanson » destinée à être vocalisée sur une mélodie, cette séparation n'est pas aussi nette pour la période médiévale, comme en témoigne la citation de Deschamps. Le dictionnaire du *Moyen français* atteste l'existence d'expressions comme « dire la chansonnette²² », où le verbe « dire » semble renvoyer non à la diction, mais à une pratique du chant. Le relevé des termes introducteurs opéré sur son corpus par Anne Ibos-Augé lors de son étude sur les insertions lyriques illustre une importance non négligeable des verbes « dire » et « parler »²³. Certaines

²⁰ Anne Ibos-Augé, *Chanter et lire dans le récit médiéval : la fonction des insertions lyriques dans les œuvres narratives et didactiques d'oïl aux XIII^e et XIV^e siècles*, 2 volumes, Bern, New York, Lang, 2010 (Collection « Varia Musicologica »).

²¹ Eustache Deschamps, *op. cit.*, p. 226.

²² *Dictionnaire du Moyen français*, *op. cit.*, Robert Martin, « Dire ».

²³ Anne Ibos-Augé, *op. cit.*, p. 46-48.

expressions présentes dans le corpus témoignent également, comme nous le verrons, de cette séparation inachevée entre le dire et le chanter.

c. *Les œuvres destinées à être intégralement chantées*

Les pastourelles des XII^e et XIII^e siècles sont conservées pour un certain nombre dans des chansonniers accompagnés de partitions²⁴ et relèvent de ce que Jennifer Saltzstein nomme *lyric*. Certaines sont néanmoins contenues dans des manuscrits accompagnés de portées sur lesquelles ne figurent pas de partitions²⁵. Ces textes étaient probablement destinés à être interprétés sur une mélodie donnée et perçus comme tels, même si cette mélodie n'a pas été retranscrite pour des raisons matérielles (temps, absence de personne pour noter la partition), ou parce qu'elle avait été entre temps oubliée, la réalisation de ces chansonniers étant parfois plus tardive que la création des pastourelles. Enfin, certains manuscrits, comme le Bodleian Douce 308, comprennent des pastourelles sans partition, mais ce type de document ne nous permet pas d'affirmer que ces pastourelles étaient destinées à être seulement déclamées, la disposition des vers sans retour à la ligne régulier pourrait même signaler une trace de la dimension musicale des textes. Mathias Sieffert relève que les rondeaux de ce même manuscrit Douce 308 sont eux aussi copiés sans musique, mais en écriture continue et non en disposition versifiée :

Le copiste ne cherche pas à profiter de l'absence de musique pour repenser la présentation du rondeau. La logique semble aussi être celle du texte « oral », évoqué par Paul Zumthor. Mais ici, ce ne serait pas seulement l'oralité qui expliquerait la mise en page, mais la mémoire du chant. Ce type d'exemple montre que la « naissance » de l'écriture coïncidente dans la poésie lyrique est difficile à dater²⁶.

²⁴ Par exemple, les pastourelles des manuscrits Paris, BnF, fr. 20050, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60009580> ; Paris, BnF, Arsenal 5198, disponible en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550063912> ; Paris, BnF, NAF 1050, disponible en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530003205?rk=42918;4> ; Paris, BnF, 844, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84192440> ; Paris, BnF, fr. 845, disponible en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000955r> ; Paris, BnF, fr. 847 : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454673n> ; Paris, BnF, fr 12615, disponible en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007945>.

²⁵ Certaines pastourelles du ms. Paris, BnF 20050, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60009580> ; les pastourelles contenues dans le ms Berne, Burgerbibliothek, Cod. 389, disponible en ligne : <https://www.e-codices.ch/fr/list/one/bbb/0389>.

²⁶ Mathias Sieffert, *L'écriture de la voix. Poétique du rondeau sans musique à la fin du Moyen Âge (1350-1465)*, thèse cit., p. 115.

Par ailleurs, la mélodie pouvait être connue par un autre moyen (un autre manuscrit, comme c'est le cas de pastourelles conservées par différents témoins ; par transmission orale) ou improvisée.

d. Les œuvres avec insertions lyriques

Il s'agit de l'ensemble le plus important de notre corpus. Il est particulièrement hétérogène, mêlant des œuvres conservées avec et sans partitions, intégralement versifiées ou faisant alterner prose et vers. La plus connue est probablement le *Jeu de Robin et Marion*. Cette pièce n'est pas destinée à être chantée entièrement, mais comporte des insertions lyriques, extraites de pastourelles existantes ou créées par le poète, dont deux des trois manuscrits contenant le *Jeu* ont conservé les mélodies sous forme de partitions²⁷. Cet ensemble était donc très vraisemblablement chanté lors de la performance, et peut-être accompagné de musique interprétée par des instruments. Depuis le XIX^e siècle²⁸, ce *Jeu* connaît un grand intérêt des musicologues et a fait l'objet de mises en scène cherchant à en restituer l'aspect musical²⁹. Les insertions ne sont pas simplement un ajout de chansons dans le corps du texte, mais relèvent comme l'a montré Anna Kathryn Grau d'un travail de composition complexe³⁰. Alors que certaines insertions fonctionnent seules, d'autres, par des jeux de reprises, créent des formes de ballettes ou de chansons à refrain, conférant une cohérence singulière au travail d'Adam de la Halle :

There are thus at least two very different types of « refrain » in Adam's Jeu. One functions as part of short internally repetitive forms, creating self-contained songs, often incorporating dialogue, that appear throughout the play. Others are independent and have more of the fragmentary, circulating character of the intertextual refrain.

²⁷ Les manuscrits Paris, BnF, fr. 25566, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6001348v> ; et Méjanès, 166, disponible en ligne : <https://bvmm.irht.cnrs.fr/resultRecherche/resultRecherche/981>. Le manuscrit Paris, BnF, fr. 1569 comprend des espaces vides destinés à contenir une portée.

²⁸ Sur l'histoire de la redécouverte du *Jeu de Robin et Marion* voir : Isabelle Ragnard, « La renaissance musicale du théâtre médiéval. Deux représentations du *Jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle à la fin du XIX^e siècle. », dans (éd.) Séverine Abiker, Anne Besson et Florence Plet-Nicolas, *Le Moyen Âge en jeu*, Eidôlon, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, p. 277-290.

²⁹ Isabelle Ragnard, « Le *Jeu de Robin et de Marion*. Discographie commentée (ordre chronologique) », Fabula / Les colloques, *Manuscrits, mètres, performances : les Jeux d'Arras, du théâtre médiéval ?*, disponible en ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document1185.php>.

³⁰ Anna Kathryn Grau, « The Pastourelle and the *Jeu de Robin et Marion* », dans (éd.) Jennifer Saltzstein, *Musical culture in the world of Adam de la Halle*, op. cit., p. 282-310.

« Bergeronete, douche baisselette » functions in both ways, possibly bringing with it connotations of other contexts, but also repeating to create small song forms. The fact that many of the « unique » refrains identified by Boogaard, and other insertions that are not identified as such, share musical material with other melodic sections in the Jeu suggests that at least some of the melodies originate in the Jeu. If these « songs » are newly composed works, rather than borrowed refrains as we expect in interpolated works, this must necessarily change our approach to the role of music in the work. Refrains are not only a location of intertextual reference or citation, but work to dramatize dialogue and to unify passages of the drama³¹.

[Par conséquent, il y a au minimum deux sortes différentes de « refrains » dans le *Jeu* d'Adam. Les uns fonctionnent sur le plan interne, sous des formes courtes et répétitives, à l'origine de chansons autonomes, comprenant le plus souvent un dialogue, qui apparaissent tout au long de la pièce. Les autres sont indépendants et sont plus proches des refrains intertextuels par leur aspect fragmentaire et mobile. « Bergeronete, douche baisselette » fonctionne de ces deux façons : il peut apporter des connotations tirées d'autres contextes, mais il se répète également, créant ainsi de courtes formes chantées. Beaucoup des refrains « uniques » relevés par Bogaard et d'autres insertions, qui n'ont pas été identifiées comme telles, ont des éléments musicaux en commun avec d'autres sections mélodiques du *Jeu*, ce qui laisse penser qu'au moins une partie des mélodies trouve son origine dans le *Jeu*. Si ces « chansons » sont des œuvres nouvelles et non des refrains empruntés comme nous pourrions nous y attendre pour des insertions, cela doit impérativement changer notre manière d'aborder le rôle de la musique dans cette œuvre. Les refrains ne sont pas seulement le lieu de références intertextuelles et de citations, mais permettent de dramatiser les dialogues et d'unifier certains passages de la pièce.]

Ce travail de composition permet à l'auteur de mettre en avant l'expérimentation transgénérique à l'œuvre, tout en soulignant la place décisive accordée au personnage de Marion dans la pièce. En ouvrant le chant et en interrompant celui du chevalier, elle prend le contrôle de l'organisation musicale :

Adam's « dramatization » of a « dramatic » song is thus not simply a change of venue, but a revolutionary move in terms of the representation of the voice. The reported dialogue of the chanson is made truly polyphonic ; the shepherdess not only speaks her own words, but breaks out of the linguistic control of the knight/poet to speak for herself³².

[La « dramatisation » par Adam d'une chanson « dramatique » n'est donc pas simplement le fruit d'un déplacement, mais un changement

³¹ *Ibid.*, p. 301 (nous traduisons).

³² *Ibid.*, p. 308 (nous traduisons).

révolutionnaire de la représentation de la voix. Le dialogue rapporté contenu dans la chanson est rendu réellement polyphonique ; la bergère, non seulement s'exprime dans ses propres mots, mais se libère du contrôle linguistique exercé par le chevalier/poète pour s'exprimer par elle-même.]

La présence d'insertions lyriques croise donc composition musicale et narrative. Le chant fait sens dans le *Jeu de Robin et Marion*.

Qu'en est-il du reste de notre corpus ? La musique y occupait-elle également une place lors de la performance de ces textes ? Nous aborderons successivement les pastourelles, les dits et autres poèmes tardifs, le *Pastoralet*, les pièces de théâtre, les calendriers et le *Bon Berger* de Jean de Brie. Les insertions peuvent apparaître explicitement, comme des citations intégrées au texte, ou de manière plus ambiguë dans le cas des refrains³³. Ces derniers sont en effet des éléments hétérogènes au reste du texte créant, nous l'avons vu, des effets de citation. Par leur retour régulier, ils ont clairement partie liée avec la pratique du chant qu'elle soit effective ou qu'elle soit présente indirectement dans la mémoire collective, en association avec la répétition et la circularité de la voix.

Si les pastourelles des XII^e et XIII^e siècles sont des œuvres intégralement chantées, cela n'est pas nécessairement le cas des pastourelles plus tardives. Le chansonnier conservé à l'Université de Pennsylvanie, contenant les pastourelles du XIV^e siècle étudiées par William W. Kibler et James I. Wimsatt, n'associe pas de partition à nos poèmes³⁴. Les manuscrits français 830 et 831 où sont conservées les pastourelles de Jean Froissart n'en contiennent pas non plus³⁵. Des insertions apparaissent toutefois ponctuellement, notamment avec les refrains qui peuvent parfois être présentés comme le chant de tel ou tel personnage. La pastourelle IV de Jean Froissart fait entendre en fin de strophe le refrain : « Oserois te demander mieus ?³⁶ ». L'une des strophes fait

³³ Michel Zink, *Le Moyen Âge et ses chansons ou Un passé en trompe-l'œil*, op. cit., 1996, p. 161-168.

³⁴ Université de Pennsylvanie, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, Ms. Codex 902, disponible en ligne : <http://hdl.library.upenn.edu/1017/d/medren/9935591633503681> ; William W. Kibler et James I. Wimsatt, « The Development of the pastourelle in the fourteenth century : an edition of fifteen poems with an analysis », *Mediaeval Studies*, 45, 1983, p. 22-78. Le manuscrit a apparemment changé de cotation. William W. Kibler et James I. Wimsatt indiquent dans leur article la cote « Philadelphia, University of Pennsylvania, Van Pelt Library ms. Fr. 15 ». Il s'agit assurément du même manuscrit : contenu identique, textes identiques.

³⁵ Paris, BnF, français 830, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9059150q> ; Paris, BnF, français 831, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90591492>.

³⁶ Jean Froissart, *Pastourelles*, pastourelle IV, p. 156-158.

entendre de manière plus explicite la possibilité que ce refrain soit un refrain chanté, que cela soit dans une performance de l'œuvre, ou fictivement au sein de la diégèse :

Et la bregierete a chanter
Une canchon moult nouvelete,
Et disoit en se canchonnete :
« Di moi, Ansel, si t'aït Dieus,
Se je voel estre t'amiete,
Oserois te demander mieus³⁷ ? »

Bien qu'ils soient versifiés, nous pouvons toutefois supposer que les dits, en raison de leur nom et de par la période à laquelle ils ont été rédigés, sont des poèmes narratifs destinés à être lus et non chantés. La musique n'interviendrait alors que ponctuellement, sous la forme d'insertions. Elles sont assez nombreuses dans le *Dit de la Pastoure*. Nous pouvons faire l'hypothèse qu'elles étaient interprétées musicalement, car la narratrice désigne les deux premières insertions comme des chansons³⁸ et précise qu'elle les chante³⁹. Elles ne sont pas accompagnées de partitions dans le Harley 4431, le français 836 et le français 2184⁴⁰. Rien ne nous permet donc d'affirmer avec certitude que les premières insertions étaient chantées lors de la performance, mais il est possible qu'un interprète du texte ait improvisé une mélodie sur les deux « bergerettes » fredonnées par Marote lors de sa première rencontre avec le chevalier. Les autres insertions sont en revanche introduites par des verbes de paroles, et en particulier le verbe dire⁴¹. La troisième insertion par exemple n'est pas explicitement chantée mais dite : « Disoie ces mos yci/Comme ouïr les pouez ci⁴² », de même que la « Balade a responses⁴³ ». Ce passage du chant à la diction pourrait faire partie de l'évolution de la

³⁷ *Ibid.*, v. 50-55.

³⁸ *Le Dit de la pastoure, op. cit.*, « Si vous diray la chançon », v. 625 p. 242 ; « Ceste chançon liement », v. 666, p. 244.

³⁹ « Lors a chanter commençay » v. 621, p. 242 ; « Si chantay jolument », v. 665, p. 244.

⁴⁰ Londres, British Library, Harley 4431, disponible en ligne : http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Harley_MS_4431 ; Paris, BnF, fr. 836, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8449048s?rk=85837;2> ; Paris, BnF, fr. 2184, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84497093?rk=21459;2>. Nous n'avons pas pu consulter les autres manuscrits.

⁴¹ *Ibid.*, v. 1921, p. 282 « Disoye ceste balade » ; v. 1962-63, p. 284 « Si dis quant il fu parti/Ces moz cy en dur parti » ; v. 2011, p. 285 « Et ainsi me complaingnoie ».

⁴² *Ibid.*, v. 1216-17, p. 261.

⁴³ *Ibid.*, v. 1548 et sq, p. 271-272, « Pour ce contre Amours disoie » v. 1548.

bergère, dont la production lyrique s'éloigne du monde ancien et pastoral pour se tourner vers la cour.

Le *Pastoralet* utilise également le processus de l'insertion lyrique. On dénombre seize insertions au total, ce qui peut sembler au premier abord important, mais doit être relativisé devant la longueur de ce texte de plus de 9 000 vers. Leur structure métrique a été étudiée par Joël Blanchard dans son introduction au texte⁴⁴ : les variations de rythme séparent la voix chantée du reste du récit. À l'échelle du manuscrit, chaque insertion est marquée par une légère variation graphique, les strophes de l'insertion étant ouvertes par une capitale enluminée, comme on le constate par exemple au feuillet 9 v^o⁴⁵. La variation de la voix s'inscrit ainsi dans la matérialité de l'œuvre manuscrite. Elle se détache du reste du texte, mais de manière plus discrète que lorsque des partitions sont présentes.

Lors du concours de poésie au début du texte, chaque berger présente sa composition. Les poèmes prennent la forme d'insertions lyriques et le texte nous indique qu'ils sont dits⁴⁶. Notre enquête se heurte toutefois à la polysémie du verbe « dire ». Au vers 569 apparaît l'affirmation suivante : « Pompal dit son motet ». Le motet est défini comme une forme poétique spécifique qui est destinée au chant, voire comme une composition musicale⁴⁷. Doit-on alors comprendre que le berger se limite à une diction du texte, ou que le verbe « dit » désigne une pratique vocale étendue, englobant diction et chant ? D'autres insertions sont explicitement indiquées comme chantées, par exemple les « motés merlés » qu'interprètent les amants Tristifer et Belligere. Le narrateur souligne l'absence d'instrument de musique pour les accompagner, il s'agit bien de chant, réduit à la simple interprétation vocale :

[...]Il danserent moult cointement,
Comme legier et non pesant,
Le havrelecq en marmousant
Sans plus, a l'acort des chansons,
Que cure n'orent d'aultres sons
Ne d'instrumens illoec delés,
Ains chantoient motés merlés,

⁴⁴ *Le Pastoralet*, p. 11-12.

⁴⁵ Bruxelles, KBR (ancienne Bibliothèque Royale de Bruxelles), ms. 11064, disponible en ligne : <https://uurl.kbr.be/1733735>.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 51-55, v. 493-626.

⁴⁷ Robert Martin « Motet », *Dictionnaire du Moyen français*.

Dont s'il vous plaist, ung en oiés,
Qui celle nuit fu rimoiés⁴⁸.

À l'époque du *Pastoralet*, le motet est fréquemment composé de trois ou quatre voix distinctes, il s'agit de compositions savantes faisant se croiser différents textes. Le manuscrit ne comprend toutefois aucune partition et les personnages ne sont que deux à chanter. L'interprétation à deux voix d'une forme fréquemment destinée à un groupe de chanteurs plus nombreux vient souligner le duo formé par le couple illégitime et leur mise à l'écart volontaire de la communauté pastorale⁴⁹.

Dans le prosimètre *l'Arbre de Bourgogne*, Jean Molinet insère à quatre reprises des poèmes. Dans les deux premiers cas, ils sont introduits par des verbes laissant supposer la simple diction :

Aucuns bons pellerins, voiant ceste pitoyable destruction, considerans la sublimité de tel fort sumptueux chief d'oeuvre tant soudainement tresbuchié, ne polrent contenir leurs larmes, qui, vaincus de compassion, amerement le regretoient, le regrettant souspiroient, le souspirant plouroient, et en plourant proferoient ce qui s'ensuit : [...] ⁵⁰.

[...] sy enclinerent leurs chiefz, flexirent leurs genoux, geminerent leurs palmes vers les raincheaux du plus puissant arbre des arbres, supplians en tel maniere [...] ⁵¹.

mais les deux insertions suivantes sont explicitement indiquées comme chantées :

[...] aucunes gracieuses bergeronnettes qui avoient passé temps et jonnese a le dreschier, conduire et regenter, par maniere de regrés chanterent ces deux respons [...] ⁵².

Il s'agit d'une forme spécifique et identifiée de chant, le terme « respons » renvoie comme son nom l'indique à une pratique de réponse du chœur au soliste. C'est donc une

⁴⁸ *Le Pastoralet*, p. 69, v. 1196-1204.

⁴⁹ Il existe cependant des motets pour 1, 2 ou 3 voix. Je remercie François Joron pour cette précision. Joël Blanchard note que leur isolement signale la tension à l'œuvre menaçant l'équilibre pastoral : « La description des paroles et des gestes de ces deux figures pastorales tend à souligner la marginalité du couple isolé et source de tension dans la communauté pastorale. », *La pastorale en France aux XIV^e et XV^e siècles*, p. 164.

⁵⁰ Jean Molinet, *Faictz et Dictz*, Tome I, « L'arbre de Bourgonne sus la mort du duc Charles », p. 233-234.

⁵¹ *Ibid.*, p. 338.

⁵² *Ibid.*, p. 242.

forme dialoguée qui fait alterner refrains et couplets⁵³. D'autres chants interviennent un peu plus loin dans le texte :

[...] et mirent en chant aucunes loenges, desquelles vous orrés les recordz [...] ⁵⁴.

Le terme « recordz » peut simplement renvoyer à l'interprétation des louanges, mais il s'agit également d'un mot portant le sens de « mémoire », « souvenir ». Le public va-t-il entendre les louanges telles qu'elles ont été chantées par les personnages ou simplement ce qui en a été conservé par l'auteur ?

À chaque fois, la rupture formelle induite par le passage de la prose au vers accompagne l'introduction d'un discours direct dans la narration. Si ces indications ne nous permettent pas d'affirmer que les deux dernières insertions étaient chantées lors d'une performance du texte, nous remarquons que le passage de la prose au vers introduit un changement de rythme et de sonorité qui place ces discours directs, qui sont ceux de personnages pastoraux s'exprimant par le chant. À travers la versification, c'est *a minima* une musique *naturelle* qui se fait entendre, par contraste avec la voix du narrateur. La mise en musique de la pastorale ne passe pas nécessairement par l'élaboration d'une mélodie, mais par le travail poétique du texte, l'utilisation du prosimètre permettant une opposition sonore entre voix du narrateur et voix des bergers et bergères.

Dans un article intitulé « Le grand rhétoricien Jean Molinet et la chanson polyphonique à la cour des ducs de Bourgogne⁵⁵ », Françoise Ferrand rappelle que le poète a lui aussi été un compositeur de musique et met en avant les liens qu'il a tissés avec la communauté des artistes de la cour bourguignonne. Par le biais d'insertions, parfaitement fondues dans le fil du texte, d'incipits de chanson, Molinet adresse des clin d'œil à son entourage et notamment à ses amis compositeurs. La relation étroite

⁵³ Pour plus de détails sur le répons, voir Gérard le Vot, « Responsorial (chant), répons » dans *Vocabulaire de la musique médiévale*, Paris, Minerve, 2001 [1993] (Collection « Collection musique ouverte »), p. 189-190.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 248.

⁵⁵ Françoise Ferrand, « Le grand rhétoricien Jean Molinet et la chanson polyphonique à la cour des ducs de Bourgogne », dans *Musique, littérature et société au Moyen Âge. Actes du colloque, Université de Picardie, Centre d'études médiévales, 24-29 mars 1980*, (éd.) Danielle Bushinger et André Crépin, Paris, Champion, 1980, p. 395-408 ; voir aussi Jelle Koopmans, « Poètes et polyphonistes : monde de Molinet », dans (éd.) Jean-Marie Cauchies, *Poètes et musiciens dans l'espace bourguignon: les artistes et leurs mécènes: Rencontres de Dordrecht (23 au 26 septembre 2004)*, Neuchâtel, Centre européen d'études bourguignonnes, 2005, p. 73-80.

entre création poétique et composition musicale permet ainsi de resserrer les liens au sein d'une élite bourguignonne cultivée.

Il y a [...] dans ces citations, une volonté ludique de proposer à un groupe bien fermé des devinettes par lesquelles, quand il les reconnaît, il se reconnaît lui-même, avec son système de valeurs, ses habitudes d'expression, sa culture, ses fêtes, son esthétique, son sentiment renforcé d'être l'élite. Il s'agit d'un appel à une mémoire culturelle, celle d'un certain public vivant dans un milieu bien défini une même expérience religieuse, politique et artistique⁵⁶.

À la lumière de cet article, l'utilisation du terme musical de « respons » prend un sens plus précis. Molinet brouille au fil de la plume les limites entre le poème et la chanson par des créations hybrides qui, destinées à la lecture, se plaisent à renvoyer vers des formes chantées. Une différence semble toutefois remarquable : dans le cadre du prosimètre, il ne s'agit pas d'intégrer des extraits de chansons, mais bien de faire ressortir le chant par le passage à une forme distincte une modalité différente d'expression. Alors que l'association de la poésie à la musique passe par le régime de l'allusion dans d'autres textes, elle se fait plus explicite par la rupture des formes dans le prosimètre *l'Arbre de Bourgogne* lors des prises de parole des personnages pastoraux. Ce procédé n'est toutefois pas réservé à ces derniers puisque dans la *Ressource du petit peuple*, Molinet utilise le prosimètre pour mettre en valeur et inscrire dans un hors-temps, par le passage au vers, la parole de certains personnages allégoriques. Ce procédé n'est pas utilisé dans les autres œuvres de Molinet que nous avons retenues dans notre corpus.

Que se passe-t-il lors du passage de la pastorale à la scène ? Les relations entre le théâtre et la musique ont depuis longtemps été soulignées, par exemple dans l'ouvrage d'Howard Mayer Brown, *Music in the French Secular Theater, 1400-1550*⁵⁷. Contribuant entre autres à rendre plus impressionnant le spectacle⁵⁸, à accompagner des danses⁵⁹ ou à attirer le public⁶⁰, la musique requiert la participation d'artistes, professionnels ou amateurs, nombreux dans les grands mystères, et vraisemblablement

⁵⁶ *Ibid.*, p. 405.

⁵⁷ Howard Mayer Brown, *Music in the French Secular Theater, 1400-1550*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1963.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 64-65.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 66.

en plus petit nombre dans les farces et moralités⁶¹, dont les registres ont pu conserver la trace. Certaines scènes se prêtent plus que d'autres à des interprétations mélodiques. Dans le théâtre religieux des mystères, Howard Mayer Brown note, parallèlement aux musiques liées au paradis et à l'enfer, l'importance du chant dans les séquences pastorales :

*Outside of heaven, music is to be found in the mystères and miracles most frequently in the pastoral scenes. The image of the happy shepherd spending his carefree days singing, dancing, and playing on one of a variety of rustic wind instruments seems to have captured the imagination of the time. A shepherd almost never appears on any kind of fifteenth- or sixteenth-century stage without at least talking about music*⁶².

[En dehors des scènes situées dans le Paradis, on peut le plus souvent entendre de la musique dans les mystères et miracles au moment des scènes pastorales. L'image du joyeux berger, passant avec insouciance ses journées à chanter, danser et jouer de l'un de ces multiples instruments à vent rustiques, avait apparemment marqué l'imagination de l'époque. Un berger n'apparaît presque jamais sur une scène du quinzième ou seizième siècle, quelle qu'elle soit, sans faire au moins mention de musique.]

Les textes que nous possédons sont destinés à une performance scénique, incluant nécessairement l'usage de l'organe vocal, mais relevons-nous des indices de passages chantés ou la présence de la musique est-elle uniquement instrumentale ? Nous pouvons supposer que la musique différait dans les bergeries, de format plus modeste que les mystères, et se composait alors plutôt de chansons :

Musiques d'orgue, polyphonie élaborée et charivaris diaboliques accompagnent les mises en scène à grand spectacle des mystères ; les pièces plus brèves sont émaillées de chansons et de brèves mélodies⁶³.

L'Alliance de Foy et de Loyauté n'est pas ponctuée de chants et n'utilise pas d'insertions lyriques. En revanche, la pièce se clôt sur une chanson. Celle-ci est simplement annoncée par le personnage d'Honneur :

Faisons les menestrés jueir
Ou nos chantons a departir⁶⁴.

⁶¹ *Ibid.*, p. 59.

⁶² *Ibid.*, p. 45 (nous traduisons).

⁶³ Estelle Doudet, *Moralités et jeux moraux, le théâtre allégorique en français : XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 292 ; Howard Mayer Brown, *op. cit.*, p. 83-84.

⁶⁴ *L'Alliance de Foy et de Loyauté*, p. 519, v. 397-398.

Il est précisé dans l'introduction au texte que la didascalie « Chanson » qui apparaît après la réplique d'Honneur est la seule didascalie du texte, mais que son inscription est postérieure au reste de la rédaction du manuscrit⁶⁵. Nous pouvons donc en déduire que la présence d'une chanson a été perçue par la suite comme un élément important pour la mise en scène du texte, mais que son inscription n'était initialement pas nécessaire, probablement parce qu'elle allait de soi, beaucoup de pièces de la fin du Moyen Âge s'achevant par une chanson, parfois improvisée⁶⁶.

Les chansons sont également fréquentes à l'initiale des pièces⁶⁷, et notre corpus ne rompt en cela pas avec la production théâtrale du XV^e siècle : une ballade ouvre la *Bergerie de l'Agneau de France* et l'éditrice restitue la didascalie en partie illisible dans le *Recueil Trepperel* « en chantant⁶⁸ ». Une pastourelle est aussi introduite au vers 63 par la mention « en chantant ». Le texte de la bergerie n'est pas accompagné de partition, mais Halina Lewicka note que cette pastourelle est parvenue par d'autres sources, nous pouvons donc supposer que son air était connu des acteurs et du public. L'éditrice relève également la présence d'insertions lyriques, de diverses formes poétiques, dans le fil de la bergerie : un triolet vers 95 à 130, un rondeau aux vers 149 à 156 et une ballade avec envoi vers 324-351. Mais ces insertions ne sont pas accompagnées de didascalies indiquant une interprétation chantée. Cette modalité d'écriture est typique du théâtre de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance qui fait varier les formes métriques. Le triolet par exemple, n'est pas nécessairement le signe d'une performance chantée, mais la trace de la composition poétique de la pièce et d'éventuels jeux de mise en scène⁶⁹.

Conseil, dans la *Moralité du Grant et du Petit*, rappelle le chant qu'un berger interprétait « a teneur et a contrepoint », qualifié par Le Grant de « tres beau serventoys »⁷⁰ et que Joël Blanchard interprète du point de vue métrique comme un

⁶⁵ *Ibid.*, « Introduction », p. 493.

⁶⁶ Estelle Doudet, *op. cit.*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 292.

⁶⁷ Howard Mayer Brown, *op. cit.*, p. 83.

⁶⁸ *Bergerie de l'Agneau de France*, p. 22 et note v. 1-28 p. 44.

⁶⁹ Voir à ce sujet l'exemple de l'étude menée par Shanshan Lu, « Faire de l'histoire au théâtre au XVI^e siècle: les triolets dans *La Vie monseigneur saint Loÿs par personnaiges* de Pierre Gringore* », *Questes*, (36), 2017, p. 109-128, disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/questes/4421>.

⁷⁰ *Moralité à cinq personnages*, p. 59-60, v. 637-658.

fatras⁷¹. On compte également deux rondeaux dramatiques qui viennent souligner l'action, sans qu'il soit évident que ces parties soient chantées. L'ensemble de la pièce compte lui aussi d'autres variations métriques dont le lien avec le chant n'est pas évident⁷². La pièce ne se clôt pas par un chant, mais par une louange à Dieu, peut-être exprimée collectivement avec le public.

Plusieurs chants ponctuent la *Bergerie de Mieulx que devant*, celui de la bergère, nommée « Bonne Esperance⁷³ » et celui de Mieulx-que-devant. Un dernier chant clôt vraisemblablement l'œuvre, il est réclamé par Peuple pensif :

Mais je vous prie, Mieulx que devant,
Ainsi comme bon eschanson,
Que chantons, au departement,
Icy ung motet de chanson [...]74.

Le chant n'est pas noté, et les didascalies indiquent seulement la fin de la pièce (« Cy fine la Farce joyeuse de Mieulx-que-devant, à quatre personnaiges⁷⁵ »). Ici aussi, ce chant de clôture allait probablement de soi, tant par sa position en fin d'œuvre que par sa mention par Peuple pensif et ne nécessitait donc pas d'être plus précisément indiqué dans le texte.

Le chant apparaît lors d'étapes cruciales de la pièce. Il marque le retour progressif de l'espoir, qui apparaît d'abord difficilement audible aux personnages lorsque la bergère chante un air apparemment peu compréhensible, mais s'éclairant ensuite avec l'arrivée de Mieulx-que-devant. Ce dernier se présente dans sa chanson avant d'aborder avec les personnages de Peuple pensif et de Plat pays les détails beaucoup plus pragmatiques des différents impôts à faire disparaître. Enfin, le chant final appelé par Peuple pensif vient clore la pièce et marque le renversement opéré par le retour de l'espoir d'un futur meilleur. Le chant est alors le *medium* d'un discours autre, prophétique, permettant de dépasser l'expérience vécue pour se tourner vers l'avenir et renouer avec l'espérance, qui est dans le texte une force politique, mais qui demeure également une vertu chrétienne. Cette différence avec le discours ordinaire est soulignée par l'obscurité du chant de la

⁷¹ *Ibid.*, p. 16.

⁷² Voir *Ibid.*, p. 15-17.

⁷³ *Bergerie de Mieulx que devant*, p. 227.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 231.

⁷⁵ *Ibid.*

bergère qui n'est dans un premier temps pas bien accueillie par les autres personnages. Par certains traits, elle annonce un autre personnage de bergère inspirée, celle de la bergère « ravie de Dieu » de la *Comédie de Mont-de-Marsan* écrite par Marguerite de Navarre et représentée en 1548⁷⁶.

Dans cette pièce jouée à la jonction entre les périodes de carnaval et de carême, deux personnages, la Mondaine et la Superstitieuse, représentant les vices de l'irréligion et la superstition dialoguent avec le personnage de la Sage qui parvient à les guider vers une conversion à une religion plus authentique, en faisant appel à la Raison, suivant notamment les pratiques de la théologie médiévale. Marguerite de Navarre choisit de dépasser cette opposition pour faire intervenir un quatrième personnage, la bergère « ravie de Dieu » dont la relation à Dieu ne passe pas par l'entendement, mais uniquement par l'amour. À son arrivée sur scène, elle chante son amour et reste incomprise des autres personnages. Peu à peu, le sens de cet amour se fait jour pour le spectateur qui comprend qu'il s'agit d'un amour mystique pour Dieu. L'amour est à la fois absolu et impossible à partager avec les autres, frappés d'incompréhension.

À travers le chant s'exprime un régime de vérité différent du discours raisonné et argumenté de la Sage. Plus immédiat, spontané, il est à la fois accès voilé et direct vers une vérité divine. Le personnage de la bergère « ravie de Dieu » peut faire écho à certaines expériences mystiques de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance. Face au discours de l'Église, un autre mode de connaissance de Dieu est réclamé par les mystiques, souvent des femmes, qui font l'expérience dans leur cœur et leur corps de la divinité et en offre ensuite le témoignage⁷⁷. Dans le chapitre « Deux “ravies de l'amour de Dieu” dans la *Comédie de Mont de Marsan* et le *Mirouer des simples âmes*⁷⁸ » de son ouvrage consacré à Marguerite de Navarre, Nicole Cazauran souligne la proximité de la pièce de la princesse avec l'ouvrage de la béguine Marguerite Porete, qui a été composé vers 1300 et a conduit son autrice au bûcher en 1310. Elle relève des correspondances, tant sur le plan des expressions employées que sur la doctrine qui y est développée. Mais

⁷⁶ Marguerite de Navarre, *Comédie de Mont-de-Marsan*, dans *Œuvres complètes*, volume IV « Théâtre », (dir.) Nicole Cazauran, (éd.) Geneviève Hasenohr et Olivier Millet, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 443-501. Voir notamment l'introduction p. 443-452, dont nous résumons le propos dans le paragraphe suivant.

⁷⁷ Damien Boquet et Piroska Nagy, *Sensible Moyen Âge : une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris, Seuil, 2015 (Collection « L'univers historique »), « La conquête mystique de l'émotion (XIII^e-XV^e siècles) », p. 257-301.

⁷⁸ Nicole Cazauran, *Variétés pour Marguerite de Navarre, 1978-2004 : autour de « L'Heptaméron »*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 91-117.

la *Comédie de Mont de Marsan* s'inscrit évidemment dans un contexte historique différent du *Mirouer* de Marguerite Porete, celui de la réforme au sein de laquelle Marguerite de Navarre prend une place importante et abrite notamment des penseurs opposés à Calvin, que ce dernier nomme des Libertins et qui prônent un amour divin absolu et un abandon total à la divinité⁷⁹. S'il n'est pas évident de définir la position exacte de la princesse, il est clair que le chant de la bergère ravie de Dieu entre en résonance avec des débats anciens et des querelles religieuses contemporaines, permettant de proposer une relation à la divinité dépassant le cadre ordinaire du discours grâce à un détour par la lyrique courtoise et pastorale.

Ce n'est probablement pas un hasard si une vérité autre et divine se fait entendre par le biais du chant. Dès l'Antiquité et durant tout le Moyen Âge, la musique entretient un rapport étroit avec la divinité. Michel Lemoine revient sur l'entrée du chant dans la liturgie chrétienne occidentale en étudiant la position ambivalente d'Augustin, à la fois défiant à l'égard d'une musique plaisante au sens et transporté par le chant religieux⁸⁰. Isabelle Marchesin souligne l'intérêt des Carolingiens pour l'*ars musica* : la musique permet de valoriser l'harmonie des différentes sphères, la louange chantée des hommes faisant écho à la louange du cosmos, mais aussi de l'Eglise unifiée. L'*ars musica* permet de donner la forme la plus adaptée à la parole divine :

[...] l'*ars musica* contribue à l'intelligence et la restitution plénières du texte biblique qui a, par nature, vocation à être vocalisé : les mots de Dieu renferment, au-delà des seules conventions de langage, une dimension supralinguistique liée à leur forme même, en l'occurrence une forme non pas visible, mais audible⁸¹.

La musique terrestre peut être un avant-goût des musiques célestes. Olivier Cullin note par ailleurs la complexité de la réalisation sonore de la musique. Si cette dernière peut être approchée sur le plan théorique, son caractère éphémère et immatériel lors de la performance a pu en faire une métaphore de l'expérience mystique⁸². Plus

⁷⁹ Voir notamment à ce propos l'introduction au texte.

⁸⁰ Michel Lemoine, « Saint Augustin et la musique », dans (éd.) Olivier Cullin, *La place de la musique dans la culture médiévale*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 11-21.

⁸¹ Isabelle Marchesin, « Cosmologie et musique au Moyen Âge », dans (éd.) Marion Challier, Bernadette Caille, *Moyen Âge : entre ordre et désordre : Musée de la musique*, et Musée de la musique, Paris, Cité de la musique ; Réunion des musées nationaux, 2004, p. 32-33.

⁸² Olivier Cullin, « L'âge roman et gothique. Monodie et polyphonie », dans (dir.) Françoise Ferrand, *Guide de la musique du Moyen Âge*, Fayard, 1999 (Collection « Les indispensables de la musique »), p. 139.

susceptibles que d'autres de connaître certaines vérités, bergers et bergères utilisent également une modalité d'expression plus à même de transmettre cette vérité : le chant.

La musique est assez peu présente dans l'*Estoire de Griseldis*. Nous relevons toutefois à la fin de la pièce l'appel du Secont Bergier au Premier Bergier à chanter avec lui. Encore une fois, cette chanson sert de clôture à l'œuvre. Le texte et la mélodie ne sont pas notés :

Ma musette accorder feray,
Et avecques toy y diray,
S'aidier me vult ceste toussette,
Une amoureuse chançonnette.
Que de Dieu soient resjoïz
Trestous ceulx qui nous ont oÿs⁸³ !

Le chant apparaît alors comme une ultime expérience auditive partagée avec le public qui vient de prêter l'oreille à la pièce. Nous pouvons nous interroger sur la syntaxe finale : les deux derniers vers fonctionnent-ils de manière autonome ou sont-ils subordonnés aux vers précédents ? Dans le premier cas, privilégié par l'éditeur Mario Roques⁸⁴, il n'y a pas de lien entre la chansonnette et la joie du public. Le « que » est béquille du subjonctif de souhait « soient resjoïz ». Dans le second, une corrélation apparaîtrait alors entre le chant et la joie, les bergers chanteraient afin de réjouir le public dans une perspective religieuse, le public se réjouit ensemble en tournant ses pensées vers Dieu dont la pièce vient de donner un témoignage de la puissance. Le choix de Mario Roques nous semble tout à fait adapté à l'édition d'un texte, car il a le mérite de ne pas rendre, par un enchâssement des propositions, la dernière réplique trop difficile à comprendre. Toutefois, dans la perspective qui est ici la nôtre, la deuxième hypothèse nous permet d'aller plus loin dans l'étude de la présence du chant et des enjeux dans la pièce. Il se fait alors outil d'une cohésion du public lors de la performance et *medium* vers une vérité divine plus haute. Il permettrait de dépasser collectivement un premier niveau d'interprétation de la pièce pour entrer ensemble en communion avec le divin.

Intéressons-nous pour finir à des œuvres dont on pourrait postuler un lien plus étroit avec l'écrit : les ouvrages à caractère didactique et scientifique. Une lecture attentive révèle qu'ils n'échappent pas à une pratique de l'insertion lyrique. Le *Calendrier des*

⁸³ *L'Estoire de Griseldis*, p. 100, v. 2604-2608.

⁸⁴ Rien dans la disposition graphique du manuscrit ne permet de trancher en faveur de l'une ou l'autre des hypothèses, voir Paris, Bibliothèque nationale de France, manuscrit 2203, fol. 56 r^o.

bergers réalisé Charles VIII : une « Chanson du bergier qui n'estoit point maistre à qui la congnoissance ne prouffitoit rien » et une « autre chanson d'une bergiere qui bien se congnoissoit et à laquelle sa congnoissance prouffitoit »⁸⁵. Il s'agit d'un exercice d'introspection tourné vers la perspective de la mort et de l'au-delà. Tandis que le berger ne sait tirer de son savoir la force d'amender son comportement, la bergère accepte son sort et se tourne vers Marie et vers Jésus pour trouver du soutien. À la suite d'un exposé long et théorique sur les vices et les vertus, se font entendre deux voix singulières, rapportant à la première personne une expérience propre à susciter l'identification du lecteur ou de la lectrice. Le passage du berger à la bergère invite à opérer un amendement, celui ou celle qui aurait pu se reconnaître dans la première chanson peut ensuite faire sienne la seconde, et ainsi espérer sauver son âme.

Le prologue du *Calendrier des bergeres* comprend un dialogue entre deux sœurs bergères, Bietris et Sebille. Cette dernière invite sa sœur à entonner avec elle une « chansonnette » sur Paris :

Une chansonnete dirons
Sus Paris. Vous la savez bien :
Vous, vostre couplet, moi, le myen⁸⁶.

Cette chanson figure dans le corps du dialogue, sans se distinguer sur le plan de la mise en page ou de la métrique. Elle n'est pas accompagnée de partition. L'épilogue nous indique que le dialogue comme la chanson sont destinés à une lecture personnelle ou publique et donc vraisemblablement à une vocalisation⁸⁷, mais ne mentionne pas d'interprétation chantée :

Oultre plus ont composez lesdictes bergeres une chançon sus Paris en stille gros et rude, prians à tous *qui liront ou oïrront lire* leur euvre estre supportees et excusee s'aucunes faultes y a⁸⁸.

⁸⁵ *Le Calendrier des bergers*, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, Velins-518, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86267664>.

⁸⁶ *Calendrier des bergeres*, Paris, Guy Marchand, 1499, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES-V-1266, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111257p>. Transcription réalisée en collaboration avec Maxime Kamin.

⁸⁷ Sur la lecture et l'importance des lectures oralisées, pour soi-même ou pour un public, à la fin du Moyen Âge, voir l'article d'Hélène Haug, « Le passage de la lecture oralisée à la lecture silencieuse : un mythe ? », *Le Moyen français*, (65), 2009, p. 1-22.

⁸⁸ *Calendrier des bergeres*, nous soulignons.

Par ses nombreux dialogues, le *Calendrier des bergères* semble particulièrement soucieux de réintroduire une forme d'oralité, simulée ou destinée à une lecture orale expressive, à l'intérieur d'un texte au contenu théorique⁸⁹.

Le *Bon berger* se clôt sur un poème, mais il n'est pas précisé s'il est ou non destiné à être chanté. Par son genre, ce traité se rapporte plutôt à une pratique de l'écrit. Si sa lecture a pu être oralisée, le texte ne semble pas destiné à une lecture dramatisée où pourraient intervenir des chants. En dépit de ce lien fort à l'écrit, la pratique de l'insertion, en réintroduisant une forme différente, maintient un lien ténu à une pratique plus orale du savoir.

e. *Les œuvres qui ne sont pas destinées au chant*

Le *Dit de Regnault et Janneton* ne contient pas d'insertions lyriques. Il est en vers, mais la période de composition, la longueur et le caractère narratif invitent à y voir une œuvre destinée à la lecture non chantée. Nous verrons plus loin que la musique est cependant loin d'être absente de l'œuvre. Elle occupe une place importante au sein de la diégèse. De même pour le *Banquet du Boys* qui fait intervenir dans la diégèse beaucoup de chants et de musiques, mais qui ne les fait pas entendre par l'intermédiaire d'insertions lyriques.

f. *Au terme du parcours : quelle place pour la musique ?*

Dans son ouvrage consacré aux insertions lyriques, Anne Ibos-Augé distingue trois fonctions principales pour l'insertion lyrique : le divertissement, lorsqu'elle vient illustrer par exemple une scène de réjouissance ; la fonction narrative, lorsque l'insertion complète la narration ; et enfin la fonction d'ingérence, lorsque l'auteur intervient dans l'œuvre⁹⁰. Au sein de notre corpus, ce sont les deux premières fonctions qui sont les plus souvent illustrées.

Les insertions prennent parfois place dans la narration, correspondant alors par exemple à une réplique de personnage. Comme le note Anne Ibos-Augé, ces insertions à fonction narrative dotent les personnages de compétences poétiques tout en illustrant la

⁸⁹ Nous y reviendrons en II. B. 1. La constitution d'un savoir pastoral

⁹⁰ Anne Ibos-Augé, *op. cit.*, p. 25-26.

culture et le talent de l'auteur ou de l'autrice⁹¹. Cette écriture interroge donc la relation entre l'auteur ou l'autrice et ses personnages, bergers et bergères pouvant devenir parfois porte-voix de la création poétique. Les insertions lyriques viennent le plus souvent traduire la réjouissance des personnages, appuyer la représentation d'un moment de réjouissance ou de célébration, entre autres à la fin des œuvres. La reprise d'une chanson par les personnages, faisant éventuellement appel à la mémoire de l'auditoire, voire à sa participation active, contribue à faire de la pastorale le lieu de réjouissances partagées. Nous étudierons par la suite des applications de ces pratiques en observant le contexte de production des œuvres.

Au terme de notre survol, nous notons la place importante qu'occupe l'écriture par insertions dans notre corpus. Cette pratique peut être liée à la période de composition des textes, puisqu'elle connaît un succès certain à la fin du Moyen Âge et connaîtra à travers le *prosimètre* pastoral une fructueuse descendance à la Renaissance⁹². Mais elle peut aussi être rattachée à l'univers pastoral dans sa globalité, qui offre une place importante au chant et à la musique et se coule facilement dans des formes variées.

2. « UNG CAIER NOTÉ DE LEÇONS,/DE BASSES DANCES NOUVELETES/ET UNG AUTRE PLEIN DE CHANÇONS/DE PASTOUREAUX ET DE BERGERETES⁹³ »

Ce survol présente toutefois un point aveugle auquel il est important de remédier. Le corpus a en effet été établi à partir d'œuvres littéraires pastorales, mais une attention plus poussée aux travaux des musicologues invite à explorer un corpus proche, mais moins étudié⁹⁴ et que nous n'avons pas abordé directement jusqu'à présent. Il s'agit du chant polyphonique. Dans un article intitulé « Itinéraire musical de la pastourelle de

⁹¹ *Ibid.*, p. 131

⁹² Voir Nathalie Dauvois, *De la « Satura » à la Bergerie. Le Prosimètre pastoral en France à la Renaissance et ses modèles*, Paris, Classiques Garnier Numérique, 2006.

⁹³ Pierre de Hauteville, *La complainte de l'amant trespasé de deuil. L'inventaire des biens demourez du décès de l'amant trespasé de dueil*, (éd.) Rose M. Bidler, Montréal, CERES, *Le moyen français*, 18, 1986, p. 71, v. 433-436.

⁹⁴ Karl Bartsch limite explicitement son étude aux XII^e et XIII^e siècles. Son édition comprend les motets de la fin du XIII^e siècle. Voir (éd.) Karl Bartsch, *Romances et pastourelles françaises*. William W. Kibler et James I. Wimsatt font l'hypothèse d'une permanence de la production de pastourelles à la fin du Moyen Âge, mais mentionnent uniquement les pastourelles dont ils proposent une publication et celles de Froissart et Deschamps. Voir « The Development of the Pastourelle in the Fourteenth Century : An Edition of Fifteen Poems with an Analysis », *Mediaeval Studies*, vol. 45, janvier 1983, p. 22-78. En revanche, William D. Paden inclut les motets polyphoniques et d'autres chants tardifs dans son édition des pastourelles, voir : (éd.) William D. Paden, *The Medieval pastourelle*, *op. cit.*

Robin et Marion de la fin du XIII^e siècle à la fin du XVI^e siècle⁹⁵ », Frédéric Billiet souligne la permanence des pastourelles dans la composition polyphonique de la fin du Moyen Âge. S'il limite son étude à l'apparition des personnages de Robin et Marion, il relève un nombre tout à fait remarquable d'occurrences, ce qui laisse penser que d'autres chants polyphoniques pourraient également exister avec d'autres personnages pastoraux. Les productions s'inspirent directement des pastourelles des XII^e et XIII^e siècles dont elles reprennent, au moins en partie, le récit et certains passages.

Frédéric Billiet s'attarde tout d'abord sur la production de la fin du XIII^e siècle :

Ainsi, des citations et des refrains de la pastourelle sont-ils repérables dans la construction des motets de la fin du XIII^e siècle, comme en témoignent les œuvres polyphoniques conservées dans les manuscrits Lit. 115 de la Bibliothèque de Bamberg et H. 196 de la Faculté de médecine de Montpellier.

La pastourelle apparaît dans trois catégories de motets:

- le motet pluritextuel à trois voix avec triple et double inventés pour des textes en langue vulgaire sur *cantus-firmus* en latin
- le motet enté
- le motet à trois voix sur *cantus-firmus* en langue vulgaire⁹⁶.

Dans tous les cas, suivant le principe du motet, les différentes voix se superposent, faisant entendre conjointement différents textes. Le motet enté se composerait plutôt à partir de refrains, tandis que les deux autres types de motets peuvent utiliser les couplets des pastourelles. Citant les travaux de Bernard Gagnepain au sujet des motets entés et de leur complexité, Frédéric Billiet propose de lier le choix de la pastourelle au caractère ludique de la composition polyphonique⁹⁷. Il souligne également les liens entre la superposition des voix et l'art de la *disputatio*⁹⁸. Dans la pastourelle, nous remarquons l'importance du dialogue, qui compose la majeure partie des poèmes et se construit autour d'une opposition entre les personnages. Le passage à la forme polyphonique

⁹⁵ Frédéric Billiet, « Itinéraire musical de la pastourelle de Robin et Marion de la fin du XIII^e siècle à la fin du XVI^e siècle », *Reinardus*, 16, 2003, p. 63-81.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 70.

citation : « D'œuvre qui tend à une manière de perfection par le fait que chaque élément constitutif entretient d'étroits et parfois subtils rapports avec une commune teneur, le motet en vient à n'être plus qu'un jeu intellectuel, une construction savante, mais qui se masque pour ne laisser apparaître que son caractère ludique », Bernard Gagnepain, *Histoire de la musique au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1996, p. 52.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 72, Frédéric Billiet renvoie aux travaux d'Olivier Cullin.

viendrait ainsi renforcer cette caractéristique. Le motet se prêterait donc parfaitement à une réélaboration musicale des pastourelles.

Les motets de la deuxième moitié du XIII^e siècle qui nous sont parvenus ont été édités par William D. Paden⁹⁹, par Jean-Claude Rivière et par Karl Bartsch, sans que les éditeurs ne retiennent nécessairement tous les textes¹⁰⁰. Ceux-ci ont été conservés dans différents manuscrits : les *codices* français 844, 12615, 12786 et 13521 conservés à la Bibliothèque nationale, le manuscrit Cod.gall. 42 (ancien 4775) de la Staatsbibliothek de Munich, le manuscrit Lit. 115 de la Staatliche Bibliothek de Bamberg, le manuscrit Cotton Vespasia A xviii de la British Library de Londres, le manuscrit H 196 de la Bibliothèque de l'École de Médecine de Montpellier¹⁰¹. William D. Paden renvoie également au manuscrit 716 de la Bibliothèque Municipale de Besançon. Ce cartulaire de l'archevêché de Besançon contient, au feuillet 116 verso, un sommaire, mais pas de textes ni de partitions, il témoigne simplement de la diffusion de certains poèmes¹⁰².

Frédéric Billiet évoque ensuite des compositions plus tardives : certains des textes utilisés par les grands compositeurs de musique polyphonique de la fin du XV^e siècle Johannes Ockeghem et Josquin des Prés font apparaître les personnages de Robin et Marion¹⁰³. La tradition pastorale se maintient également dans la musique monodique tardive, comme en témoignent pour l'auteur les textes conservés dans le manuscrit

⁹⁹ William D. Paden, *The Medieval pastourelle*, volume II, poèmes 151 à 160, p. 398-408.

¹⁰⁰ On se référera aux notes de l'édition de William D. Paden qui indique les manuscrits et les éditions dont ils ont fait l'objet. Voir *Ibid.*, p. 631-635.

¹⁰¹ Bibliothèque nationale de France, Paris, manuscrit français 844, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84192440?rk=21459;2> ; Bibliothèque nationale de France, Paris, manuscrit français 12615, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007945?rk=42918;4> ; Bibliothèque nationale de France, Paris, manuscrit français 12786, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60003511?rk=21459;2> ; Bibliothèque nationale de France, Paris, manuscrit français NAF 13521, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530121530?rk=21459;2> ; Bibliothèque de l'École de Médecine, Montpellier, manuscrit H 196, disponible en ligne : https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?REPRODUCTION_ID=8028 ; Staatsbibliothek, Munich, manuscrit Cod.gall. 42 (ancien 4775), disponible en ligne : <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0006/bsb00065719/images> ; Staatliche Bibliothek, Bamberg, manuscrit Lit. 115, notice disponible en ligne : <http://www.manuscripta-mediaevalia.de/dokumente/html/obj40125051,T> ; British Library, Londres, manuscrit Cotton Vespasia A xviii, catalogue du XVIII^e siècle disponible en ligne : <https://archive.org/details/ACatalogueOfTheManuscripts1802/page/n457/mode/2up>.

¹⁰² Bibliothèque Municipale, Besançon, manuscrit 716, f. 116 v^o, disponible en ligne : <https://memoirevive.besancon.fr/ark:/48565/frvh4nb280xz/bf3ac2c6-8da7-4b1f-8d05-ed3dfo8743c6>.

¹⁰³ Frédéric Billiet, art. cit., p. 77-79. On pourra écouter une interprétation récente de « Petite camusette » de Jean de Ockeghem dans *Quinze*, Comet Musicke, 2019, Son an ero.

français 12744¹⁰⁴ et le manuscrit français 1597, dit « de Bayeux » ou « Chansonnier des duc de Lorraine »¹⁰⁵. Le français 12744 a fait l'objet d'une édition par Gaston Paris et William D. Paden a relevé dans son édition quatre textes liés à la pastourelle¹⁰⁶. Tant par leur forme que par leur contenu, ils sont assez proches des pastourelles des XII^e et XIII^e siècles.

William D. Paden édite l'une des pièces du français 1597 au numéro 210 de son édition, mais un rapide survol du manuscrit révèle qu'il en contient en réalité plusieurs. Nous relevons les poèmes suivants : n°34 « En l'ombre d'un buyssonnet », n°47 « La gaye pastoure », n° 50 « Ce moys de may »¹⁰⁷, n°52 « Pastourelle iolye », n° 53 « Belle, se j'avoye », n° 58 « L'autre jour m'y chevauchoye »¹⁰⁸. Ce sont des formes courtes destinées à être chantées à trois voix simultanées : le Cantus, le Contraténor et le Ténor.

En consultant les chansonniers de la fin du Moyen Âge, nous constatons ainsi la permanence de la pastourelle chantée. Le travail d'édition et d'étude des pastourelles pourrait donc se poursuivre par l'inclusion dans ce corpus de ces formes musicales tardives. Le très beau chansonnier cordiforme de Montchenu contient par exemple une pastourelle, qui n'a, à notre connaissance, pas été relevée dans les différentes études menées sur ce genre : « L'aulture jour, par ung matin¹⁰⁹ ». Elle est probablement originaire de Savoie. Dans son édition du manuscrit, David Fallows relève en effet dans le chant de la bergère les vers suivants :

¹⁰⁴ Bibliothèque nationale de France, manuscrit français 12744, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454676w>.

¹⁰⁵ Bibliothèque nationale de France, manuscrit français 1597, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9060517z>. Une édition en ligne des textes et partitions a été réalisée par Clemens Goldberg : http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/6e/IMSLP682054-PMMLP1094224-Paris_1597_gesamt_neu.pdf.

¹⁰⁶ William D. Paden, *op. cit.*, poèmes 206 à 210, p. 522-529.

¹⁰⁷ Cette chanson ne fait pas apparaître de bergère mais l'on retrouve plusieurs éléments caractéristiques de la pastourelle, l'ouverture, le chant de la jeune fille qui conduit au début du dialogue avec le narrateur.

¹⁰⁸ Manuscrit français 1597, ms. cit., il n'y a pas de foliation mais les pièces sont numérotées, chacune figurant sur une double page.

¹⁰⁹ Bibliothèque Nationale de France, manuscrit Rothschild 2973 (979 a) [I, 5, 13], f. 21 v^o-23 r^o, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525044884>. Édition des textes et partitions : *Chansonnier de Jean de Montchenu*, (éd.) G. Thibault, commentaires de David Fallows, Paris, Publications de la société française de musicologie, 1991.

Amer ne vous pourroye
Ne tous les galans aussi
Du pays de Savoye [...] ¹¹⁰.

Ils pourraient témoigner d'une large diffusion géographique de la pastourelle, à moins que le texte original n'ait été remanié au moment de la réalisation du chansonnier pour mieux correspondre à son destinataire. David Fallows note que cette pièce se distingue formellement des autres chansons contenues dans le recueil. Il la rattache à la tradition des chansons « folklorisantes » qui connaissent un certain engouement à la fin du XV^e siècle et sont notamment conservées dans des manuscrits de chants monodiques¹¹¹.

Il semble donc qu'à la fin du Moyen Âge se dessinent deux branches de la tradition pastorale. Tandis que les textes littéraires de notre corpus reprennent l'univers pastoral et ses personnages sans y associer de mélodies, mais éventuellement en développant la narration dans des récits plus élaborés que la structure simple des pastourelles¹¹², la composition musicale qui prend son autonomie, notamment dans l'élaboration de pièces polyphoniques plus ou moins complexes, s'empare de cette thématique, entre autres par la reprise et peut-être la réécriture de la pastourelle. Somme toute, si la présence de mélodies notées n'est pas constante dans la littérature pastorale entre le XII^e et la fin du XV^e siècle, une certaine stabilité se dégage lorsque l'on se limite à l'étude du corpus plus restreint des pastourelles.

Nous pouvons tirer de cette observation deux hypothèses, qui ne s'excluent pas nécessairement l'une l'autre. La pastourelle chantée n'a jamais disparu entre la fin du XII^e et la fin du XV^e siècle, mais a simplement suivi les évolutions de la création musicale, adoptant la forme de chants monodiques, de motets ou d'autres compositions polyphoniques. Frédéric Billiet associe l'intérêt des compositeurs pour les personnages de Robin et Marion à la dimension ludique de leur création et à la proximité entre polyphonie et *disputatio*. Il existerait par ailleurs un lien étroit des personnes de bergers et bergères à la musique, tant d'un point de vue de l'histoire littéraire avec la pastourelle, que d'un point de vue des représentations de ces personnages, qui sont très souvent mis en scène jouant d'un instrument ou chantant.

¹¹⁰ *Chansonnier de Jean de Montchenu, op. cit.*, p. XXVII et p. 32-33.

¹¹¹ *Ibid.*, p. XCII-XCIII.

¹¹² William W. Kibler et James I. Wimsatt notent le format assez long des pastourelles tardives qu'ils étudient et qui semblent en conséquent des pièces destinées à la lecture plus qu'à la performance musicale. Voir William W. Kibler et James I. Wimsatt, « The Development of the pastourelle in the fourteenth century: an edition of fifteen poems with an analysis », p. 23-30.

Un court passage de l'*Inventaire des biens demourez du décès de l'amant trespasé de dueil* de Pierre de Hauteville, qui vécu entre le XIV^e et le XV^e siècle invite à penser que ces chansons pastorales résonnaient peut-être à la cour et peuplaient une partie des bibliothèques de l'époque. Aux côtés des grandes œuvres de la littérature amoureuse, comme le *Roman de la Rose*, *La Belle Dame sans mercy* et *Lancelot du lac*, sont référencés :

[...] Ung caier noté de leçons,
De basses dances nouveletes
Et ung autre plein de chançons
De pastoureaux et de bergeretes [...] ¹¹³.

L'adjectif « noté » renvoie à la présence de partitions, ces chansons pastorales sont bien destinées à la performance musicale et peut-être également à la pratique de la danse.

Au terme de cette enquête, nous constatons que les témoignages d'une performance chantée du texte, à savoir, la présence de partitions, à première vue limités dans notre corpus, sont en réalité assez fréquents. Ils se limitent toutefois aux textes les plus anciens, les pastourelles et le *Jeu de Robin et Marion*, ainsi qu'à la production des compositeurs musicaux de la fin du Moyen Âge. Certaines didascalies présentes dans les bergeries de la fin du Moyen Âge invitent à penser que ces dernières étaient également ponctuées de chansons. La « chanson de bergers » est une réalité connue du public urbain et aristocratique, de la pastourelle aux chants polyphoniques.

En revanche, les traces d'une présence du chant dans le reste de notre corpus sont plus ambiguës. S'il ne nous est pas possible de définir clairement si ces formes étaient destinées au chant, nous notons cependant la forte présence d'insertions lyriques, qui se distinguent plus ou moins nettement du reste du texte par un passage de la prose au vers ou par un changement de métrique. Nos textes contiennent bien des chansons qui relèvent d'un régime d'énonciation distinct, mais sans que nous puissions exactement en saisir les modalités et sans que cela n'introduise nécessairement de rupture avec d'autres types de productions littéraires. Il est possible d'une part que lors d'une lecture oralisée des textes, fréquente durant tout le Moyen Âge¹¹⁴, ces insertions aient fait l'objet d'une mise en voix chantée sur une mélodie improvisée ou connue par ailleurs de

¹¹³ Pierre de Hauteville, *La complainte de l'amant trespasé de dueil. L'inventaire des biens demourez du décès de l'amant trespasé de dueil*, (éd.) Rose M. Bidler, Montréal, CERES, *Le moyen français*, 18, 1986, p. 71, v. 433-436.

¹¹⁴ Hélène Haug, art. cit.

l'interprète. Il est possible d'autre part que ces formes insérées ne soient plus chantées, mais conservent, par leur structure, le souvenir de leur destination première, la performance chantée¹¹⁵.

Les bergers et bergères chantent souvent, mais en dehors des onomatopées de la pastourelle étudiées précédemment, cette voix chantée ne se démarque pas de manière remarquable. Ce qui frappe, c'est principalement la pluralité des réalisations formelles de cette voix, capable de se plier aux différentes productions littéraires. Déplaçons à présent notre point d'observation. Nous avons abordé la manière dont la performance chantée pouvait laisser des traces dans la structure formelle de nos textes, l'inscription scripturale de la musique dans la matérialité des œuvres. En entrant à présent dans la diérèse, quelle place les voix des *pastoures* et *pastoureaux* occupent-elles dans un univers sonore plus large ?

¹¹⁵ C'est l'hypothèse formulée au sujet du rondeau par Mathias Sieffert, *L'écriture de la voix. Poétique du rondeau sans musique à la fin du Moyen Âge (1350-1465)*, Paris, Université de Paris 3 et Université de Lausanne, 2018.

II. Le paysage sonore de la pastorale

Après avoir étudié l'interprétation musicale de nos textes, nous allons observer la présence de la musique au sein de la diégèse. Nous conservons la tripartition proposée par Jean-Marie Fritz entre voix humaine, instruments de musique et voix de la nature. Les caractéristiques de la voix pastorale ont déjà été abordées dans le chapitre précédent, nous n'y revenons donc à présent que pour rappeler le lien important entretenu avec le chant, à travers l'usage des onomatopées et des formes hypocoristiques, mais aussi à travers une mise en forme spécifique dans les textes qui, comme nous venons de le voir, utilisent fréquemment l'insertion lyrique pour dessiner formellement une limite entre différentes modalités d'énonciation. Les instruments de musique utilisés par les bergers et bergères et la voix de la nature répondent à ces voix humaines et tissent avec elles un paysage sonore spécifique à la pastorale.

Comme en témoigne l'ouvrage *Les paysages sonores du Moyen Âge et de la Renaissance*¹¹⁶, les sons anciens peuvent être approchés sous différents angles méthodologiques et au sein de différentes disciplines. Dans son article « Entendre les paysages sonores du Moyen Âge et de la Renaissance¹¹⁷ », Frédéric Billiet met en avant le caractère foisonnant des sons de la période et propose une bibliographie des travaux scientifiques sur la question du paysage sonore. Jean-Marie Fritz convoque pour sa part cette notion à des fins d'étude littéraire des textes médiévaux, notamment dans un double ouvrage : *La Cloche et la lyre - Pour une poétique médiévale du paysage sonore*¹¹⁸ et *Paysages sonores du Moyen Âge - Le versant épistémologique*¹¹⁹. Il fait le choix de laisser de côté l'étude du sonore sur le plan externe, recoupant les questions d'oralité et de performance¹²⁰ pour opérer un déplacement et s'intéresser plus particulièrement au sonore situé sur le plan interne de l'œuvre :

¹¹⁶ (éd.) Laurent Hablot et Laurent Vissière, *Les paysages sonores : du Moyen Âge à la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, disponible en ligne: <http://books.openedition.org/pur/47104>.

¹¹⁷ Frédéric Billiet, « Entendre les paysages sonore du Moyen Âge et de la Renaissance », dans *Les paysages sonores : du Moyen Âge à la Renaissance*, op. cit., p. 19-41.

¹¹⁸ Jean-Marie Fritz, *La cloche et la lyre - Pour une poétique médiévale du paysage sonore*, Droz, Genève, 2011.

¹¹⁹ Jean-Marie Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge - Le versant épistémologique*, op. cit.

¹²⁰ Jean-Marie Fritz, *La cloche et la lyre - Pour une poétique médiévale du paysage sonore*, op. cit., p. 13-14.

L'objet de notre étude ne sera donc pas le matériau phonique insaisissable qui compose l'œuvre littéraire, mais les sons qui sont comme prisonniers du texte, comme pris dans sa gangue et qu'il convient, un peu comme les *paroles gelées* de Rabelais, de faire sonner et d'écouter. Il s'agira ainsi de mettre en valeur le paysage sonore que chacune d'entre elles dessine et que forme à son tour la somme de ces œuvres¹²¹.

C'est cet aspect du paysage sonore que nous retiendrons dans notre étude, afin de mettre en avant la manière dont la voix des bergers et bergères s'insère dans un paysage sonore spécifique, à même de faire résonner les chants et paroles pastorales.

Cette étude trouve-t-elle sa place dans une recherche consacrée à la voix ? Le paysage sonore pourrait n'être qu'un décor fonctionnant indépendamment de la prise de parole des personnages pastoraux. Il semble au contraire que ce paysage entretienne une relation étroite avec les bergers et bergères. Les jeux de correspondance qui se dessinent entre ce paysage sonore et ces personnages contribuent à donner une plus grande cohérence à l'univers pastoral, en faisant un lieu spécifique d'où émerge une voix propre. Ce paysage sonore souligne ailleurs certaines caractéristiques des personnages pastoraux, donnant par un jeu de résonance une coloration particulière à leurs voix.

1. L'ORGUE DE LA NATURE

En raison de leur cadre de vie, le pâturage, bergères et bergers sont au contact de la nature et des éléments. Pluriels, ils peuvent faire entendre un mélange de sons, à la manière de l'orgue, cet instrument totalisant.

a. Une musique de la nature, quelle théorie au Moyen âge ?

Appartenant au *quadrivium*, l'étude de la musique doit permettre de comprendre l'harmonie du monde. Boèce, dans le *De Institutione musica*, distingue trois sortes différentes de musique :

Et prima quidem mundana est, secunda vero humana, tertia, quae in quibusdam constituta est instrumentis, ut in cithara vel tibiis ceterisque, quae cantilenae famulantur.

[la première est la musique du monde, la deuxième est la musique de l'homme, la troisième est celle qui est réalisée sur certains instruments,

¹²¹ *Ibid.*, p. 15.

comme la cithare ou l'*aulos* et tous les autres qui sont au service de la cantilène¹²².]

Cette division nous confronte à une difficulté : en effet, la définition que donne Boèce de la *musica mundana* est « limitée » à la musique céleste, celle que provoquent le mouvement du ciel et le cycle des saisons, mais qui ne peut être perçue par l'oreille humaine. Que faire alors des chants d'oiseaux, des bruits de la nature comme le vent, l'eau des ruisseaux ?

En introduction d'un article intitulé « La réception médiévale des mythes antiques d'invention de la musique¹²³ », Jean-Marie Fritz revient brièvement sur la pensée médiévale d'une origine de la musique. Alors que l'on pourrait attendre une théorie de la musique comme *mimésis*, imitation du chant de l'oiseau, la musique est d'abord pensée comme un *ars*, reposant sur la théorie. Elle ne pourrait être imitation que dans une perspective religieuse, le chant humain cherchant à reproduire le concert des anges¹²⁴. Le chercheur interroge plus précisément le statut du chant de l'oiseau dans un autre article, « Le chant de l'oiseau est-il une musique ? Réponses du clerc, réponses du poète¹²⁵ ». Deux traditions s'affrontent, l'une, que l'on peut faire remonter à Lucrèce, fait du chant humain une imitation de celui des oiseaux, l'autre, défendue par exemple par Augustin, distingue très nettement la musique humaine, inscrite dans le *quadrivium*, relevant de l'art, de la musique des oiseaux qui relève de la *natura*. Dans la pratique poétique en revanche, les jeux d'imitation du chant des oiseaux, à travers l'utilisation des onomatopées par exemple, ne sont pas rares, notamment à la fin du Moyen Âge avec le développement de l'*Ars subtilior*. Le chant de l'oiseau devient alors le lieu d'une composition mimétique savante. Cette tension entre *ars* et *natura* traverse notre corpus : si le travail de composition du poète relève de l'*ars*, où la voix de nos personnages pastoraux est-elle pensée comme expression de la nature ou élaboration artificielle ?

¹²² Boèce, *Traité de la musique*, (éd.) et (trad.) Christian Meyer, Turnhout, Brepols, 2004, p. 30-33.

¹²³ Jean-Marie Fritz, « La réception médiévale des mythes antiques d'invention de la musique », dans (éd.) Olivier Cullin, *La place de la musique dans la culture médiévale, Actes du colloque organisé à la Fondation Singer-Polignac le mercredi 25 octobre 2006*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 23-28.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 22-23.

¹²⁵ Jean-Marie Fritz, « Le chant de l'oiseau est-il une musique ? Réponses du clerc, réponses du poète », *D'ailes et d'oiseaux au Moyen Âge : langue, littérature et histoire des sciences*, (éd.) Claude Gaignebet et Claude Alexandre Thomasset, Paris, Honoré Champion éditeur, 2016, p. 219-238.

b. *Écrire les sons de la nature dans le Dit de Regnault et Janneton*

Le *Dit de Regnault et Janneton* est un texte assez discret au sujet des chants ou des musiques pastorales. Pourtant, les occurrences du verbe « chanter » y sont particulièrement nombreuses. Elles s'appliquent d'abord non aux humains, mais aux oiseaux, aux insectes et aux batraciens¹²⁶. Les oisillons « n'ont lors plus de peur/d'encommencer leurs doux chans sans demeur¹²⁷ », ils ne peuvent se retenir, « il n'y a plus tenue/qu'ilz ne chantent a contre et a teneur¹²⁸ ». Les calandres et les alouettes s'élèvent dans le ciel « en chantant¹²⁹ », le merle mauvis et le pinson font « oÿr leur doux son¹³⁰ ». Ils sont rejoints par la grenouille, « dedans le bouillon/chante le petit grenoillon¹³¹ », puis par le pigeon ramier qui chante son amour¹³².

Par contamination, ce chant de la nature devient chant humain. Avec le lever du jour, le narrateur donne à entendre une authentique ouverture musicale au sein de laquelle la nature occupe un rôle central. Ce sont les oiseaux qui initient le chant. À l'encontre des représentations théoriques de la musique, n'est-ce pas par l'inspiration et à l'imitation de la nature que les personnages pastoraux commencent à chanter ? Ces derniers pourraient ainsi être des « êtres chantants », à la manière des oiseaux, là où le poète serait musicien. Le berger note les chants des oiseaux avant de rejoindre ses camarades en chantant :

Lors ung pasteur doucement escouter
va pas a pas et les verbes noter
des oisillons pour au vray rapporter
par bien choisir et aux autres compter
ou est le ny de l'oiseau chantant cler¹³³.

¹²⁶ Nous reprenons ici une réflexion amorcée dans une communication intitulée « Dorenlot » : chant des bergers, voix de la nature ». On y trouvera notamment une analyse de l'ouverture musicale du dit. Charlotte Guiot, « «Dorenlot»: chant des bergers, voix de la nature », *Questes*, (43), 2021, p. 114-129, disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/questes/5828>.

¹²⁷ *Le Dit de Regnault et Janneton*, p. 46, v. 12-13.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 46, v. 27-28.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 48, v. 37.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 48, v. 55-59.

¹³¹ *Ibid.*, p. 50, v. 71-72.

¹³² *Ibid.*, p. 50, v.78-84.

¹³³ *Le Dit de Regnault et Janneton*, p. 50, v. 92-98.

Puis, c'est par le don des oisillons que ce chant se transmet à la bergère :

Et quant tendra les oiseaux la fillette
douce, plaisant, mignonne et joliete,
el baisera de sa grosse bouchete
le pastoureau, lui faisant telle fete
que plus ne peut, car le don plus lui hete
que nul tresor. Et lors en chançonnete
le dalalo commencera chanter¹³⁴.

Ce don d'un petit oiseau suscite une vive curiosité de la part des bergers et bergères qui se regroupent puis s'installent confortablement pour chanter et fabriquer des instruments de musique grâce à de la paille :

Et en chantant forment s'esbranleront
[...] Puis es blez s'en courront
pour chalumeaux de paille a leur gré faire¹³⁵.

Par un subtil jeu de correspondances, la musique s'étend progressivement : d'abord produite par les animaux, puis mélodie humaine, elle s'élève d'abord de la voix puis des instruments de musique. Le berger, par son écoute délicate, est un intermédiaire permettant la circulation de la musique. L'ouverture du texte s'accompagne d'un phénomène d'amplification, un *crescendo*, qui gagne progressivement les différentes sphères musicales : la nature, la voix humaine et les instruments. Le poète vise à représenter une musicalité totalisante, que traduit habilement la comparaison avec l'orgue¹³⁶, instrument composé de matériaux divers et produisant une grande variété de sons.

Construit de bois, de métal et de cuir, nécessitant l'eau et le feu pour sa construction, ancré dans la maçonnerie et traversé par l'air qui l'anime, l'orgue est à lui seul une cosmogonie, rassemblant le meilleur de la nature pour que l'homme, l'actionnant, fasse son action de grâce et exalte l'humilité du Christ incarné¹³⁷.

Cette remarque de Denis Hüe guide notre interprétation de cette ouverture musicale du *Dit de Regnault et Janneton*. Par l'entremise de la musique se fait alors entendre

¹³⁴ *Ibid.*, p. 52-53, v. 141-147

¹³⁵ *Ibid.*, p. 54, v. 162 et 167-168.

¹³⁶ « organie » au vers 55.

¹³⁷ Denis Hüe, « La machine orgue » dans *Engins et machines : l'imaginaire mécanique dans les textes médiévaux*, (éd.) Fabienne Pomel et Anne Berthelot, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 87-103, citation p. 98.

l'harmonie à l'œuvre entre les différentes sphères : la nature, les êtres humains et le ciel s'associent dans la joie du petit matin.

Le poète ne trace pas de frontière nette entre les différentes sources musicales. La comparaison entre le chant des oiseaux et les instruments de musique, notamment l'orgue, ne donne pas la préférence aux instruments, créations humaines relevant de l'art :

Car c'est, ce croy, trop plus douce armonie
que d'instrumens, desquelz le son eslie
les cuers des gens, car leur voix tresserie
est plus a droit et par fine maistrie
bien reiglee que nul ton d'organie
par musique tel qu'on saiche noter¹³⁸.

Par ailleurs, le poète n'hésite pas à utiliser des termes propres aux techniques de composition musicale humaines pour évoquer le bourdonnement de la nature. Dans un article intitulé « Au-delà de la reverdie : l'oiseau amant et poète dans la lyrique du Moyen Âge tardif », Helena Kogen relève l'emploi de ces termes et y voit une superposition des représentations de l'oiseau et de l'amant. Par un travail de déplacement, c'est l'oiseau qui se fait interprète musical et qui éprouve le tourment de l'amour :

C'est cette métaphore d'oiseau interprète, ménestrel, qui permet enfin le déchiffrement du langage poétique de l'oiseau amant [...]. Ravissement, folie, peine – le vocabulaire de l'amour courtois est présent ici en entier, annonçant le thème principal du poème : langueur amoureuse, joie et mélancolie entremêlées, désir à la fois assouvi et débordant¹³⁹.

Par opposition et correspondance avec les personnages humains, le chant de l'oiseau viendrait ainsi exprimer la complexité du sentiment amoureux. Cette hypothèse nous semble pertinente, mais nous proposerons par la suite des pistes complémentaires de lecture qui ne se veulent pas nécessairement exclusives.

Précisons tout d'abord que cette écriture d'un concert des oiseaux n'est pas propre à la littérature pastorale, mais suit une évolution de la poésie des XIV^e et XV^e siècles relevée par Fleur Vigneron dans son ouvrage sur les *Saisons dans la poésie française*

¹³⁸ *Le Dit de Regnault et Janneton*, p. 48, v. 51-56.

¹³⁹ Helena Kogen, « Au-delà de la reverdie : l'oiseau amant et poète dans la lyrique du Moyen Âge tardif » dans (éd.) Chantal Connochie-Bourgne, *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2009, disponible en ligne : <http://books.openedition.org/pup/4277>.

des XIV^e et XV^e siècles, évolution qu'elle lie au développement de la musique et notamment à l'*ars nova* :

Non seulement, les apports musicaux de l'*ars nova* ont marqué les esprits à un point tel qu'on en trouve des échos dans les poèmes pour évoquer les chants des oiseaux au printemps, mais encore ce reflet poétique d'une réalité musicale devient un véritable miroir si l'on songe aux divers chants d'oiseaux composés aux XIV^e et XV^e siècles. En effet, le vocabulaire poétique musical n'est pas seulement une invention des poètes, c'est aussi la traduction d'un état de fait : il existe des pièces musicales ayant pour sujet les chants des oiseaux. Trois domaines sont désormais étroitement imbriqués : les chants des oiseaux au printemps, les compositions musicales qui rendent ces chants, les descriptions poétiques qui empruntent au lexique musical du temps pour évoquer ces chants¹⁴⁰.

Nous avons vu précédemment que Molinet utilisait des termes techniques pour désigner les chants des bergers et bergères. Nous interprétons alors ces termes comme des clins d'œil à un public cultivé. Notons en complément que le renvoi à des techniques de composition polyphonique complexes crée un contraste avec une conception des bergers et bergères comme personnages simples, non éduqués. Cet écart est rendu plus important encore, puisque l'auteur prête à la nature une maîtrise des *artes musicales*, techniques, et donc humaines. L'harmonie évoquée est « bien reiglee », les oisillons ne se retiennent pas de chanter « a contre et a teneur¹⁴¹ », le chant du merle mauvis et du pinson est une « amoureuse tenson¹⁴² ». L'utilisation de ces termes est destinée à un public amateur de musique, qui sera heureux de comprendre les références musicales présentes. Mais elle brouille aussi, dans cet orchestre matinal, les différentes sources sonores, superposant sur un même plan (celui de la musique) les sons de la nature, la voix humaine et les instruments de musique.

Tout comme les personnages pastoraux se placent en intermédiaires entre êtres humains et nature, en position « diplomatique », le poète se fait ici porte-parole de la mélodie de la nature. Son travail d'écriture pourrait même se lire comme travail de transposition, au sens musical : par la mise en mots, en vers, et en termes musicaux, il rend audibles les sonorités de la nature. Le déchiffrement de cette composition nous invite à interroger, dans une perspective éco-poétique, la manière dont un auteur

¹⁴⁰ Fleur Vigneron, *Les saisons dans la poésie française des XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Champion, 2002, « La joyeuse chanterie des oiseaux », p. 447-464, citation p. 462.

¹⁴¹ *Le Dit de Regnault et Janneton*, p. 46, v. 28.

¹⁴² *Le Dit de Regnault et Janneton*, p. 48, v. 61.

parvient par l'écriture à rendre compte des murmures et bruissements d'un environnement naturel. À l'exact opposé de l'ouverture que nous venons d'étudier, le texte propose un autre paysage sonore, tout aussi riche, mais peut-être plus encore original, celui de la tombée de la nuit¹⁴³. La fin du jour n'est ni une fin sonore ni une fin de la vie. Au contraire, le poète retranscrit avec une grande vivacité la douce agitation de la nature au crépuscule, une heure propice à l'activité nocturne de nombreux animaux.

Cette description débute par une transition d'un paysage sonore à l'autre. Tandis que les oiseaux dont l'ouverture nous avait fait entendre le chant se taisent et s'endorment, d'autres prennent le relais. D'abord les cailles, avec un cri puissant qui se déploie dans l'espace et porte des prés où elles résident vers les bois où se trouve le poète :

Les cailles leurs voix fort haussoient
es prez, si qu'en retentissoient
les boys qui pres de la estoient¹⁴⁴.

Certains cris sont ceux d'oiseaux se regroupant pour passer la nuit ensemble. Mais des animaux plus nocturnes se font également entendre, à l'instar des insectes¹⁴⁵ : les cerfs-volants, c'est-à-dire les lucanes, coléoptères de taille imposante possédant de grosses mandibules dont la forme rappelle les bois du cerf, bourdonnent. Le cri n'est donc pas le seul son qui retient l'attention du poète :

Les cerfs vollans par l'air bruyoient¹⁴⁶.

L'assonance en [r] fait entendre le bruissement de l'air, tandis que l'association « vollans » et « air » inscrit le son dans un espace aérien indéfini.

Alors que la nuit tombe tout à fait, des animaux qui pourraient sembler plus effrayants font leur apparition. La chauve-souris prend son envol et le hibou commence à hululer, emplissant la strophe d'échos sonores en « an » et en « ch » imitant peut-être le caractère répétitif du chant du hibou et sa sonorité sourde :

Le chouan, hors du creux issant,
estoit ja sur branche huchant

¹⁴³ L'écriture du début du jour s'inscrit dans la tradition de la reverdie, là où la fin du jour n'a pas, à notre connaissance, donné lieu à une production lyrique spécifique.

¹⁴⁴ *Le Dit de Regnault et Janneton*, p. 102, v. 1046-1048.

¹⁴⁵ Notons que le Moyen Âge ne distingue pas très nettement les insectes et les oiseaux, en tout cas dans les classements proposés par les Bestiaires. Voir par exemple : Michel Pastoureaux, *Bestiaires du Moyen âge*, Paris, Seuil, 2011.

¹⁴⁶ *Le Dit de Regnault et Janneton*, p. 102, v. 1057.

en son piteulx et rude chant
Et la chauve souriz vollant
pour le soleil qu'est tapissant¹⁴⁷.

Les adjectifs qui décrivent la plainte du hibou ne l'associent pas à une idée de joie. « Piteulx » est toutefois ambigu pouvant renvoyer à la fois à « ce qui suscite la compassion » et « ce qui est pieux ». La mention de l'air qui se refroidit pourrait être le signe d'une légère inquiétude du poète. Mais cette arrivée de la nuit se clôt surtout par la réussite du pèlerinage, étape appelant précisément à la piété. Le dernier son entendu avant le retour du jour est celui de la cloche :

Mais guere ne tarda que vis
la chappelle, tout vis a vis
de laquelle la cloche ouïs
sonner l'Ave¹⁴⁸.

Son humain, mais surtout son de l'Église, la cloche sonne la fin de la journée. Elle est la note finale du concert rapporté par le poète, celui du jour et celui de la nuit. Au terme de la journée retentit son inscription dans un cycle harmonieux et divin.

Ce caractère cyclique est souligné par le retour du jour à la strophe qui suit immédiatement le récit des prières du narrateur :

Puis le matin, lors que hault clame
l'aronde a l'aube, ains que nul ame
si se levast, fust homme ou fame,
ne que luisist du soleil drame
vy le temps doux, serain et carme,
par quoy, sans bruit faire ou vacarme,
comme estoye venu tournay¹⁴⁹.

Le chant de l'hirondelle ouvre la journée, tandis que les hommes et les femmes dorment encore. Au calme météorologique répond le silence du narrateur, tandis que s'opposent à la rime « carme » et « vacarme ». Le silence est donc une incarnation sonore de la tranquillité par laquelle s'amorce la journée nouvelle. L'attitude du narrateur est en adéquation avec les éléments.

À travers son silence, c'est aussi la capacité d'écoute du narrateur qui se fait jour. Silencieux alors qu'il retrace à son public les sons de la nature, il l'est aussi lorsqu'il

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 102, v. 1067-1071.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 102, v. 1074-1075.

¹⁴⁹ *Ibid.* p. 104, v. 1088-1094.

écoute avec attention le couple pastoral. C'est une posture de retrait et d'attention qui se dessine, similaire à celle du berger, qui, à l'orée du poème, allait noter le chant de l'oiseau puis s'emparait délicatement du nid :

S(e) oiseau y a, il les voudra nombrer.
Et s'ils sont telz que tost puissent voller
et plumes ay(ent) et que soit temps d'eulx oster,
incontinent les voudra emporter
et descendra, sans le ny point hurter,
bien doulcemnt, ne sans faire branler
branches que soit¹⁵⁰.

De même que le berger apporte le nid à ses camarades pour leur faire écouter le chant des oiseaux, le poète par la composition de son texte fait entendre à son public une musique harmonieuse où se mêlent sons de la nature, voix humaines et instruments, une musique qui s'achève avec la journée au son de la cloche, rappel de l'ordre divin, avant de reprendre, dans un cycle parfait et éternel. Le paysage sonore donne à entendre une triple inscription du monde pastoral : dans l'ordre humain, dans l'ordre naturel et dans l'ordre divin.

Ce paysage sonore s'inscrit en outre dans une spatialité ouverte : les sons circulent à l'horizontale du pré vers les bois. Dans un article intitulé « L'oiseau chanteur : esquisse d'une ornithologie courtoise », Anne-Marie Bégou-Ball remarque que la triade d'oiseaux mentionnée à la fin du *Partonopeu de Blois* délimite un espace vertical, de haut en bas, cherchant à figurer le cosmos : l'alouette qui file haut dans le ciel, le bruant proyer au vol plus bas et la caille qui se déplace dans les champs¹⁵¹. Une remarque similaire pourrait s'appliquer au *Dit de Regnault et Janneton* : les petits oisillons sont dans les buissons, les cailles dans les prés, la calandre et l'hirondelle circulent au loin dans le ciel. Par les différents types de sons et par leur répartition dans l'espace, c'est un paysage sonore d'ambition totalisante qui se révèle. À travers le son se dit un tout musical et harmonieux.

S'il se limite surtout aux chants d'oiseaux, en incluant quelques autres animaux, et en laissant de côté les éléments naturels, le *Dit de Regnault et Janneton* offre toutefois une

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 50, v. 99-105

¹⁵¹ Anne-Marie Bégou-Ball, « L'oiseau chanteur : esquisse d'une ornithologie courtoise » dans (éd.) Chantal Connochie-Bourgne, *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2009, p. 59-67, disponible en ligne : <http://books.openedition.org/pup/4266>.

description exceptionnelle par sa richesse des sons de la nature¹⁵². À ce titre, n'est-il pas difficile d'étendre les conclusions qui s'y rapportent à l'ensemble de notre corpus ? Dans son ouvrage consacré à la nature, Michel Zink s'arrête sur la particularité des chants d'oiseaux :

Les oiseaux ne sont pas un élément parmi d'autres du décor printanier. Ils sont la voix de la nature à laquelle répond la voix du poète, la voix de l'amour, loi de la nature, à laquelle se soumet l'amour du poète. Ils expriment cette harmonie dans l'ordre de la musique sensible, perceptible à nos sens. Écouter les oiseaux, c'est percevoir l'harmonie des sphères – manifestant, proprement dans l'ordre de la poésie, le lien entre la belle nature et la nature cosmos¹⁵³.

Le lien que nous évoquons entre une voix de la nature et la représentation d'une harmonie du cosmos ne semble pas propre à la littérature pastorale. Si la clôture du *Dit de Regnault et Janneton* nous semble particulièrement originale, le paysage sonore qui apparaît à l'ouverture de cette œuvre est-il celui de la pastorale ou celui du printemps ?

c. Sons pastoraux ou sons printaniers ?

Certains textes de notre corpus offrent un paysage sonore tout à fait singulier, par sa richesse dans le cas du *Dit de Regnault et Janneton*, ou par son ancrage dans une pratique du pastoralisme dans le cas du *Bon berger* qui fait entendre les chants minutieusement rapportés des oiseaux ou encore les clochettes au cou des moutons¹⁵⁴. Mais la plupart d'entre eux se limitent à la simple mention du chant des oiseaux. Jean-Marie Fritz note par exemple que les pastourelles de langue d'oïl sont très silencieuses par contraste avec leurs sœurs latines :

Moutons et bœufs y sont curieusement muets, et les grillons silencieux ; la voix animale est le chant de l'oiseau, fréquemment mentionné dans la

¹⁵² Le contexte de production du texte et ses objectifs que nous évoquons par ailleurs peuvent expliquer ce caractère exceptionnel. Il est aussi possible d'y voir une volonté de plaire au destinataire dont l'intérêt pour les oiseaux apparaît par exemple dans un livre de sa composition, le *Livre du Cuer d'amour espris*. Voir : Sophie O. Poïtral, « La nomination de l'oiseau chez René d'Anjou », dans *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge, op.cit.*, disponible en ligne : <http://books.openedition.org/pup/4294>.

¹⁵³ Michel Zink, *Nature et poésie au Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2006, p. 150-151.

¹⁵⁴ Sur ces sons pastoraux, voir notre article à paraître : Charlotte Guiot, « Shepherds, interpreting and echoing the voice of nature in Jean de Brie's treaty », *The Senses in Medieval and Renaissance Europe : Hearing and Auditory Perception, Conference of the Forum for Medieval and Renaissance Studies in Ireland (FMRSI)*.

strophe initiale. La pastourelle est ici à l'unisson avec le grand chant courtois¹⁵⁵.

La mention de chants d'oiseaux est-elle réellement caractéristique d'un paysage sonore pastoral ou n'est-elle pas plutôt à rattacher au motif de la reverdie¹⁵⁶ dont nous avons vu qu'il affectait également la description du lieu pastoral ? La poésie courtoise s'ouvre très fréquemment sur une strophe printanière, le printemps étant la saison du renouveau de la nature, mais aussi des amours, où les fêtes de mai sont animées par les chants et les danses¹⁵⁷.

Les calendriers témoignent de ces associations avec le printemps. Le *Calendrier des bergères* fait brièvement entendre les sons de la nature printanière dans un poème introduit comme prosopopée de la saison Printemps :

[...] Les papillons
Y fait voler et oyzillons
sans cesse nuit et jour chanter
Et fait grenouille quaqueter¹⁵⁸.

L'image imprimée qui illustre le Printemps représente un jeune homme élégamment vêtu, tenant à la main un bouquet de fleurs, et, à l'arrière-plan, une femme assise dans l'herbe. Elle évoque une scène courtoise, laissant le lecteur ou la lectrice libre d'imaginer une romance entre les deux personnages représentés.

Le lien entre le chant des oiseaux et l'amour est rendu plus explicite à la fin du poème, avec l'évocation de la « saison des amours », la période de reproduction des oiseaux :

A l'entrée de mon moy de mars,
Oyseaux chantent de toutes pars
Et dient en leur doux chant menu :
« Printemps nous soit le bien venu. »
Avril est leur droicte saizon
De faire chascun sa maison
Mieux que masson ne charpentier
Tant soit ouvrier de son mestier.

¹⁵⁵ Jean-Marie Fritz, *La Cloche et la Lyre*, op. cit., p. 29-30.

¹⁵⁶ Pour un retour historiographique sur la notion de « reverdie », voir Michel Zink, *Nature et poésie au Moyen Âge*, op. cit., « Strophes printanières et reverdies. Une vieille théorie revisitée », p. 106-123.

¹⁵⁷ Nous ne chercherons pas à définir si ces fêtes ont existé et dans quelle mesure, mais suivrons Michel Zink lorsqu'il indique que ces fêtes sont très souvent mentionnées dans la poésie lyrique. À ce titre, elles existent *a minima* dans les représentations collectives médiévales.

¹⁵⁸ *Calendrier des bergères*, notre transcription, p. 99.

Masle, femelle, deux ensemble
Comme nature les assamble
Et patelinent leur langaige,
Ainsi se commence mesnage.
De mesnager ne cesseront
Tant que mes doux jours dureront
Que leurs nidz soient clos et quatis.
Et ensemble, grans et petis,
Tous chanteront mon dernier jour
Adieu, printemps juc au retour¹⁵⁹.

La présence de sons de la nature ne pourrait ainsi être qu'un *topos* de la littérature médiévale sans lien avec l'écriture de la pastorale. Le rapport étroit qu'entretient notre corpus avec la nature nous invite toutefois à considérer plus précisément l'écriture de ces sons dans nos textes.

La première rencontre entre le chevalier et Marion dans le *Jeu de Robin et Marion* laisse en effet penser que certains d'entre eux relèvent plus particulièrement du monde pastoral. Lorsque Marion répond au chevalier en faisant mine de ne pas comprendre ses questions, elle souligne avec insistance les différences qui les séparent. Par trois fois, ces différences sont liées à des sons. Tout d'abord, le chevalier cherche des oiseaux pour la chasse, à quoi la bergère répond qu'il y a des pinsons et des chardonnerets dans les buissons, deux espèces fringilles, une famille d'oiseaux colorés et chanteurs :

Encore i a en ces buissons
Cardonnereul[e]s et pinçons
Qui mout cantent joliquement¹⁶⁰.

Lorsque le chevalier précise sa demande en évoquant la possible présence de canards, Marion confond cane et âne, répondant en convoquant le cri de l'animal, typique du bestiaire des campagnes :

C'est une beste qui recane¹⁶¹ ?

Enfin, et nous y reviendrons plus longuement dans la suite de ce chapitre, Marion oppose l'activité du chevalier, la chasse des oiseaux de marais avec un faucon, à celle de Robin, jouer de la cornemuse.

¹⁵⁹ *Ibid.*, notre transcription, p. 100.

¹⁶⁰ *Le Jeu de Robin et Marion*, p. 208, v. 27-29.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 208, v. 33.

Les sons évoqués permettent à Marion de prendre ses distances face au chevalier et à son univers courtois. Si les oiseaux qui chantent en ouverture des textes s'inscrivent dans la tradition de la reverdie et créent un point de contact entre littérature courtoise et littérature pastorale, n'occupent-ils pas une fonction différente dans les textes ? Sur le plan temporel, le chant de l'oiseau marque pour le roman courtois et pour la chanson de geste le début de l'aventure¹⁶². Il est un commencement. Dans la littérature pastorale, il inscrit au contraire l'action dans un univers cyclique, marqué par le rythme de la nature et des saisons. Dans la poésie lyrique, le chant de l'oiseau au seuil de l'œuvre l'inclut dans un cadre harmonieux et prédispose le narrateur à chanter l'amour¹⁶³. Les personnages de bergers et de bergères adoptent pour leur part, vis-à-vis du chant des oiseaux, une posture qui n'est pas celle d'une compétition artistique ou de l'expression lyrique du sentiment, mais celle d'une écoute attentive. C'est le cas lorsque le berger note les chants d'oiseaux dans le *Dit de Regnault et Janneton* ou lorsque Marion répond au chevalier que les pinsons et les chardonnerets chantent joliment. C'est à cette écoute attentive qu'invite, par ses conseils, Jean de Brie dans son traité, afin de permettre aux aspirants bergers et bergères de connaître le temps météorologique¹⁶⁴.

La présence des sons naturels est variable selon nos textes. La mention du chant de l'oiseau peut s'étendre sur un vers unique, mais elle fait parfois l'objet d'une *amplificatio* du poète qui déploie une liste de différentes espèces, à l'instar d'Eustache Deschamps dans son *Lai de Franchise* qui mêle l'univers courtois et l'univers pastoral :

[...] Et pour oir la douce melodie
Des rossignolz crians ou jardinage :
«Occi occy.» Mainte beste sauvage
Vy la passer et mainte volerie.

La chantoient tarins et frionciaulx
Alouettes, pinçons, chardonneraulx,
Coulons, ramiers, turttes, merles, mauvis,
Pyes et gays et tous autres oyseaulx, [75 b]

¹⁶² Michel Zink, *Nature et poésie au Moyen Âge*, *op. cit.*, « Printemps du récit », p. 175-200.

¹⁶³ Voir Michèle Gally, « Du chant de l'oiseau au chant du trouvère », dans (éd.) Claude Gaignebet et Claude Alexandre Thomasset, *D'ailes et d'oiseaux au Moyen Âge : langue, littérature et histoire des sciences*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2016, p. 191-203.

¹⁶⁴ Jean de Brie, *Le bon berger*, chapitre 5, p. 49-55. Voir notre article à paraître : Charlotte Guiot, « Shepherds, interpreting and echoing the voice of nature in Jean de Brie's treaty », *The Senses in Medieval and Renaissance Europe : Hearing and Auditory Perception, Conference of the Forum for Medieval and Renaissance Studies in Ireland (FMRSI)*.

Neis li cucus dont li chans n'est pas beaux,
La caille aussi, li faisans, la perdris.
La estoit grans de leurs chans li escriis
Et li deduis a celles et a ceaulx
Qui la furent. [...] ¹⁶⁵.

Le son se superpose alors à la liste, dans une tension vers une description totalisante du réel. Le paysage sonore de la pastorale fait l'objet d'un traitement à part qui permet d'inscrire la voix des bergers et bergères dans un concert harmonieux liant par la musique les sphères terrestres et célestes, ou de faire du berger ou de la bergère un expert apte à comprendre les signes de la nature qui prend alors les traits d'un univers cohérent et déchiffrable, comme dans le *Bon berger* de Jean de Brie. Plus modestement, les sons évoquent le retour du printemps et les associations liées à cette saison. Ils contribueraient alors à construire le lieu pastoral comme *locus amoenus*.

2. L'INSTRUMENTARIUM DES BERGERS ET BERGÈRES

Le terme *instrumentarium* est fréquemment employé pour désigner l'ensemble des instruments de musique propres à une époque ou à une formation musicale¹⁶⁶. Jean-Marie Fritz l'inclut dans son étude du paysage sonore¹⁶⁷. Nous l'utiliserons ici pour référer aux instruments de musique présents dans les textes et utilisés par les personnages pastoraux.

Jean-Marie Fritz note que la spécificité de l'*instrumentarium* des bergers et bergères est héritée de la tradition antique et trouve sa place dans la théorie des trois styles virgiliens :

Quant au berger du *style humilis*, il joue évidemment du chalumeau ou de la musette ; le pipeau ou *avena* (un brin d'avoine) apparaît, on le sait, dès le second vers de la *Première Bucolique* de Virgile¹⁶⁸.

Dans les textes comme dans les représentations picturales, les bergers et bergères sont fréquemment représentés avec un instrument qui évoque la cornemuse et souvent désigné du nom de « musette » ou d'un instrument à vent dont les différentes

¹⁶⁵ Eustache Deschamps, *Le Lai de Franchise*, II, p. 207, v. 101-113.

¹⁶⁶ Catherine Homo-Lechner, « Les instruments », dans *Guide de la musique du Moyen Âge*, op. cit., p. 789.

¹⁶⁷ Jean-Marie Fritz, *La Cloche et la lyre*, op. cit., p. 35-51.

¹⁶⁸ Jean-Marie Fritz, *La Cloche et la lyre*, op. cit., p. 37.

dénominations révèlent la variété. Le berger musicien et la bergère musicienne sont donc des représentations anciennes, inscrites dans une mémoire collective par le biais de la tradition.

Quels sont les instruments utilisés dans notre corpus par les personnages de bergers et de bergères ? Si ces instruments sont typiques de nos personnages, ils peuvent contribuer à leur identification. Ils participent du paysage sonore de la pastorale par leurs sonorités propres, offrant un cadre musical spécifique au sein duquel émerge la voix des bergers et bergères.

a. *Quelques instruments pastoraux*

Jean-Marie Fritz souligne que le personnage pastoral est doté de manière stéréotypée de certains instruments de musique qui font retour dans les textes¹⁶⁹ :

[...] flageol, frestel, soit la flûte de Pan (le berger est souvent défini comme « celui qui frestele »), chalemel, estive, muse ou musette, bordon, pipe sont joués par les bergères et surtout par les bergers. Dans certains cas, ces instruments sont associés à des tambours ou tambourins - cercel, tabour ou timbre en ancien français - notamment lorsqu'il est question de danse¹⁷⁰.

Qu'il s'agisse des instruments mentionnés par Jean de Brie que nous citons précédemment, ou de ceux listés ici par Jean-Marie Fritz, ils sont associés au monde pastoral. Les ouvrages consacrés aux instruments de musique médiévaux les définissent le plus souvent comme instruments de bergers¹⁷¹. Les travaux de Gérard le Vot en musicologie et ceux de Catherine Homo-Lechner en archéologie nous offrent un aperçu de ces instruments. Nous nous arrêterons sur quelques-uns d'entre eux pour mettre en avant leur spécificité et avoir une meilleure représentation de l'*instrumentarium* pastoral : le bordon, le flageol, le frestel, la douçaine, le chalemel, l'estyve, la muse, la musette, la chevrette et les percussions. Ces instruments resteront associés dans l'esprit des théoriciens des siècles suivants, non à la pastorale en particulier, mais aux

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 41-44.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 42.

¹⁷¹ Nous reprenons ici en la détaillant une étude des instruments des bergers présentée lors du colloque « The Senses in Medieval and Renaissance Europe : Hearing and Auditory Perception », le 23 avril 2021 organisé en visioconférence au Trinity College de Dublin.

productions scéniques médiévales, signe peut-être de leur caractère naïf ou archaïsant¹⁷².

Le « bordon » mentionné par Jean-Marie Fritz est, comme le bourdon de la cornemuse aujourd'hui, un son d'accompagnement grave et continu. Il peut être interprété au Moyen Âge par la cornemuse, mais aussi par l'orgue ou par un instrument à cordes. Dans son ouvrage, Gérard Le Vot note sa présence dans la pastourelle attribuée à Gérard de Berneville :

Car aveuc aus estoit Guis
Qui leur cante et kalemele
en la muse au grant bourdon¹⁷³.

La cornemuse (« muse ») du berger est dotée d'un long tuyau grâce auquel la note continue du bourdon est tenue. La mélodie est pour sa part jouée à l'aide de la « chalemie » pourvue de trous pour les doigts¹⁷⁴.

Selon Gérard le Vot, le « flageol » est

la petite flûte en roseau ou en bois. Cet instrument proche du flûtet provençal est très souvent associé aux bergers. Dans le *Jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle (fin XIII^e siècle), Marion la pastoure chante, au vers 319 : « J'oi Robin flajoler au flajol d'argent »¹⁷⁵.

Catherine Homo-Lechner précise que cette flûte est droite et possède moins de sept trous. Elle peut être fabriquée en bois tendre (saule, sureau ou roseau), mais aussi à partir d'os longs de mammifères ou d'oiseaux, notamment des os issus des repas. La chercheuse rattache l'utilisation de cette flûte à des pratiques populaires et pastorales¹⁷⁶.

Le « frestel » mentionné par Jean de Brie et Jean-Marie Fritz est ainsi décrit par le *Vocabulaire de la musique médiévale* :

¹⁷² Estelle Doudet, *Moralités et jeux moraux, le théâtre allégorique en français : XV^e-XVI^e siècles*, op. cit., p. 195.

¹⁷³ Gérard Le Vot, *Vocabulaire de la musique médiévale*, Paris, Minerve, 2001 (Collection « Musique ouverte »), « Bourdon », p. 27.

¹⁷⁴ Je remercie chaleureusement Agathe Sultan pour ses explications.

¹⁷⁵ Gérard Le Vot, op. cit., « Flageolet », p. 89.

¹⁷⁶ Catherine Homo-Lechner, *Sons et instruments de musique au Moyen Âge. Archéologie musicale dans l'Europe du VII^e au XIV^e siècles*, p. 100-101. L'ouvrage de Catherine Homo-Lechner contient des représentations et photographies du flageolet.

Cet aérophone, très souvent apanage des bergers, est constitué d'une série de tuyaux de tailles différentes, obturés par l'extrémité inférieure et ouverts à la partie supérieure, proche de la syrinx antique¹⁷⁷.

La relation de cet instrument avec les bergers apparaît aussi dans l'ouvrage de Catherine Homo-Lechner, qui indique que le « frestel » :

[...] est un instrument assez fréquent dans l'iconographie des XI^e-XII^e siècles dans les scènes à caractère pastoral (Adoration des bergers) et parmi les musiciens du roi David.

La « douçaine » est selon Gérard Le Vot

[...] un aérophone de la fin du Moyen Âge. Réputé pour être doux, il figurait souvent avec les instruments de « bas » (vièles et flûtes)¹⁷⁸.

Catherine Homo-Lechner en fait un ancêtre possible du basson¹⁷⁹.

Le « chalemel » ou « chalemie » est un instrument à anche dont le nom vient du latin *calamus* qui signifie « roseau¹⁸⁰ » et qui peut servir, nous l'avons vu, à composer la mélodie sur la cornemuse. Catherine Homo-Lechner indique que le nom de l'instrument renvoie au matériau choisi pour concevoir l'anche¹⁸¹.

L'« estyve » est décrite dans le *Vocabulaire de la musique médiévale* comme :

Sorte de flageolet de berger.

L'estive est tantôt présentée comme une flûte pouvant accompagner les chanteurs de lais, tantôt comme un instrument à anche. Elle pourrait être une variété celtique d'instrument à vent (une cornemuse ?) au son très doux. Si l'on en croit le poète Guillaume de Lorris [...] elle soutenait peut-être chants et descorts [...]¹⁸².

Catherine Homo-Lechner précise que les anches des instruments ne se sont pas conservées et qu'il n'est possible que de faire des hypothèses, en s'appuyant notamment sur la dénomination des instruments. L'anche de l'estive était probablement composée de paille.

¹⁷⁷ Gérard Le Vot, *op. cit.*, « Frestel », p. 92.

¹⁷⁸ Gérard le Vot, *op. cit.*, « Douçaine », p. 82.

¹⁷⁹ Catherine Homo-Lechner, *op. cit.*, « douçaine », p. 140.

¹⁸⁰ Gérard le Vot, *op. cit.*, « Chalemie », p. 42.

¹⁸¹ Catherine Homo-Lechner, *op. cit.*, « Anches », p. 110.

¹⁸² Gérard Le Vot, *op. cit.*, p. 86.

L' « estive », la « muse », la « musette d'Allemagne » et la « chevrette » sont différents types de cornemuse :

Instrument à anche [...]. La forme principale de la cornemuse est néanmoins difficile à définir. On trouve l'instrument tantôt avec un seul tuyau, tantôt avec deux chalumeaux parallèles, tantôt accompagné d'un ou de plusieurs bourdons avec un sac en peau dans lequel le musicien souffle, etc. Ses noms très variés (*estive, gaité, chevrette, muse*), renvoient autant à l'indétermination des termes instrumentaux à l'époque qu'à des appellations, des formes et des usages régionaux spécifiques.

[...] À partir du XIV^e siècle, l'iconographie de la cornemuse devient extrêmement riche. Accompagnant la danse paysanne pastorale – c'est par excellence l'instrument de Robin le berger –, elle apparaît en milieu aristocratique surtout dans les banquets princiers et les entrées de ville¹⁸³.

On ne trouve pas dans ces ouvrages de mention de la « pipe » citée par Jean-Marie Fritz. En revanche, le *Guide de la musique du Moyen Âge* comprend une entrée « pipet », un mot d'emploi plus tardif qui renvoie à plusieurs instruments, le flageolet et la flûte à deux doigts, ou à un appeau¹⁸⁴.

Concernant les percussions, souvent associées à la danse, Catherine Homo-Lechner souligne le peu de sources archéologiques disponibles. Plutôt que des tambours, les hommes et femmes du Moyen Âge utilisaient probablement des *nacaires*, petites timbales en forme de cuvettes et des timbres, c'est-à-dire de petits tambours sur cadres dont la peau est accompagnée d'une cordelette tendue qui vibre avec elle et augmente l'intensité sonore¹⁸⁵.

Les représentations iconographiques sont riches en bergers s'accompagnant d'instruments de musique, mais il n'est pas évident pour le néophyte de faire la différence entre les différentes flûtes. Le berger représenté en marge du bréviaire de René II tient-il un flageol ou une estive¹⁸⁶ ? Les cornemuses, plus faciles à identifier, apparaissent très fréquemment et à des époques variées : dans le chansonnier de

¹⁸³ Gérard le Vot, *op. cit.*, « Cornemuse et Muse », p. 68-69.

¹⁸⁴ *Guide de la musique du Moyen Âge*, (dir.) Françoise Ferrand, Fayard, 1999 (Collection « Les indispensables de la musique »), « Pipet », p. 805.

¹⁸⁵ Catherine Homo-Lechner, *op. cit.*, « Instruments à membranes (membranophones) », p. 121-122.

¹⁸⁶ Paris, Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 601 réserve, f. 86 r°, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b71006162>.

Montpellier réalisé à la fin du XIII^e siècle¹⁸⁷, dans le manuscrit de Méjanès du *Jeu de Robin et Marion* réalisé au début du XIV^e siècle et où l'un des bergers conserve au fil des pages son instrument¹⁸⁸, ou plus tardivement à la fin du XV^e siècle, comme par exemple dans les livres d'heures¹⁸⁹. Le manuscrit de Méjanès du *Jeu de Robin et Marion* se distingue par l'apparition peu courante d'un instrument à cordes frottées¹⁹⁰. Plus rare dans nos textes, la famille des cordes n'est pas tout à fait absente, puisqu'elle est également mentionnée dans le *Banquet du Boys* où un berger déclare : « je vueil ung tour accorder ma vielle,/ Et ma rebèbe¹⁹¹ ».

Ce rapide survol ne vise pas à l'exhaustivité, mais nous donne un aperçu des caractéristiques de la plupart des instruments de bergers. À son terme, nous constatons qu'il s'agit principalement d'instruments à vent, avec une ou deux anches et éventuellement un réservoir à air dans le cas des cornemuses, mais aussi que la pratique musicale chez les bergers est apparemment réservée à des personnages masculins. Alors que les travaux que nous avons consultés sont spécialisés en organologie, nous remarquons que les auteurs font régulièrement le lien avec les sources littéraires et iconographiques. Cette approche témoigne de l'abondance des références musicales dans la littérature pastorale, qui constituerait ainsi un corpus intéressant pour étudier la musique médiévale. Par ailleurs, elle témoigne d'une certaine continuité entre instrument représenté (en peinture ou en littérature) et instrument joué lors d'une performance musicale. Cet emploi de la pastorale illustre le rôle de médiateur que jouent les œuvres littéraires et iconographiques dans notre appréhension du passé. Il n'est pas impossible qu'elle ait également existé dans la culture commune des hommes et des femmes du Moyen Âge, la connaissance des représentations artistiques de ces instruments comme instruments pastoraux appelant à les percevoir comme tels lors de véritables performances musicales, indépendamment de la profession des interprètes.

¹⁸⁷ Montpellier, BU Historique de Médecine, f. 111 v^o, disponible en ligne : https://ged.biu-montpellier.fr/florabium/jsp/nodoc.jsp?NODOC=2015_DOC_MONT_MBUM_26.

¹⁸⁸ Aix-en-Provence, Bibliothèque de Méjanès, ms 166, par exemple f. 7 r^o, disponible en ligne : bibliotheque-numerique.citedulivre-aix.com/idviewer/46493/17.

¹⁸⁹ Voir par exemple Paris, Bibliothèque nationale de France, manuscrit NAL 3191, f. 55 v^o, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000442d> ; Paris, Bibliothèque nationale de France, manuscrit Latin 1173, f. 20 v^o, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432895r>.

¹⁹⁰ Aix-en-Provence, Bibliothèque de Méjanès, ms cit., f. 11 r^o.

¹⁹¹ *Banquet du Boys*, p. 15.

b. *Poétique des instruments de musique : de la cacophonie au sous-entendu grivois*

La présence des instruments de musique fait l'objet d'un travail d'écriture de la part des auteurs et autrices qui leur confèrent différentes valeurs. S'il est possible de ne voir mentionné qu'un instrument, c'est souvent leur abondance et leur variété qui frappent dans les textes. C'est notamment le cas dans certaines pastourelles dites « désintéressées » qui représentent des fêtes pastorales. À travers une liste d'instruments se dégage un effet de nombre, traduisant, par l'abondance, la réjouissance des personnages. Les instruments permettent un accompagnement musical et donc la danse et la fête. Leur nombre amplifie la représentation de la joie. Leur énumération esquisse une poétique du nom, mais aussi une esthétique de la bigarrure. Le monde pastoral est heureux, mais il n'est pas lisse, il inclut une accumulation d'éléments variés, tels que les instruments de musique ou les listes de prénoms de bergers et de bergères, dont l'exemple le plus notable est sans doute le *Banquet du boys*. Cet amas poétique redouble dans le texte la représentation d'une performance musicale cacophonique traduisant un désordre joyeux.

La pastourelle « La doucors del tens novel¹⁹² », datant probablement du XIII^e siècle¹⁹³, illustre ce procédé d'écriture. Il s'agit d'un poème écrit dans un registre comique. Le narrateur observe une fête pastorale, tente de la rejoindre et en est chassé par les bergers qui lui jettent des pierres et lâchent leurs chiens à ses trousses. De nombreux instruments sont mentionnés, non pas les uns à la suite des autres, mais disséminés au fil du poème : la « muse » et le « frestel » au vers 10, un « cercel » que les bergers font « croller », c'est-à-dire qu'ils secouent, au vers 31, et un « chalemel » au vers 36. Cette musique est accompagnée de percussions sonores, les bergers tapent du pied le sol :

[...] fierent del pie sor l'arboie [...] ¹⁹⁴.

¹⁹² Bartsch II, 22, p. 135-136.

¹⁹³ Elle nous est parvenue par le chansonnier de la Bibliothèque nationale de France, ms français 20050, qui contient des pastourelles de la fin du XII^e siècle jusqu'au milieu du XIII^e siècle. Sur ce manuscrit, voir Madeleine Tyssens (éd.), *Le chansonnier français U : publié d'après le manuscrit Paris, BNF, fr. 20050*, Paris, Abbeville, Société des anciens textes français, F. Paillart éditeur, 2015 (nous n'avons malheureusement pas pu consulter cet ouvrage mais un compte rendu est accessible en ligne, Eglal Doss-Quinby, « Madeleine Tyssens, ed., Le chansonnier français U, publié d'après le manuscrit Paris, BNF, fr. 20050 », *Speculum*, 92(2), 2017, p. 592-593, disponible en ligne : <https://www.jstor.org/stable/26340260>).

¹⁹⁴ Bartsch II, 22, v. 34.

et d'un chant, nommé « dorenlot » et composé en partie d'onomatopées que nous avons précédemment commenté :

Vos avroiz lo pickenpot
Et j'avrai lo dorenlot

Il constitue le refrain de la pastourelle qu'il scande donc régulièrement. Par son obscurité, il participe de la représentation d'une réjouissance désordonnée. Au son des instruments, le langage se disloque, tout comme les corps, tandis que le narrateur nous dit que chacun se « desroie », c'est-à-dire adopte un comportement déréglé. L'enthousiasme des bergers et bergères est placé sous le signe de l'excès. Les bergers secouent si bien leur percussion qu'ils la cassent :

[...] font croller le cercel
Si qu'il en pecoie¹⁹⁵.

Sur cette fête, le narrateur pose un regard ambigu. Il considère négativement les bergers qui se comportent de manière impudique (« lecherel ») et qu'il perçoit comme idiots (« sotterel »). À travers la fête désordonnée se donne à voir un dérèglement des codes courtois. La danse mesurée, signalant la maîtrise des corps, laisse place à des gesticulations. La musique n'est pas celle des instruments doux joués en intérieur, mais celle d'instruments sonores destinés à une pratique en extérieur. Alors que la musique est conçue comme un art mathématique reliant par les nombres l'harmonie terrestre et l'harmonie céleste, elle est ici source d'un amusant remue-ménage.

Mais le narrateur cherche pourtant à intégrer la danse. La réaction jalouse du berger Pirrins « laissez autrui proie¹⁹⁶ » nous informe du caractère érotique de l'intérêt témoigné par le narrateur. Lorsqu'il déclare

Guioz lez Maroie
refaisoit lo lecherel [...] ¹⁹⁷,

il désigne peut-être l'attitude amoureuse du couple, qu'il condamne, mais contemple avec intérêt. Le chant fait également signe vers une dimension érotique de la scène. Si le « pickenpot » fait écho au « dorenlot » et pourrait désigner à travers l'onomatopée un instrument de musique, la sonorité « pic - en - pot » évoque une éventuelle allusion

¹⁹⁵ *Ibid.*, v. 31-32.

¹⁹⁶ *Ibid.*, v. 55.

¹⁹⁷ *Ibid.*, v. 29-30.

sexuelle¹⁹⁸. L'utilisation des onomatopées, nous l'avons vu, peut parfois inviter à une interprétation grivoise du texte. De la même manière, les instruments de musique servent fréquemment de métaphores érotiques : le *Dictionnaire érotique* de Rose M. Bidler indique par exemple que le « flajol » peut désigner le pénis¹⁹⁹, tandis que la « musette » entre dans des locutions désignant l'acte sexuel, comme « sacquer a la musette » ou « raccorder les musettes »²⁰⁰.

L'écriture de la musique dans notre corpus invite donc à une pratique ludique du décryptage instituant une complicité entre le public et l'auteur ou l'autrice autour de la grivoiserie²⁰¹. Certains passages peuvent recevoir une superposition de lectures. Ainsi les retrouvailles de Robin et Marion dans le jeu composé par Adam de la Halle sont accompagnées d'un chant dont la signification n'est pas transparente : les personnages déclarent qu'ils iront « juer dou/leure leure va²⁰² ». Ce passage a de nombreuses fois été lu comme contenant une allusion grivoise : le « leure leure va », qui pourrait se comprendre comme la pratique d'un instrument de musique, désignerait plutôt la relation sexuelle, ambiguïté portée également par le riche sémantisme du verbe « jouer²⁰³ ». Nous verrons plus loin dans ce chapitre que cette lecture n'exclut pas d'autres interprétations.

¹⁹⁸ Je remercie Maxime Kamin pour l'échange que nous avons eu à ce sujet. Jean-Claude Rivière propose dans son glossaire de le comprendre comme « Mot-refrain - espèce d'oiseau ? », sans expliciter son interprétation. Voir Jean-Claude Rivière, *Pastourelles*, III, Genève, Droz, 1974, p. 158. Le dictionnaire Godefroy se contente pour définition d'un laconique « ? ». Le *Petit dictionnaire de l'ancien français* de Hilaire Van Daele, 1901, propose une définition plus intéressante et qui pourrait être acceptée dans le contexte de cette pastourelle festive : « “ce qu'on peut piquer, saisir dans un pot”, morceaux à manger, avantages matériels. » L'intérêt de ce mot réside peut-être dans son obscurité et dans le plaisir éprouvé par le public à la recherche de sa signification.

¹⁹⁹ Rose M. Bidler, *Dictionnaire érotique : ancien français, moyen français, Renaissance*, Montréal, Cérès, 2003, « flajol », p. 290.

²⁰⁰ *Ibid.*, « musette », p. 444-445.

²⁰¹ Katy Bernard distingue le grivois de l'obscène dans son étude des poèmes de Guillaume IX d'Aquitaine : « le grivois appelle à la communauté de *companho* », voir « Les dés du Duc : Guillaume IX d'Aquitaine et le jeu poétique de la liberté sexuelle », dans (éd.) Nelly Labère, *Obscène Moyen Âge?*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2015, p. 87-88. Je remercie Camille Brouzes pour cette référence.

Pour une étude des métaphores musicales, voir Agathe Sultan, « Et comment l'entendez-vous ? Métaphores musicales à la fin du Moyen Âge » dans Brigitte Buffard-Moret (éd.), *Poésie, musique et chanson : actes des journées d'étude organisées à l'université d'Artois les 21 et 30 mars 2006*, Artois Presses Université, 2009, p. 47-62, disponible en ligne : <http://books.openedition.org/apu/12758>.

²⁰² *Le Jeu de Robin et Marion*, p. 214-216, v. 100-113.

²⁰³ Sur le verbe « jouer » et ses connotations érotiques, voir la thèse de Maxime Kamin, *Représentations et poétiques du jeu dans la poésie française (langue d'oïl et d'oc) et latine du Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles)*, Université Grenoble Alpes, 2021, notamment le chapitre « De l'expression du désir à la représentation des violences sexuelles : la métaphore du jeu dans les pastourelles en langue d'oïl », consacré à la pastourelle.

Un semblable sous-entendu pourrait être présent par exemple dans la pastourelle « L'autre jour par ung mating », pièce n°16 du chansonnier cordiforme²⁰⁴. Lorsque le narrateur propose à la bergère de l'aimer, il lui offre son « flajol » :

Me vouldriés-vous point amer
Et vostre je seroye,
Mon flajol vous donneroye
Ce c'estoit vostre plaisi[e]r²⁰⁵

À quoi la bergère oppose son refus, avant d'indiquer que Robin arrive pour jouer de son flajolet :

Voicy Robin qui me esjoye,
De son flajolet joly
Veult jouer par sa montjoye²⁰⁶

Les instruments de musique peuvent tout à la fois être employés au sens propre et avoir une connotation sexuelle.

D'autres textes sont plus explicites. C'est le cas de la ballade d'Eustache Deschamps, « Marion, entendez a mi », où Robin se fait professeur de musique. La leçon permet la description à peine voilée d'une initiation sexuelle et amoureuse :

Je vous aim plus que creature,
Et pour ce d'umble cuer vous pri
Qu'au dessoubz de vostre sainture
Me laissez de la turelure
Et de ma chevrette jouer.²⁰⁷

Le refrain « Doit on ainsi parler d'amour ? » attire l'attention sur le choix de la métaphore. Il laisse penser que cette dernière est transparente : contrairement aux jeunes filles de certains fabliaux²⁰⁸, la bergère n'est pas dupe des paroles de son amant, elle se divertit plutôt avec lui dans une complicité érotique que traduit le langage. L'écriture par image est à la source de l'amusement : la rencontre d'un vocabulaire

²⁰⁴ *Chansonnier de Jean de Montchenu, op. cit.*, p. 32-33.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Eustache Deschamps, Volume VI, Balades, « Leçon de musique », MCLXIX, p. 112, v. 1-6.

²⁰⁸ Sur ces fabliaux voir Camille Brouzes et Maxime Kamin, « Comique et violences sexuelles dans les fabliaux et les pastourelles du Moyen Âge : quels outils d'analyse ? », intervention dans le cadre de la journée d'étude du 12 janvier 2019 « Désir, consentement, violences sexuelles en littérature : quelles méthodes d'analyse littéraire ? Quels enjeux pour la discipline ? », Carnet *Malaises dans la lecture*, disponible en ligne : <https://malaises.hypotheses.org/1018>.

musical très spécialisé faisant intervenir des techniques de composition musicale comme le « contrepoint » ou le doublement de l'intervalle (« la tierce doubler ») et de la représentation crue de l'acte sexuel (« Les tableaux de son livre ouvri/Sa plume y bouta roide et dure ») crée un décalage comique. Le rire prend sa source à la fois dans le caractère grivois de la scène et dans la complicité qui lie les auditeurs dans une connaissance informée du monde de la musique.

Ce type de sous-entendus grivois est-il spécifique d'une écriture masculine, jouant d'une complicité autour de la sexualité ? S'il est surtout présent dans des textes composés par des hommes ou faisant entendre une première personne masculine, il apparaît également dans un motet identifié comme féminin par les éditrices du recueil *Songs of the Women Trouvères* :

Je ne serai plus amiette
Robin, car il ne lou desert ;
Car il fait tout en apert
Chose dont il me corrouce.
Cuide il je ne voie goute
Ou me welt il aveuleir?

Je lou vix l'autrier ribeir
Et escoler une gairce.
De moi ait perdu la graice :
Voicet aillors flaioleir :
Ne revaigne plus ver mi,
Trop ait demoreit²⁰⁹.

Par « flaioleir », la femme signifie-t-elle que son ami ne doit plus « jouer de la musique », critique-t-elle les paroles trompeuse de son ami²¹⁰ ou évoque-t-elle des relations sexuelles ? Peut-être un peu les trois, dans une superposition permettant la connivence avec l'auditoire et l'amusement du public. Un unique exemple ne nous permet pas de tirer de conclusion générale sur ce point, mais nous invite à questionner la perméabilité d'un même humour grivois entre voix féminines et masculines.

c. *Une musique discordante ?*

Alors que nous évoquions en introduction la relation entre musique et harmonie du monde, c'est tout autre chose qui se dessine ici. Comme l'a très bien exprimé le titre de

²⁰⁹ *Songs of Women Trouvères*, op. cit., motet 75, p. 250-251.

²¹⁰ Rose M. Bidler, *Dictionnaire érotique: ancien français, moyen français, Renaissance*, op. cit., p. 290, « flajoller ».

l'exposition sur la musique médiévale organisée en 2004 par Martine Clouzot, Christine Laloue et Isabelle Marchesin à la Cité de la musique, « Moyen Âge, entre ordre et désordre », les représentations de la musique sont ambivalentes au Moyen Âge. À l'instar du « concert » de la pastourelle « La doucors del tens novel », la musique peut se faire cacophonie. C'est par exemple le cas dans les représentations du charivari décrit et représenté dans l'un des manuscrits du *Roman de Fauvel*²¹¹ où les personnages utilisent comme percussions des objets variés²¹².

Faudrait-il associer cette musique pastorale cacophonique et érotique aux musiques dites « populaires » condamnées par l'Église ? John Haines, dans son étude des « chants populaires » et de leur condamnation, relève par exemple cet avertissement dans le *Décret* de Burchard de Worms datant du début du XI^e siècle :

Fecisti ligaturas et incantationes, et illas varias fascinationes quas nefarii homines, subulci, vel bubulci, et interdum venatores faciunt, dum dicunt diabolica carmina super panem aut super herbas, et super quaedam nefaria ligamenta, et haec aut in arbore abscondunt, aut in bivio aut in trivio projiciunt, ut aut sua animalia vel canes leberent a peste et a clade, et alterius perdant ?

[As-tu fait des charmes et incantations, et d'autres sortilèges que font des hommes méchants comme les bergers, fermiers et chasseurs, qui entonnent les chants du diable sur du pain ou des herbes, ou sur une ligature néfaste, et qu'ils cachent ensuite dans un arbre ou jettent sur les carrefours afin que leurs chiens et autres animaux soient libérés d'un désastre ou de la peste, et que ceux d'un autre soit [sic] tués²¹³ ?]

Diaboliques, les personnages pastoraux ? Comme ont pu le rappeler plusieurs intervenants et intervenantes au colloque sur la perception auditive organisé au Trinity College de Dublin²¹⁴, l'ouïe est un sens, elle fait partie de nos perceptions corporelles et peut donc à ce titre être considérée avec défiance comme charnelle et trompeuse. Mais elle est aussi un sens qui permet d'accéder aux sons, immatériels, paraissant ainsi

²¹¹ Paris, Bibliothèque nationale de France, manuscrit français 146, fol. 34 r^o et 36 v^o.

²¹² Voir « Le charivari », dans *Le Moyen Âge, entre ordre et désordre*, op. cit., p. 177.

²¹³ Hartmut Hoffmann et Rudolpf Pokorny, *Das Deckret des Bischofs Burchard von Worms : Textstufen – Frühe Verbreitung – Vorlagen*, Munich, Monumentae Germaniae Historica, t. 2, 1991, livre 19, chapitre 5, p. 423-424, n^o 63 (Cité par : John Haines, *Chants du diable, chants du peuple : voyage en musique dans le Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2018, p. 31.)

²¹⁴ « The Senses in Medieval and Renaissance Europe : Hearing and Auditory Perception », Conference of the Forum for Medieval and Renaissance Studies in Ireland (FMRSI), Trinity College Dublin, 22–24 avril 2021 et 29 avril–1^e mai 2021.

supérieur à d'autres et se prêtant à certaines analogies avec la révélation divine²¹⁵. Par extension, cette ambivalence concerne également la musique.

Si les bergers sont musiciens, leurs instruments, vents et percussions, engagent directement le corps, conduisant les personnages à gesticuler pour frapper leurs percussions et à souffler dans leurs instruments à vent, contrairement aux cordes qui permettent de conserver une attitude plus conforme aux attentes sociales. Jean-Marie Fritz rappelle dans son livre le récit mythologique de l'invention de la flûte par la déesse Athéna, transmis par les *Fastes* et les *Métamorphoses* d'Ovide : lorsqu'elle souffle dans son instrument, la déesse déforme son visage en gonflant ses joues, attirant les moqueries des dieux de l'Olympe et s'effrayant de son propre reflet²¹⁶. Les personnages pastoraux jouant souvent d'instruments à vent pourraient ainsi être des personnages ridicules dont la performance musicale changerait en grimace leur visage. Une hiérarchie se dessine alors entre différentes pratiques, mais celle-ci est-elle une hiérarchie entre le bon et le mauvais ? Jean-Marie Fritz souligne que le Moyen Âge distingue surtout les instruments en fonction de leur puissance, opposant « hauts instruments » et « bas instruments », mais ne mentionne pas de « mauvais » instruments.

Dans une étude des représentations de la musique et de la danse dans les marges des manuscrits²¹⁷, Jean Wirth et Andrea Bräms proposent de trier selon leur usage les instruments (sons plus ou moins doux, usage en intérieur ou en extérieur), mais l'observation de l'iconographie les conduit à conclure qu'il n'y a pas d'instruments entièrement rejetés, les anges en particulier jouant de tous les instruments :

[...] l'examen de leur iconographie suggère une attitude favorable envers la totalité des instruments, des plus raffinés aux plus modestes²¹⁸.

S'ils ne rejettent pas l'idée que la musique puisse parfois être connotée négativement, ils invitent à relativiser les condamnations dont elle a pu faire l'objet : ce n'est pas la

²¹⁵ Voir par exemple la communication de Marta Battisti, « Hearing through images : ways of listening to God in Italian Early Modern religious paintings ».

²¹⁶ Jean-Marie Fritz, *op. cit.*, p. 219-222.

²¹⁷ Jean Wirth et Andreas Bräm, « Musique, danse et jonglerie », dans (éd.) Jean Wirth, *Les marges à drôleries dans les manuscrits gothiques, 1250 - 1350*, Genève, Librairie Droz, 2008 (Collection « Matériaux pour l'histoire »), p. 228-252.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 233.

musique en tant que telle qui est visée, mais les excès auxquels elle peut être associée, notamment l'érotisme et l'obscénité²¹⁹.

Certaines représentations opposent plus frontalement musique céleste et musique infernale, comme par exemple dans le Triple psautier de la Cathédrale Saint-Rémi de Reims présenté lors de l'exposition « Moyen Âge : ordre et désordre²²⁰ ». L'image du frontispice se divise en deux parties opposant une représentation de David avec sa harpe, entouré de musiciens jouant des cloches, du monocorde, de l'orgue, de la syrinx et de la flûte et celle d'un personnage bestial jouant d'une percussion et entouré de danseurs et de musiciens jouant du cor et d'un instrument à cordes frottées. Plus que deux catégories d'instruments, ce sont bien encore une fois deux attitudes distinctes face à la musique, maîtrise contre dérèglement des corps, qui sont alors représentées.

En somme, si certains instruments sont plus souvent l'objet de critiques, c'est surtout le comportement de l'auditoire qui est visé par la critique. Dans une ballade d'Eustache Deschamps, « Des merveilles de quoy on puet parler²²¹ », le poète s'en prend aux « chalemiaux », instruments utilisés entre autres par les bergers. Ils sont désignés comme « instrumens des hommes bestiaux ». Toutefois, dans ce poème, ce n'est pas l'instrument lui-même qui est attaqué. Le poète ne s'intéresse ni à son timbre, ni à sa puissance : en bref, la qualité sonore du chalumeau lui est indifférente. Ce qui provoque la condamnation du moraliste de la cour, c'est l'effet produit par le son des chalumeaux sur le public,

Qui par leur son font les gens enchanter
Et hors du sens maintefois ressembler :
C'est de dancier au son des chalemiaux²²².

Comme le souligne le retour du refrain « La ne voit on sens, raison ne mesure », la musique des chalumeaux entraîne des comportements excessifs, qui transgressent la mesure attendue à la cour. La danse au son des chalumeaux n'est pas la danse régulière et mesurée durant laquelle les participants et participantes montrent la maîtrise de leur corps. Au contraire, elle entraîne une désarticulation du corps, soulignée par

²¹⁹ *Ibid.*, p. 252.

²²⁰ *Moyen Âge, entre ordre et désordre, op. cit.*, « Musique spirituelle et musique charnelle », p. 125.

²²¹ Eustache Deschamps, *Œuvres complètes*, V, DCCCCXXIII, p. 127-128. Je remercie Camille Brouzes de m'avoir signalé ce poème.

²²² *Ibid.*, v. 28-30.

l'énumération des différents membres en mouvement, tandis que les sauts rappellent les pratiques des jongleurs, inadaptées pour les membres de la cour

Com hors du sens sautent a desmesure,
Balans des piez, des mains et des trumeaulx²²³

Au sein du corpus, la musique est souvent destinée à la pratique de la danse. Lorsque le berger Gontier, du *Banquet du Boys*, appelle ses amis à prendre leurs instruments de musique, c'est pour commencer les danses :

« Sus, » dit Gontier, « n'y ait plus arrêté :
Qui scet chanter chante, qui fleuste fleuste;
Prengne chascun sa musette et sa fleuste !

Je vueil avoir quelque gentie morisque,
Qui soit dansée sur mode de bergier,
La pastourelle, ou une aultre plus frisque. »²²⁴

La pastourelle, que nous connaissons comme forme littéraire, est ici une danse. La musique engage donc les corps, dans des pratiques potentiellement désordonnées ou érotiques.

Les bergers aux danses désarticulées, moqués par le narrateur de la pastourelle « La doucors del tens novel » peuvent donc coexister avec les sages bergers de la Bible, qui veillent patiemment et sont souvent représentés dans l'iconographie munis de leurs instruments de musique²²⁵. Comme nous l'avons vu précédemment, c'est notamment parce qu'ils peuvent être grossiers et ridicules que, par renversement, les personnages pastoraux sont suffisamment humbles pour recevoir, les premiers, l'annonce de la naissance de Jésus²²⁶. Par ailleurs, les excès et débordements des personnages pastoraux peuvent être connotés positivement, en étant associés à un excès de vivacité, comme en témoigne la description d'une fête par Christine de Pizan, proche de la

²²³ *Ibid.*, v. 13-14.

²²⁴ *Le Banquet du Boys*, p. 24.

²²⁵ Voir par exemple dans les livres d'heures : Paris, Bibliothèque nationale de France, *Horae ad usum Pictaviensem*, manuscrit NAL 3191, fol. 55 v°, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000442d/f114.item.r=Horae%20ad%20usum%20Pictaviensem,%20manuscrit%20NAL%203191> ; Paris, Bibliothèque nationale de France, *Horae ad usum Romanum, dictae Heures de Comeau*, manuscrit NAL 3197, fol. 52bis r°, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105154676/f111.item.r=Horae%20ad%20usum%20Romanum,%20dictae%20Heures%20de%20Comeau> ; Paris, Bibliothèque nationale de France, *Horae ad usum Andegavensem*, manuscrit NAL 3211, fol. 132 v°, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10025446v/f134.item.zoom>.

²²⁶ Voir I. A. 2. « Personnages protéiformes : lieu de renversement ».

pastourelle évoquée, mais se clôturant de manière expressive par la reprise scandée du substantif « vie » :

La a cotes de buriaux
Vous veissies ces pastoreaux
Mener feste a desmesure,
Pour attaindre a la mesure
Fraper du pié en dançant,
Gautier emprès Helissant
A cloche pié faire un sault,
Si comme amours les assault,
Huer, crier, rigoler
Et ensemble entr'acoler ;
Est ce vie vie vie ?²²⁷

Le grand nombre d'infinitifs traduisant à la fois le bruit et les mouvements du corps, la mention des pieds qui frappent, qui dansent, qui permettent de se déplacer à cloche-pied, font de la fête un moment déréglé et chargé en énergie. Mais le vers final résout positivement ces excès, les excuse en quelque sorte en les plaçant sous le signe de la vitalité.

d. *Instruments reconnaissables ou signes de reconnaissance ?*

[...] si com Pan la volt sesir,
Il prist son poing plain de rosiaux
Limoneus ; comment li tosiaux
Souspiroit pour duel de la bele
Et comment li rosiaux ventele
Par le soufflement de sa bouche,
Et comment, quant li vens i touche,
Ist des rosiaux uns sons grellés ;
Comment Pan fist des roselés
Un chalemel, que l'en apele
Syrins, dou non a la pucele,
Et qu'ensi trouva Pan, sans faille
le chalemel de Cornouaille²²⁸.

Revenant au mythe de l'origine de la flûte de Pan, rapporté par l'*Ovide moralisé*, Jean-Marie Fritz s'intéresse d'une part au choix du matériau, du roseau, élément familier du berger, d'autre part à son utilisation. Portant la flûte à ses lèvres, le berger fait entendre

²²⁷ Christine de Pizan, *Le Dit de la pastoure*, p. 230, v. 209-219.

²²⁸ *Ovide moralisé*, (éd.) C. de Boer, Amsterdam, 1915-1938, I, tome 1, p. 141, v. 3720-3732, cité par Jean-Marie Fritz, *La Cloche et la Lyre*, op. cit., p. 222-223.

sa plainte devant la perte de la nymphe aimée, Syrinx. La flûte permet ainsi de prolonger les sentiments du personnage pour les faire entendre :

L'aérophone relève de l'immédiateté : il prolonge la voix, il est porte-voix²²⁹.

L'instrument de musique peut matérialiser physiquement la voix pastorale et lui conférer une tessiture reconnaissable. Il permet de dépasser l'indicible, en l'occurrence le deuil de Pan, mais aussi sa violence qui a conduit Syrinx à la disparition, pour faire entendre un son, à la fois palpable et immatériel. La flûte de Pan condense dans son mythe de création plusieurs éléments caractéristiques de l'univers pastoral : un désir amoureux sans limite, conduisant parfois à la violence et à la destruction de l'autre, un dépouillement matériel que traduit l'emploi de matériaux simples et la réalisation d'une mélodie.

Les instruments de musique, on l'a vu, peuvent exprimer par le biais de la métaphore le désir érotique. Par leurs sons, ils peuvent faire entendre la plainte du sentiment amoureux ou encore inviter aux danses et à la réunion des cœurs. Mais leur matérialité et leur simplicité sont également signifiantes. Les instruments de bergères et bergers sont faits de matériaux naturels et courants, la flûte de Pan est en roseau, les instruments à vent utilisent des anches de roseau ou de paille, ils sont taillés dans du bois ou dans des os en creusant simplement l'intérieur et en perçant des trous. Lorsqu'il s'agit d'instruments plus complexes, comme les cornemuses qui comportent à la fois un sac pour l'air et une flûte, les matériaux utilisés restent typiques de l'univers pastoral. Ainsi la *chevrette*, mentionnée par Jean de Brie comme instrument utile au divertissement des bergers, est-elle définie comme suit dans le *Dictionnaire du Moyen Français* :

Instrument de musique à réservoir d'air, composé d'une outre de peau de chèvre que le joueur alimente en soufflant dans une pipe, et d'un chalumeau à anche battante, muni de trous pour moduler²³⁰.

L'outre servant de réservoir d'air à la cornemuse est composée avec la peau d'une chèvre, l'un des animaux fréquemment gardés par les bergers et bergères, et l'instrument de musique lui-même prend son nom. Un *continuum* se crée ainsi entre l'animal et la musique. Jean-Marie Fritz observe un phénomène similaire avec la

²²⁹ Jean-Marie Fritz, *op. cit.*, p. 224.

²³⁰ Robert Martin et Pierre Cromer « Chevrette », *Dictionnaire du Moyen français*, version 2020 (DMF 2020), ATILF - CNRS & Université de Lorraine, disponible en ligne : <http://www.atilf.fr/dmf>.

« chevrie », cornemuse en peau de chèvre. Dans une pastourelle de Richard de Sémilly, l'emploi du verbe « chevrier » est polysémique : il peut tout à la fois avoir le sens de « garder les chèvres » et de « jouer de la cornemuse », « un même verbe désigne ainsi l'activité pastorale et la pratique musicale »²³¹.

Tant par leur nom que par leur conception, les instruments révèlent leur appartenance à l'univers pastoral. Ils constituent ainsi l'un des maillons signifiants de cet univers où tout fait signe vers une identité pastorale spécifique. Ils participent d'un paysage sonore qui renforce la cohérence interne de la pastorale, en faisant un univers clos, autonome, doté de ses propres dénominations, constitué d'un ensemble de matériaux définis.

Comme tels, ces instruments peuvent parfois être des indices guidant notre lecture et permettant l'identification de l'univers pastoral. Ainsi la pastourelle Bartsch II, 44 contenue dans le manuscrit Douce 308, que nous avons étudiée au commencement de ce travail, bien qu'en décalage avec les formes plus traditionnelles, peut-elle être rattachée à la pastourelle grâce à divers indices, dont la présence des instruments de musique. De même, dans les représentations iconographiques, la présence d'une cornemuse est un indice de la profession du personnage représenté.

Le paysage sonore de la pastorale se révèle donc assez riche. Si les sons de la nature sont très souvent ceux des oiseaux, certains textes peuvent être d'une grande variété. Bergers et bergères s'insèrent au sein d'un réseau sonore : leur voix et leurs instruments participent des différentes échelles sonores et répondent aux sons de la nature, créant un lien entre microcosme et macrocosme. Par son caractère totalisant, le paysage sonore de la pastorale fait parfois signe vers le cosmos.

Ce paysage est caractéristique de la pastorale : humble et lié à la nature, que ce soit directement par les sons qui le composent ou par les matériaux qui ont permis la fabrication des instruments. Mais il peut aussi se faire cacophonique : hétéroclite, associé au mouvement, il est au diapason de la vitalité et de la jeunesse des personnages pastoraux. Ce sont ainsi des liens de correspondance qui apparaissent entre bergères et bergers et le paysage sonore au sein duquel ils évoluent. Les sons contribuent à la cohérence de l'univers pastoral et à la construction des personnages, identifiables par leur relation à la musique.

²³¹ Jean-Marie Fritz, *La Cloche et la Lyre*, op. cit., p. 42.

III. Identité sonore des bergers et bergères

Quant la vierge mere fut acouchie,
Paix fut nonchie aux pastoureaux chantans²³².

Dans cet extrait du « Temple de Mars », Jean Molinet emploie une forme en -ant, « chantant » qui semble ici plus proche d'un adjectif verbal, sans complément, que d'un participe présent. La forme -ant décrit un procès en cours, il ne s'agit pas d'une forme accomplie du verbe. « Chantant » décrirait ainsi un état inscrit dans la durée. Être en train de chanter serait par conséquent une qualité propre aux bergers et bergères permettant de les décrire.

1. « PASTOUREAUX CHANTANS », DE LA RECONNAISSANCE DES PERSONNAGES À LA RECONNAISSANCE GÉNÉRIQUE ?

Les personnages pastoraux seraient donc caractérisés par un ensemble d'actions incluant en particulier la pratique de la musique et du chant. Dans un autre texte, *L'Arbre de Bourgogne*, Molinet évoque l'« estat bucolique », statut qui inclurait dans ses prérogatives la pratique musicale :

De ceste nouvelle alliance et proportionnee conjunction esperans grans biens advenir aux pays, aux champs aux pres et terroir, furent les pastoureaux grandement resjoys et mirent sus nouveaux esbattemens, jeux, danses, saulx, feus et carolles et, *selon l'estat bucolique*, prindrent musicaux instrumens et soufflerent en leurs musettes ; museurs juerent chanchonnettes, chantres chanterent beaux rondeaux, rondelleurs rimerent rimettes et rimeurs firent laiz honestes, pour gaignier couronne et chappeaux [...]²³³.

La musique est convoquée dans un contexte de réjouissance, où les apparitions des bergers et bergères sont fréquentes.

Tout comme la houlette ou la panetière, la possession d'un instrument de musique spécifique de l'univers pastoral permet l'identification des bergers et bergères en tant que tels. Elle contribue à la cohérence d'un univers où les choses fonctionnent de manière autoréférentielle, créant un lien entre les différentes strates terrestres et célestes. À travers la pratique de la musique, que ce soit avec un instrument ou en chantant, les personnages pastoraux se définissent également comme appartenant à une communauté donnée. La remarque de Geri L. Smith concernant la pastourelle peut

²³² Jean Molinet, *Faictz et Dictz*, Tome I, « Le Temple de Mars », p. 75, v. 241-242.

²³³ *Ibid.*, Tome I, « L'arbre de Bourgonne sus la mort du duc Charles », p. 241, nous soulignons.

s'étendre à une grande partie de notre corpus : « *The shepherds' instruments, like their refrain, unmistakably mark their identity.*²³⁴ » (Les instruments de musique des bergers, tout comme leur refrain, signalent immanquablement leur identité.)

Dans le mystère de *l'Incarnation et Nativité*, un jeune berger vient faire son apprentissage auprès de Ludin, un berger « fol » et plus expérimenté. Il comprend vite que la musique sera pour lui primordiale :

ANATHOT.
J'apprendray donc premierement
A chanter, a ce que dire o.²³⁵

S'en suit un exposé relativement technique sur les consonances, présenté par Ludin qui indique par exemple :

LUDIN.
Numerales proporcions
Ont grans participations
A ceulx cy, car avec dupla
Tres grande convenience ha
Dyapason ; puis me souvient
Qu'a dyatessaron convient
Sexquitercia, et après
De sexquialtera est près
Celle qu'on dit diapenthé.²³⁶

L'échange a évidemment une dimension comique en créant un contraste entre la technicité de l'exposé et la naïveté d'Anathot qui ne comprend rien, en raison notamment de la paronomase entre « l'art » et « lard »²³⁷.

LUDIN.
Il sera bon que je commence
Te dire de l'art ung petit.

ANATHOT.
Je n'ay pas a lart appetit
Croy que je n'en mengeray point
La loy le deffent.²³⁸

²³⁴ Geri L. Smith, *The medieval french pastourelle tradition*, p. 25 (nous traduisons).

²³⁵ *Incarnation et nativité*, II, p. 149.

²³⁶ *Ibid.*, p. 155.

²³⁷ *Ibid.*, p. 152-154.

²³⁸ *Ibid.*, p. 152-153.

Mais il souligne également le rôle central occupé par la musique dans l'identité pastorale.

La place de la musique dans la définition de la pastourelle a été déjà notée par le passé. Dans la déclaration « trouvai pastourelle », qui se fait entendre régulièrement en ouverture, s'entend à la fois la découverte d'une bergère et l'inspiration permettant de composer l'œuvre. Le chant du narrateur se superpose, dans son ouverture, au récit de sa propre origine. Celui de la bergère s'y ajoute²³⁹, signe caractéristique du personnage pastoral. Le chant joue par conséquent un rôle liminaire, il délimite d'abord l'espace de l'œuvre, marquant son commencement, la source de l'inspiration, puis celui de l'univers pastoral avec le chant de la bergère. Dans l'espace indéterminé de la pastourelle, toujours situé dans un entre-deux, c'est le chant qui localise l'action dans un univers littéraire donné.

2. CHANTER POUR COMMUNIQUER

Le chant a pu être traditionnellement utilisé pour communiquer dans les pâturages avec les animaux et entre bergers et bergères. C'est le cas du kulning, chant norvégien principalement pratiqué par les femmes dont le Dalarnas Museum conserve des enregistrements. Jennie Tiderman-Österberg en étudie la survivance dans les pratiques pastorales actuelles²⁴⁰. Dans un espace naturel ouvert, la voix chantée permet de porter au loin les messages. De la même manière, nos personnages pastoraux utilisent parfois le chant pour maintenir la communication, sans qu'il nous soit possible de savoir si cette pratique est purement fictionnelle ou s'inspire de réalités historiques.

a. Communiquer malgré la distance

Le manuscrit 166 de la Bibliothèque de Méjanès a retenu l'attention conjointe de Mark Cruse, Gabriella Parussa et Isabelle Ragnard, qui lui ont consacré un article détaillé intitulé « The Aix "Jeu de Robin et Marion" : image, text, music²⁴¹ ». Ils relèvent

²³⁹ Sur la fréquence de ces formules, voir Paul Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI^e-XIII^e siècles)*, Paris, Klincksieck, 1963.

²⁴⁰ Voir par exemple : Jennie Tiderman-Österberg, « Kulning : The Swedish Herding Calls of the North » dans *Folklife*, Smithsonian center for Folklife and cultural heritage, 2020, disponible en ligne : <https://folklife.si.edu/magazine/kulning-swedish-herding-calls> ; Jennie Tiderman-Österberg, « Kom kullorna ! Kom vallros ! », dans (éd.) I Thorell, E. & Tiderman-Österberg, J., *Fäbodlandskap och vallmusik*, Falun, Dalarnas museum, 2019.

²⁴¹ Marc Cruse, Gabriella Parussa et Isabelle Ragnard, « The Aix "Jeu de Robin et Marion" : Image, text, music », *Studies in Iconography*, (25), 2004, p. 1-46.

la disposition particulière du manuscrit : le texte et les partitions sont encadrés par des enluminures qui représentent les personnages dans des attitudes théâtrales. Au verso du deuxième feuillet²⁴², Marion fait face à Robin de l'autre côté de la page. Le chevalier vient de partir et les deux bergers se retrouvent, échangeant d'abord à distance à travers le chant avant de se réunir et de dialoguer. Suivant les auteurs de l'article, nous constatons que le chant sert de lien entre les personnages sur le plan visuel comme sur le plan sonore :

Music connects Marion and Robin on both a dramatic level, as part of the play's action, and visually on the page, where the horizontal sweep of the staff lines, notes, and text joins these paired miniatures. This adroit layout creates a performance effect by staging the songs as both a visual and verbal exchange between Robin and Marion—as « song acts » linking singer and listener that are both seen and heard. Thematically, this mise en page underscores the musical essence of Robin and Marion's relationship²⁴³.

[La musique relie Marion et Robin à la fois sur le plan dramatique, comme élément de l'action dans la pièce, et visuellement sur la page, où les traits horizontaux des lignes de la portée, les notes et le texte réunissent la paire de miniatures. Cette habile disposition donne l'impression d'une performance, en mettant en scène les chansons comme un échange à la fois visuel et verbal entre Robin et Marion – comme des « chansons actions » reliant l'un des personnages, chantant, à l'autre, écoutant, tous deux vus et entendus. Sur le plan thématique, cette mise en page souligne l'essence musicale de la relation entre Robin et Marion.]

Comme nous l'avons vu en étudiant l'usage de l'onomatopée, la mélodie peut traduire le lien affectif qui lie les personnages.

Mais elle est aussi un lien dans l'espace, le chant permettant de porter au loin la voix des personnages et de se reconnaître mutuellement sans se voir distinctement. Une fois que Robin a rejoint Marion, celle-ci déclare :

MARIONS

Robin, je te connuc trop bien
Au canter, si con tu venoies.
Et tu ne me reconnissoies ?

ROBINS

²⁴² Aix-en-Provence, Bibliothèque Méjanas, 166, f. 2 v^o, disponible en ligne : https://bvmm.irht.cnrs.fr/c_o_n_s_u_l_t_/c_o_n_s_u_l_t_.p_h_p?mode=ecran&reproductionId=7120&VUE_ID=1246371&panier=false&carouselThere=false&nbVignettes=tout&page=1&angle=0&zoom=&tailleReelle=

²⁴³ Art. cit., p. 25 (nous traduisons).

Si fis, au chant et as brebis²⁴⁴.

Une communication similaire s'établit dans la pastourelle de Jean Bodel « Les un pin verdoiant » entre Robin et Marion. Cette dernière est seule avec le narrateur, mais continue d'échanger musicalement avec son amant à travers la reprise d'un même refrain tout au long du poème²⁴⁵.

b. Mettre en son le sentiment

Nous avons vu que la musique pouvait exprimer les débordements d'une joie excessive. Le chant est souvent le lieu d'expression du sentiment amoureux. Dans les pastourelles, la bergère échange des chants avec son amant, tandis que le *Jeu de Robin et Marion* s'ouvre sur la chanson de Marion qui affirme tout à la fois l'amour que lui porte son amant et leur union prochaine. Le chant, lié à l'harmonie, incarne l'idée d'union et de sa célébration. La polyphonie des sphères fait se superposer chant de la nature et chant des bergers inscrit l'amour dans une représentation d'union croisant différentes échelles, du terrestre au céleste. Par ailleurs, la pratique de la musique est connue de la société de cour et associée à la production lyrique. Pour les hommes et les femmes du Moyen Âge, la musique peut, comme le notent Damien Boquet et Piroska Nagy, modeler les émotions :

La musique, au Moyen Âge, est un art qui relève tout autant de l'intelligible (elle suscite la contemplation intellectuelle de l'harmonie des nombres) que du sensible (elle façonne des états d'âme)²⁴⁶.

Les chants qui clôturent les œuvres sont ainsi une manière de faire participer le public à une réjouissance collective. La fin du *Jeu de Robin et Marion* propose par exemple un concert final qui a été préparé tout au long de la pièce. Par deux fois, Robin est parti chercher des musiciens et leurs instruments, d'abord « le tabour » et « le muse au grant bourdon »²⁴⁷, Huard les rejoint ensuite avec sa « chievrete²⁴⁸ » puis vers la fin de la pièce, Robin s'absente à nouveau pour revenir en compagnie de musiciens avec

²⁴⁴ *Le Jeu de Robin et Marion*, v. 119-122, p. 216.

²⁴⁵ Voir plus loin IV. Des notes discordantes 2. le silence comme rupture.

²⁴⁶ Damien Boquet et Piroska Nagy, *Sensible Moyen Âge : une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris, Seuil, 2015, « Une société du spectacle », p. 153-158, citation de la p. 154.

²⁴⁷ Adam de la Halle, *Le Jeu de Robin et Marion*, p. 226, v. 226-227.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 244, v. 429.

« .II. cornés²⁴⁹ ». La pièce s'achève par une farandole menée par Robin au son de tous les instruments et constitue donc une sorte de *climax* musical et émotionnel, l'orchestre pastoral et la danse rendant perceptible la joie des personnages²⁵⁰.

3. LA MUSIQUE POUR CRÉER LA COMMUNAUTÉ

La vie des bergers et des bergères est décrite comme une vie en communauté avec ses pratiques culturelles propres. Fêtes et musiques jouent un rôle essentiel dans l'unité du monde pastoral. Dans le *Dit de la Pastoure*, les fêtes pastorales participent à la cohésion du groupe en rassemblant les bergers et les bergères :

La soubz le chaine ramage
S'assembloient pastourelles,
Et non mie tout par elles,
Ainçois veissiez soir et main
Son ami parmi la main
Venir chascune tenant,
Plus de vint en un tenant,
Dont l'un flajolant venoit
Et l'autre un tabour tenoit,
L'autre musete ou chievrete ;
N'il n'y avoit si povrete
Qui ne fust riche d'ami²⁵¹.

Après avoir rencontré le chevalier, Marion s'éloigne peu à peu de sa condition de bergère. Le délitement de son lien à la communauté pastorale se traduit par une rupture culturelle. Geri L. Smith, étudiant les différentes productions poétiques de la bergère indique :

*Just as Marote evolves from a shepherdess to a version of a courtly lady, her songs evolve from shepherd to aristocratic in theme, from simple to more complex in form, and from carefree to intensely emotional in mood*²⁵².

[Tandis que Marote évolue, passant de la bergère à une version de la dame courtoise, ses chansons évoluent, allant du thème pastoral au thème

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 278 v. 711.

²⁵⁰ Cette dimension de la musique peut participer de la construction de la pastorale en moyen de communication politique appelant à la réjouissance collective, nous y reviendrons dans notre troisième partie.

²⁵¹ *Le Dit de la Pastoure*, v. 138-149, p. 227-228.

²⁵² Geri L. Smith, *The Medieval French Pastourelle Tradition*, p. 234 (nous traduisons).

aristocratique, passant d'une forme simple à une forme plus complexe, et de la légèreté à une tonalité plus intense émotionnellement.]

Aux chants des bergers, se substituent progressivement dans sa bouche de nouveaux airs, tandis qu'elle s'absente des fêtes pastorales :

Ainsi en ce bois ramé
J'acointay mon bien amé
Et devins toute changée
Et de pastours estrangée,
Ou je souloie hanter
Autres chançons a chanter
Que celles qu'ains oz apris [...] ²⁵³.

Son absence est interprétée par les bergers comme le signe de son abandon de la communauté pastorale :

Plus n'a la douce bergiere
Nostre compagnie chiere.
Hé las ! la bien enseignée
Bien a du tout eslongnée
Nostre assemblée si belle,
Plus ne sera pastourelle,
Ains par un autre acointier
Renoncera au mestier ²⁵⁴.

Le chant et la fête sont donc la marque de l'appartenance à la société pastorale, dotée d'une culture spécifique qui signale son identité propre. Bergers et bergères ont en partage un ensemble de traditions forgeant leur identité et esquissant les traits d'une culture, qui, bien que distincte de la culture de cour, n'en est pas moins riche de réalisations variées.

La pratique de la musique est pacifique, elle lie l'univers pastoral à un monde de paix. Lors du mariage de Griseldis, le Secont Bergier, l'un des personnages pastoraux qui commentent l'action, se sent si enthousiaste qu'il désire changer de condition pour devenir guerrier, évoluant ainsi parallèlement à la bergère Griseldis devenue marquise de Saluce. Mais le Premier Bergier rappelle sa condition pastorale, l'associant à la pratique de la musique, de la danse et de l'amour :

Penser ne vueil a chose tele.
J'aimme mieux amer Marotele,
Et la faire au fresteau danser,

²⁵³ *Ibid.*, v. 1748-1754, p. 277.

²⁵⁴ *Ibid.*, v. 1821-1828, p. 279-280.

Que moy faire fol ressembler
Pour contrefraire l'omme d'armes²⁵⁵.

Le berger qui veut changer de condition a l'air d'un fou, tandis que Marote sombre progressivement dans la tristesse à mesure que son amour l'éloigne de son état pastoral. La musique unit le groupe. Elle exprime sur le plan sonore le lien affectif qui permet de faire communauté, une communauté pacifique où le sentiment amoureux occupe une place importante et d'où la guerre est normalement absente.

À plusieurs égards, le personnage de Robin réinventé par Adam de la Halle n'est pas très positif. Lorsque le chevalier vient enlever Marion, il se montre peureux : il appelle au secours et s'évanouit au premier coup porté. Il pourrait ainsi être un anti-chevalier de roman courtois. Il ne connaît pas les pratiques de l'aristocratie comme en témoigne son manque d'habileté à attraper le faucon du chevalier, et il n'adopte pas un comportement héroïque²⁵⁶. Lorsqu'il semble y parvenir en reprenant au loup la brebis qu'il a enlevée, son héroïsme est immédiatement dégradé par un renversement comique faisant intervenir le bas corporel :

ROBINS

Mais esgar comme ele est croteuse !

MARIONS

Et comment tiens tu chele beste !

Ele a le cul devers le teste²⁵⁷ !

Mais si Robin est bien un anti-chevalier, s'il est en partie ridicule, il n'est pas pour autant un personnage entièrement négatif. Lors de la joute verbale de Marion avec le chevalier, celle-ci oppose les pratiques de son amant berger à celles du chevalier en donnant clairement la préférence au premier. Alors que le chevalier déclare aller chasser « en riviere » signalant par là son statut aristocratique²⁵⁸, Marion répond :

Robins n'est pas de tel maniere,
En lui a trop plus de deduit !

²⁵⁵ *L'Estoire de Griseldis*, p. 44, v. 1145-1149.

²⁵⁶ *Le Jeu de Robin et Marion*, p. 234-238, v. 318-356.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 266, v. 603-605.

²⁵⁸ Contrairement à certaines représentations du Moyen Âge, la chasse n'est pas intégralement réservée à l'aristocratie, mais celle-ci cherche à en écarter le peuple, voir Fabrice Mouthon, *Le sourire de Prométhée: l'homme et la nature au Moyen Âge*, Paris, La Découverte, 2017, « Le gibier, ressource collective ? », p. 182-186. L'utilisation du faucon souligne en revanche le statut aristocratique du personnage.

A no vile esmuet tout le bruit
Quand il joue de se musete²⁵⁹.

Par l'intermédiaire de sa cornemuse, Robin agit positivement sur un groupe qu'il amuse et « esmuet », c'est-à-dire émeut, mais aussi met en mouvement. Cette caractéristique de Robin revient à plusieurs reprises dans le texte. S'il va chercher ses cousins pour se défendre contre le chevalier, c'est aussi pour apporter des instruments de musiques et préparer la petite fête finale qui est l'occasion de se retrouver entre bergers et bergères²⁶⁰. À la fin du jeu, c'est encore Robin, nous l'avons vu, qui amène de nouveaux bergers, accompagnés également de leurs instruments :

PERONNELE

Esgar, Marote ! Je voi la,
Che me samble, Robin venant.

MARIONS

C'est mon. Et si vient tout balant !
Que te sanle ? Est il bons caitis ?

PERONNELE

Certes, Marot, il est faitis
Et de faire vo gré se paine

MARIONS

Awar les corneurs qu'il amaine !

HUARS

Ou sont il ?

GAUTIERS

Voies tu ches varlés
Qui la tiennent ches .II. cornés²⁶¹ ?

La présence d'instrument de musique fait partie d'une pratique de séduction, Robin cherchant à plaire à Marion. Il danse, ce qui est perçu positivement par la bergère. Les instruments de musique servent d'outils pour conduire à une réunion de bergers et de bergères placée sous le signe de l'amusement et de la réjouissance.

²⁵⁹ *Le Jeu de Robin et Marion*, p. 210, v. 52-55.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 226, v. 226-235.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 278, v. 703-711.

Tandis que le chevalier est dans une pratique de divertissement individuel, la chasse, Robin est un personnage qui fédère la communauté pastorale autour d'un autre divertissement, la fête, où se mêlent danse et musique. La présence des instruments de musique vient cristalliser des notions positives de fêtes et d'amusements. Ces distractions pourraient cependant être considérées avec méfiance par le public aristocratique de la cour d'Anjou. Marion et Robin seraient ridicules de préférer leurs activités pastorales à celles de la cour. Mais ne serait-ce pas projeter nos propres préjugés sur le Moyen Âge que de vouloir voir dans ces pratiques des activités ridicules, négativement connotées ?

Si le public à qui Adam de la Halle destine le *Jeu de Robin et Marion* est sans doute aristocratique et s'identifie peut-être plus facilement au chevalier, aux valeurs courtoises, mais aussi guerrières, l'auteur n'appartient pour sa part pas à ce monde, mais à celui des clercs. Le *Jeu de Robin et Marion* vient peut-être questionner l'univers courtois à la marge²⁶². Notre imaginaire a pu retenir le chevalier comme archétype de la masculinité médiévale. On lui attribue certaines qualités associées à la virilité, comme la force physique, le courage. Mais le Moyen Âge a vu s'opposer différentes représentations d'une masculinité idéale : à l'univers de la cour et son idéal de chevalerie et de courtoisie répond par exemple le monde des clercs. Dans son *Histoire du genre*, Didier Lett distingue différentes masculinités : celle des clercs, des chevaliers, des universitaires et des paysans²⁶³. Le berger pourrait compléter cette liste, figure du peuple associée à des connotations plus positives que le paysan. Si le berger Robin est dans l'ordre social inférieur au chevalier, ce dernier, tout comme dans les pastourelles, n'est pas exempt de critiques et fait lui aussi l'objet du rire du public. Lorsque Robin affronte le chevalier sur son propre terrain, celui de la force physique, il est piteusement et ridiculement défait. Mais entouré de sa communauté, se consacrant à des activités typiquement pastorales, Robin est alors valorisé, comme élément fédérateur et moteur de réjouissances. La pièce oppose ainsi deux univers de valeurs différents, celui de la cour et celui de la pastorale. Et, dans ce dernier, la musique, en permettant de souligner du point de vue sonore les liens de la communauté, occupe une place centrale. Contrairement au chant, pratiqué

²⁶² Certains travaux interrogent la portée politique du *Jeu de Robin et Marion* qui pourrait par exemple mettre en avant la fragilité du règne de Charles I^e d'Anjou à l'époque des Vêpres siciliennes, voir Carol Symes « The "School of Arras" and the career of Adam », dans (éd.) Jennifer Saltzstein, *Musical culture in the world of Adam de la Halle*, Leiden, Boston, Brill, 2019, « Exporting the "School of Arras" », p. 47-50.

²⁶³ Didier Lett, *Hommes et femmes au Moyen Âge : histoire du genre, XII^e-XV^e siècle*, Paris, Colin, 2013, « Caractères masculins et statut social », p. 48-54.

principalement par les bergères, mais sans que les bergers ne soient tout à fait exclus de la pratique, l'instrument de musique est un élément constitutif d'une masculinité pastorale. Le *Jeu de Robin et Marion* est à ce titre exemplaire, les nombreux instrumentistes présents sur scène sont des hommes, tandis que Marion chante régulièrement aux côtés de Robin.

La musique se situe au cœur de la société pastorale. Affranchie de certaines barrières physiques, elle traverse l'espace, permettant aux bergères et bergers de communiquer à distance, portant messages et émotions. Elle est source de cohésion, par l'intermédiaire des fêtes pastorales qui regroupent les personnages dans une pratique commune de la musique et de la danse.

Cette communauté tissée par la musique pourrait même exister à l'échelle interespèce. Jean-Marie Fritz note en effet que le mouton est réputé sensible à la musique. Il cite entre autres Albert le Grand :

[Ovis] melius pascitur ad auditum musicum fistulae, propter quod etiam pastores modulantur cum fistula et cornu in pastura ovium.

[La brebis broute mieux lorsqu'elle entend la musique de la flûte, c'est pourquoi les bergers jouent de la flûte et du cor pendant les pâturages des moutons²⁶⁴.]

Avant de déclarer :

La musique et la parole scellent en définitive cette amitié de l'homme et de l'animal et assurent l'harmonie entre toutes les composantes de la Création²⁶⁵.

Tout comme le kulning évoqué en ouverture permet de regrouper les troupeaux dans les plaines et forêts norvégiennes, le chant des bergères et bergers du Moyen Âge a peut-être été un moyen de communiquer entre différentes espèces, l'être humain parvenant à transmettre ses consignes à ses troupeaux.

²⁶⁴ Albert le Grand, *De animalibus*, (éd.) H. Stadler, 2 vol., Münster, 1916-1920, VIII, 34, p. 584-585, cité par Jean-Marie Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge - Le versant épistémologique*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 170 (nous traduisons).

²⁶⁵ Jean-Marie Fritz, *op. cit.*, p. 171.

IV. Des notes discordantes

La musique est un élément essentiel de l'univers pastoral dont elle souligne la cohésion et l'harmonie. Néanmoins, des accroc dans le tissu sonore qui lie bergers et bergères à leur communauté et à leur environnement apparaissent ponctuellement, signalant le désordre au sein de la pastorale. L'univers des pastourelles par exemple n'est que partiellement idéalisé. Le registre comique entraîne une dégradation des personnages, narrateur, bergers et bergères, et du lieu où ils évoluent. Nous avons pu voir dans le chapitre précédent que cette dégradation pouvait s'appuyer sur une représentation dissonante de la voix, avec l'exemple des bergères à la voix cassée. Nous avons vu dans ce chapitre que la musique se faisait parfois cacophonie, soulignant la distance entre monde courtois et monde pastoral. Mais cette musique s'autodésigne alors comme pastorale, elle ne rompt pas le cadre d'où elle a émergé.

Dans d'autres œuvres, la discordance n'est pas un simple grincement moqueur trahissant une prise de distance face à l'univers décrit ou la représentation d'un désordre joyeux. Il peut s'agir de rupture plus importante, conduisant, par une dégradation pathétique du lieu pastoral, à susciter l'empathie ou l'identification du public. La fragilisation par l'intermédiaire du sonore de l'univers pastoral devient alors un rappel de la fragilité de l'existence, soumise aux aléas de la guerre ou d'une nature capricieuse. Elle se constitue alors parfois comme appel à une réaction, qu'elle soit tournée vers l'indignation politique ou vers une introspection permettant de se préparer à l'au-delà.

1. INSTRUMENTS DISCORDANTS

Aux instruments typiques de la pastorale répondent parfois les instruments venus d'autres paysages sonores. Jean-Marie Fritz oppose la flûte pastorale, à la trompette épique qui accompagne les batailles dans les chansons de geste²⁶⁶. L'introduction de cet instrument guerrier dans nos textes coïncide avec l'arrivée de la guerre, rupture de l'univers pastoral provoquant la souffrance des bergers et bergères. Alors que Plat Pays et Peuple Pensif évoquent dans la *Bergerie de Mieulx que devant* leurs souffrances et leurs inquiétudes dans un pays en guerre, Peuple Pensif avoue le soulagement éprouvé lorsque la trompette sonne la retraite et marque pour un temps la fin des combats :

PEUPLE.

²⁶⁶ Jean-Marie Fritz, *op. cit.*, « la fanfare épique », p. 44-48.

Quant je os la trompette
Sonner la retraicte,
Je suis en souey²⁶⁷.

L'univers pastoral n'est plus réglé par ses sons ordinaires, musettes et chants d'oiseaux, mais par la trompette guerrière qui définit les temps de combat et de repos. Le paysage sonore devient dissonant, la voix qui s'y fait entendre est fragilisée, elle est subséquemment plus à même de susciter la compassion du spectateur et l'espoir de voir se rétablir une harmonie à la fois politique (la fin de guerre) et musicale (le retour de la musette et le départ de la trompette).

Cette dernière se fait plus menaçante encore dans le *Calendrier des bergères*. Alors que s'ouvre une prosopopée de la mort qui annonce la danse macabre à suivre, texte et image font se superposer le « cry de la mort » et le son de la trompette²⁶⁸. L'onomatopée « To to to » ouvre le poème et semble être intégrée au discours de la mort :

To to to que chascun s'avance
Main à main venir à la dance
Macabre. Danser la convient
Tous²⁶⁹.

Mais l'image imprimée qui accompagne le texte fait émerger cette onomatopée directement de la trompette²⁷⁰. La frontière entre voix humaine et instrumentale se brouille à l'approche de la mort, tout comme l'ajout de l'onomatopée vient brouiller les limites de l'image. Annonçant la rupture fondamentale que constitue le passage de la vie au trépas, la fin du *Calendrier des bergères* s'inscrit dans la tradition des ouvrages didactiques médiévaux invitant à se préparer à la mort.

La xylogravure a été employée dans différents calendriers imprimés par Guy Marchant à Paris. On la retrouve par exemple dans le calendrier des bergers conservé à la Bibliothèque nationale de France sous la cote RES M-V-33 ou encore dans le

²⁶⁷ *Mieux que devant*, p. 216.

²⁶⁸ La mort est ici représentée sous les traits d'un personnage noir armé d'une lance. La couleur noire a pu être associée au Moyen Âge au diable, en lien avec les ténèbres mais aussi avec la représentation négative des populations affrontées durant les croisades. À la fin du Moyen Âge, elle est parfois revalorisée dans certains usages et représentations.

Voir Michel Pastoureau, *Noir, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008, p. 47-87.

Cette représentation d'un homme tenant un cor et un javelot pourrait aussi être liée aux représentations de l'homme sauvage, voir *Moyen Âge, entre ordre et désordre*, « L'homme sauvage », p. 140.

²⁶⁹ *Calendrier des bergères*, vue 115, notre transcription.

²⁷⁰ Pour les deux illustrations mentionnées dans cette analyse, voir Annexes.

calendrier imprimé sur vélin et enluminé pour Charles VIII²⁷¹. Dans le cas de ce dernier, l'illustration est à première vue différente, mais une observation plus approfondie révèle sous la peinture la trace de l'imprimé d'origine.

Le texte associé à l'illustration est cependant différent : il s'agit d'une suite de poèmes désignés comme « Dictié des trespasés en forme de balades et du jugement ». L'onomatopée « To to to » qui figure sur toutes les illustrations (seulement « To to » pour le vélin 518) n'est pas reprise dans le premier poème que nous transcrivons ici. Il fait cependant la part belle à l'instrument de musique choisi : le cor. Le texte qui suit est celui de l'imprimé RES M-V-3 avec en note les variantes du Velin 518²⁷².

Venimeuse tu qui portes la corne
Tous escornans de ton escorné cor
Au contraire d'une grande licorne
Rendant le lieu plus intoxiqué encor
Encor cornes cornement d'un grant cor
Dont les cornars s'en vont à la cornée
Tous escornez²⁷³ n'aians en leurs cors cor
Avecques toute cornardie escornée.

Celle sera bien de corne cornée
Dont lui fauldra sa grant cornete
Qu'au monde n'est pas encor née
N'etz en esperitz aussi netz du corps nete
Et escoutant le hault son du cor nete
Dont vostre ame se sera encornée
Du grant cornu qui sans cesse cornete
Avecques toute cornardie escornée.

Escornée sera du cornement
D'une tant terrible cornacion
Fort cornante et se le cor ne ment
Eschapée n'est encor nacion
La nacion n'est qui de ces cornetz
Ainsi cornans en puist estre exemptée

²⁷¹ Paris, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES M-V-33, vue 176, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k87105966> ; Paris, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, Velins-518, vue 184, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86267664>.

²⁷² La grande variété des calendriers de bergers rend difficile la possibilité d'une unique édition critique. Toutefois, plusieurs textes, comme celui-ci, circulent d'un ouvrage à l'autre. Nous pourrions ainsi imaginer une édition des différentes pièces composant les calendriers plutôt que d'un objet calendrier unique. Les avancées de l'édition numérique pourraient peut-être apporter des solutions et permettre une mise à disposition du contenu des calendriers indiquant les variantes selon les éditions.

²⁷³ écornez

Car la feres infectz ou des corps netz
Avecques toute cornardie escornée.

Encor ne naist nul exempt du cornu
Ne de celle grande cornarderie
Et quant chascun sera la²⁷⁴ du corps nu
Garde n'aures q'une cornarde rie
Cornarderie n'aura quelque cornarde
Ne escorné cornard à la journée
Donques prions à dieu que noz corps n'arde
Avecques toute cornardie escornée.

O saint Michel garde nous du cornant
De corps cornu, car se le cor ne rompt
Cornupetant nous venra escornant
Quant les anges de leur cor corneront
Le corps ne rompt james aux bien cornez
Aux oreilles cornans nuit et vesprée
Pour nous rendre de noz corps escornez
Avecques toute cornardie escornée²⁷⁵.

Si l'image représente bien la mort dans l'ensemble des calendriers mentionnés, la présence du cor peut être un écho aux trompettes du jugement dernier²⁷⁶. Le cor qui sonne annonce à la fois le terme de la vie et l'approche du jugement. L'utilisation de jeux sonores dans le poème transcrit, à travers les variations par paronomases et rimes équivoques autour du mot « cor », peut surprendre. En réalité, ces variations font ressortir par ce tissu sonore un avertissement à l'adresse des hommes et des femmes, menacés, car fragiles dans leur « corps », mais aussi tentés par le diable « cornu ». Leur bêtise, « cornarderie », risque de les détourner d'une préparation à la mort, de les empêcher de se tenir prêts lorsque le « cor » sonnera.

Ce rappel de la mort et l'appel à la préparation au trépas n'est pas étonnant dans le contexte de la fin du Moyen Âge où se développe une pratique de la dévotion privée. Chacun et chacune est appelé à conserver Dieu dans ses pensées, par exemple grâce à l'utilisation des livres d'heures, afin d'être prêt à l'heure de la mort. Les calendriers apportant un savoir sur les différents aspects du bien vivre, la présence d'un *memento mori* semble aller de soi. L'univers pastoral ne serait-il pas plus à même que d'autres à apporter ce message par le contraste troublant qu'il introduit entre un univers idéalisé

²⁷⁴ ja

²⁷⁵ escornés

²⁷⁶ Bible, Apocalypse 8.

et printanier et la perspective de la mort ? De la cinquième églogue des *Bucoliques* de Virgile au tombeau des *Bergers d'Arcadie* de Poussin, les calendriers pourraient constituer un jalon dans l'histoire de cette association entre pastorale et réflexion sur la mort. Par son introduction en décalage avec le paysage sonore ordinaire de la pastorale, le cor viendrait souligner la rupture introduite par la présence de la mort.

2. LE SILENCE COMME RUPTURE

Dans le paysage sonore riche de la pastorale, le silence peut également apparaître comme une rupture signifiante, signalant l'absence de chant et de musique, et par extension de réjouissance. L'amour de Robin et Marion résonne dans la pastourelle de Jean Bodel « Les un pin verdoiant²⁷⁷ » à travers la reprise en refrain de leur échange mélodique sous forme d'onomatopées²⁷⁸ :

Cele disoit : « O ! a eo ! »
Et Robin disoit : « Dorenlot²⁷⁹ »

Alors que les bergers sont séparés dans l'espace et que le narrateur intervient pour tenter de séduire Marion, le lien est maintenu à travers le chant qui peut circuler librement entre les personnages. L'usage de l'imparfait inscrit ce lien dans une durée indéfinie, tandis que la mélodie qui nous est parvenue fait apparaître, par la reprise d'une même phrase musicale, une unité entre le berger et la bergère²⁸⁰.

Mais lorsque le narrateur fait finalement usage de la violence, deux ruptures s'enchaînent. Aux trois cris de la bergère effrayée succède le silence qui clôt la strophe et le poème :

Puis n'i ot dit : « O, a ne o ! »
Robins ne dist puis : « Dorenlot²⁸¹ ! »

²⁷⁷ Jean Bodel, « Les un pin verdoiant », dans Annette Brasseur, « Les Pastourelles de Jehan Bodel », art. cit., p. 280-287.

²⁷⁸ Nous reprenons ici en partie une étude de cette pastourelle que nous avons présentée dans l'article « “Dorenlot” : chant des bergers, voix de la nature », art. cit.

²⁷⁹ *Ibid.*, v. 12-13.

²⁸⁰ Paris, Bibliothèque nationale de France, manuscrit français 12615, fol. 85 v^o.

²⁸¹ *Ibid.*, v. 68-69.

La négation vient contaminer le chant de la bergère en modifiant légèrement les onomatopées. Cette double discordance, cri et silence, souligne sur le plan sonore le désordre qui s'est installé dans l'univers pastoral.

Le silence se fait déchirure dans l'ordre harmonieux de la pastorale. Il peut se voir confier une dimension plus politique, notamment dans quelques textes de la fin du Moyen Âge où la pastorale sert de double fictif d'un pays fragilisé par les conflits. « Le berger sans solas » de Jean Molinet s'ouvre sur la représentation pathétique d'un pays et d'un peuple souffrant. Au détail des larmes s'ajoute l'absence des chants, qui vient renforcer le sombre tableau d'un monde privé de réjouissance :

Trop anoyés, en larmes de oeul noyés
Et desvoyés furent bergiers des champs :
En temps de doeul ne servent nulz deschants²⁸².

Le silence sert aussi à traduire la souffrance dans la bergerie de *Mieulx que devant* qui s'ouvre sur l'absence de chants pastoraux :

PLAT PAYS *commence*.

Dessus ces beaulx champs
Sont faillis les chans
Des bergiers de nom²⁸³.

À travers cette absence de chants, c'est la rupture d'un ordre habituel qui se lit en creux. Au monde pastoral ordinaire, associé à l'innocence et à la fête, s'est substitué un lieu silencieux, le cadre et les personnages demeurent, mais la joie les a quittés. Les troubles liés aux conflits ont provoqué un basculement du monde pastoral qui bouleverse les caractéristiques du genre. En entamant leur texte par le silence, les auteurs proposent une forme d'anti-ouverture pastorale : tandis que la pastourelle débute traditionnellement par le chant, c'est ici par le silence qu'est accueilli le public.

Faire silence peut aussi être une attitude de méfiance : éviter d'être entendu pour éviter d'être menacé. L'absence de son traduit alors une position défensive face à un danger absent, mais susceptible d'intervenir. Alors que le son des sonnailles fait partie du paysage sonore décrit dans le traité du *Bon berger*, Jean de Brie invite à en étouffer les bruits après la pluie pour éviter les attaques de loups. En effet, la pluie chasse selon lui les loups hors du bois et les fait s'approcher des troupeaux. Il faut alors être

²⁸² Jean Molinet, *Faictz et Dictz*, Tome I, « Le berger sans solas », p. 209, v. 6-8.

²⁸³ *Mieulx que devant*, p. 213, v 1-3.

particulièrement vigilant en empêchant les cloches de sonner aux cous des bêtes et d'indiquer ainsi leur position aux prédateurs :

Et pource que en l'yver pleust plus souvent que en aultre temps, quant il a pleu et que le bergier maine ses brebis en pasturage prez des bois, il doit estouper et emplir les sonnettes de ses bestes tellement qu'elles ne puissent sonner ne faire noise, car les loups ne pevent bonnement endurer la pluye, pour les degoustz des ruisseaux et des fueilles du bois qui leur chiet es oreilles et leur font mal. Et pour ce yssent hors des bois après la pluye et se tapissent pour agayer les brebis, quand ilz les sentent au vent, ou quant ilz oyent les sonnettes. Si les doit le berger estouper pour oster la noise et doit lors champaiier loing des bois et contre vent et estre curieux sur son bestail, pour obvier aux perilz et dommages²⁸⁴.

Le silence traduit implicitement la présence d'une menace. L'absence des sons pastoraux, chants et sonnailles, témoigne d'une absence de réjouissance, mais aussi par contraste du danger qui pèse sur les personnages ou sur les troupeaux. Le silence contribue à la création d'un climat oppressant, dont le public peut espérer la résorption par le retour à un état plus harmonieux que traduirait par exemple la reprise des chants.

Le « Bergier sans solas » se clôt sur une vision d'espoir. Le poète annonce la fin des conflits et le retour de la paix. Cette résolution est associée à une réapparition du chant :

Pastoureaux hantans
Les chantres chantans,
Donnés vous bon temps ;
Les bons combattans
Ont mis en vos lacz
Les raincheaux sentans
La paix pour cent ans;
Soiés esbattans,
Sans estre inconstans,
Bergiers sans soulas.²⁸⁵

La mention des « chantres chantans » peut renvoyer à l'abondante composition de chansons pastorales que nous avons précédemment évoquée. L'univers fictionnel de la pastorale et le monde de la cour où retentissent les chansons pastorales se rejoignent dans cet instant de réconciliation. Le retour de la paix rend à nouveau possible une création poétique et musicale mettant en scène le monde pastoral et ses réjouissances.

²⁸⁴ Jean de Brie, *The Medieval Shepherd*, « De novembre », p. 142.

²⁸⁵ Jean Molinet, *Faictz et Ditz*, tome I, « Le bergier sans solas », p. 224, v. 441-450.

L'association traditionnelle des personnages pastoraux à la musique permet de rendre la présence du silence et de notes dissonantes plus frappante aux oreilles du public. Déjouant les attentes, la représentation des paysages désolés, abandonnés de la musique ou retentissant de sons guerriers interpelle plus fortement l'attention permettant la construction d'un discours percutant, qu'il soit moral ou politique.

Conclusion

La musique se trouve donc bien au cœur de notre corpus. Les vallées pastorales retentissent des chants, des instruments et des sons de la nature, signalant par là leur identité : le monde pastoral est un monde musical. Les bruits y sont surtout des notes : peu de bêlements se font entendre, mais les oiseaux chantent souvent. Les sons se répondent pour former un ensemble cohérent qui contribue à construire la pastorale en lieu autre, répondant à une logique musicale dans sa composition et dans les éléments qui la compose. Cet ensemble s'approche parfois d'un âge d'or, brouillant les limites entre présent et passé. *La Moralité à cinq personnages*, note Joël Blanchard²⁸⁶, s'ouvre sur la description d'un âge d'or perdu. Or, l'une des caractéristiques de ce passé idéalisé est la présence de chants et de musique : les premiers vers font entendre les flûtes de Pan et de Pseutis, la lyre d'Orphée, les *flajolets* des bergers et le chant des bergères²⁸⁷.

Cette présence de la musique transforme l'œuvre dans sa matérialité, conduisant souvent à une écriture hybride inventive, par la pratique d'insertions sous différentes formes : partitions dans le manuscrit, vers dans la prose, vers dans les vers. Comme un reflet de la diversité musicale représenté au sein de la diégèse, où différents instruments se côtoient dans une heureuse cacophonie, la plume pastorale trace un texte hétérogène et varié rendant compte des soubresauts musicaux qui ponctuent la vie des bergers et bergères.

La relation à la musique n'est pas uniforme, mais semble suivre une partition genrée : les bergères chantent, les bergers jouent de la musique et chantent parfois. À la lumière de notre parcours dans la musique pastorale, plusieurs explications s'offrent à nous. Tout d'abord, cette dichotomie pourrait en partie être liée à la composition du corpus et au cadre des pratiques musicales. Le chant peut être pratiqué, seul, à deux ou en groupe, là où les instruments de musique apparaissent souvent lorsque les bergers et bergères se

²⁸⁶ *La Moralité à cinq personnages*, p. 20-21.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 33-34, v. 1-16.

retrouvent en groupe. La bergère chantant est un élément topique de la pastourelle, tandis que dans les pastourelles dites « désintéressées » et dans les textes plus tardifs, les groupes de bergers et bergères se retrouvent dans des orchestrations plus complexes. Reste que dans ce dernier cas, les bergères ne pratiquent pas d'instruments de musique. Les bergères pourraient être perçues comme plus proches d'une pratique purement naturelle de la musique. À l'instar des oiseaux, elles chanteraient pour exprimer un sentiment sans recourir aux élaborations de l'art, tandis que les bergers auraient recours à l'artifice des instruments pour composer leurs mélodies. Mais dans la mesure où les pratiques instrumentales pastorales ont en partie trait à la cacophonie, que jouer de la musique peut déformer le visage ou prendre une connotation érotique, il est aussi possible que le caractère comique des bergers soit renforcé par leur performance musicale. Sans pouvoir apporter une réponse définitive à cette différence entre le berger et la bergère, nous remarquons donc que ces deux personnages ne peuvent se confondre. Au-delà d'une distinction sexuelle (dans la relation au narrateur dans les pastourelles par exemple), d'autres traits, comme la pratique ou non d'un instrument de musique, permettent de différencier la *pastoure* du *pastoureau*.

Le dernier temps de notre étude mettra donc en regard deux productions écrites originales, faisant entendre d'une part une voix masculine, de l'autre des voix féminines, dans le contexte singulier d'ouvrages didactiques, destinés à la transmission écrite, éloignés au premier abord du chant, tourné vers la performance orale. Quelles formes prennent les voix pastorales lorsqu'elles se trouvent investies d'une autorité savante les rendant à même de transmettre un savoir à un public lettré ?

C. VOIX D'HOMMES, VOIX DE FEMMES : MÉDIATIONS ET LÉGITIMATIONS DU SAVOIR PASTORAL

Les textes étudiés jusqu'à présent sont des œuvres fictionnelles : les bergers, comme leur propos, résultent d'une élaboration poétique des auteurs et autrices qui marque explicitement un écart entre l'œuvre et le réel. D'autres textes néanmoins peuvent être intégrés à l'étude de la voix pastorale : le traité du *Bon berger* de Jean de Brie et les calendriers des bergers. À visée didactique, ils tiennent un discours sur le monde, leur prise de parole implique des enjeux qui leur sont propres :

Il faut informer les ignorants, dépasser les objections des contradicteurs, réduire au silence les adversaires. En effet, le texte scientifique ne peut se concevoir sans le dialogue avec un esprit, une école de pensée, la collectivité savante. L'expression de la pensée joue avec des outils linguistiques ou stylistiques, qui sont les accessoires d'une véritable mise en scène du savoir. Cette mise en scène implique une stratégie qui - tout en prenant la mesure des interlocuteurs absents passe aussi bien par l'émergence et le fonctionnement d'un vocabulaire scientifique que par une exploitation des ressources syntaxiques et rhétoriques de la langue¹.

L'article de Sabine Lehmann, « La mise en scène du texte scientifique à la fin du Moyen Âge : propriétés macro et microstructurelles », souligne avec une grande clarté la spécificité du texte scientifique. Ce dernier construit une relation singulière avec ses destinataires, basée sur la transmission, mais également sur la confrontation d'idées : un texte peut mettre en débat une théorie en faisant entendre différentes positions. La littérature pastorale, caractérisée notamment par son lien étroit avec la fiction, peut sembler très éloignée de la littérature scientifique. Pourtant, le Moyen Âge nous a légué quelques objets surprenants où le personnage du berger ou de la bergère se fait passeur de savoir. Après avoir étudié les caractéristiques générales de la voix des personnages pastoraux, en soulignant ses intrications étroites avec la musique, nous faisons un pas de côté pour interroger la manière dont ces étranges textes pastoraux scientifiques construisent une voix pastorale originale à même transmettre efficacement la connaissance. Comment cette voix des bergers et bergères, dont nous avons vu l'attachement à l'oralité, à une forme de spontanéité, de naturel de la parole, se déploie-t-elle dans des ouvrages relevant de traditions savantes et écrites ?

¹ Sabine Lehmann, « La mise en scène du texte scientifique à la fin du Moyen Âge : propriétés macro et microstructurelles », dans (éd.) Olivier Bertrand et Dominique Ancelet-Netter, *Sciences et savoirs sous Charles V*, Paris, Champion, 2014 (Collection « Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge », n° 20), p. 88.

Deux œuvres de la fin du Moyen Âge retiendront plus particulièrement notre attention : *Le Bon Berger* de Jean de Brie et le *Calendrier des bergères*. Traité pratique d'une part, ouvrage scientifique de l'autre, ces deux textes se distinguent des œuvres de fiction de notre corpus. Toutefois, l'introduction de personnages pastoraux contribue à une mise en récit originale de la transmission du savoir, au sein de laquelle la voix pastorale, masculine d'une part, féminine de l'autre, joue un rôle de médiatrice. En donnant des clés de compréhension du monde, des directives sur l'attitude à adopter pour guider un troupeau dans le cas du *Bon berger*, sur la manière de comprendre les cycles astrologiques et naturels dans celui du *Calendrier des bergers*, ces ouvrages, qui mettent en scène un enseignement pastoral, sont aussi des appels à agir. Ils sont embrayeurs d'une nouvelle attitude dans et avec le monde. De l'objet écrit à l'action, en passant par l'intermédiaire de la voix pastorale, se joue ainsi une transmission de savoirs pratiques et théoriques originale, qui interroge la possibilité de faire entendre l'autorité scientifique du berger ou de la bergère.

Une nouvelle relation se noue entre un berger ou des bergères, savants, et un auteur maîtrisant l'écriture et la mettant à disposition dans un procédé d'enregistrement des connaissances pastorales². Alors que la plupart de nos textes mettent en scène un « je », double de l'auteur, en observateur ou voyeur, celui qui tient la plume entre en collaboration avec les habitants du monde pastoral. Il offre ainsi à ces lecteurs et lectrices un accès à un univers de savoir d'ordinaires étrangers à un public urbain ou aristocratique. L'ouvrage écrit est donc l'interface où devient possible le passage d'une transmission pastorale orale à sa communication par le livre à un large lectorat. Si l'intérêt de ce dispositif peut sembler évident dans le cas du *Bon berger* où Jean de Brie livre le témoignage d'une expérience réelle, le passage par la fiction pastorale dans le cas du *Calendrier des bergères* nous invite à interroger les enjeux d'une mise en récit des savoirs dans un univers de bergers et de bergères.

² Un tel dispositif d'enregistrement de la parole se retrouve sur le mode parodique dans *Les Évangiles des Quenouilles*, ou sur un mode plus sérieux dans la collaboration qui lie Marco Polo au rédacteur du *Devisement du Monde*, Rustichello de Pise (je remercie Jean-Marie Fritz pour ce rapprochement).

I. Jean de Brie, une voix médiée par l'écrit ?

Dans un article de 1967, intitulé « Jean de Brie et son traité de l'art de la bergerie³ », Gustav Holmér s'intéresse à l'origine et à l'authenticité du texte du *Bon berger*. Ce n'est que par l'intermédiaire de quatre éditions tardives, publiées à la jonction du Moyen Âge et de la Renaissance, que ce texte nous est parvenu. Il est pourtant présenté comme un texte dédié au roi de France Charles V et daté de 1379, mais n'est pas consigné dans le catalogue de la bibliothèque royale⁴. Constatant ces écarts temporels et ces silences, Gustaf Holmér propose donc de questionner l'existence de Jean de Brie d'une part, l'authenticité de son texte d'autre part.

La comparaison des faits biographiques mentionnés dans le prologue du *Bon berger* avec des faits historiques connus par d'autres sources permet au chercheur de mettre en avant la concordance des dates de séjour de Jean de Brie chez différents seigneurs, déclarées dans le traité, avec la vie et mort de ces derniers. Il conclut à l'existence du berger et voit dans l'ouvrage le fruit d'une collaboration entre Jean de Brie et un lettré. Il s'appuie entre autres sur le prologue pour montrer que le texte conservé se présente comme un objet littéraire remanié par les éditeurs. Il souligne notamment la construction de Jean de Brie en personnage à part entière dans l'ouvrage et la composition du traité qui ne se limite pas à un témoignage du métier pastoral, mais aborde également des savoirs bibliques, mythologiques et philosophiques. En conclusion, le chercheur avance prudemment :

Il paraît, mais cela est une conclusion que je présente sous toutes réserves, que le texte dont nous disposons aujourd'hui de l'œuvre de Jean de Brie constitue un remaniement de la rédaction primitive, composée en 1379 par Jean lui-même, qui avait fourni les matériaux, et par un assistant lettré, qui avait assumé la tâche de rédiger le texte en y faisant des additions d'un caractère non technique. Il est tout à fait clair que seul un examen attentif et minutieux du texte pourra peut-être — je souligne « peut-être » — aboutir à une distinction entre l'original et le remaniement, ce qui, à son tour, contribuera à éclairer les points obscurs attachés au nom de l'auteur authentique⁵.

³ Gustaf Holmér, « Jean de Brie et son traité de l'art de la bergerie », *Studia Neophilologica*, 39, 1967, p. 128-149.

⁴ Un nouveau travail d'inventaire de la bibliothèque de Charles V est actuellement en cours et pourra peut-être apporter de nouvelles informations à ce sujet : <https://bnf.hypotheses.org/464>.

⁵ *Ibid.*, p. 149.

Ce travail de distinction des différentes strates rédactionnelles, que Gustaf Holmér proposait d'effectuer dans une édition qui n'a pas vu le jour, reste encore à faire. Certains détails témoignent peut-être d'un réagencement du texte à différents moments dans le temps. En effet, le plan plutôt rigoureux du traité achoppe par endroits. Le chien de berger est par exemple présenté, en des termes différents, à la fois dans le chapitre 8 « De la vie du bergier et des choses qui luy affierent » et dans un ultime chapitre intitulé « Du chien de bergier », très bref. L'un ou l'autre de ces paragraphes a peut-être été ajouté *a posteriori*, ce qui expliquerait cette légère incohérence de la composition, mais il n'est pas possible de l'affirmer catégoriquement.

En passant du manuscrit à l'imprimé, le traité a adopté une forme nouvelle :

l'imprimerie a pour ainsi dire effacé les traces de la variance et de la mobilité de la littérature scientifique du Moyen Âge. Il convenait donc de rappeler que la mise au point de l'un démultipliable grâce aux presses impliqua, en amont, tout un travail de sélection, de hiérarchisation, d'intervention sur les textes livrés par les manuscrits, leur faisant subir une ultime manipulation, une dernière toilette, avant d'être fixés en une image indéfiniment reproductible⁶.

notent ainsi Laurence Moulinier-Brogi et Nicolas Weill-Parot au sujet des ouvrages scientifiques. Une telle remarque s'applique au *Bon Berger* et invite à considérer avec prudence le contenu du traité, qui nous apparaît au terme d'une évolution de deux siècles et du passage d'une transmission manuscrite à une transmission imprimée.

Les différentes strates du traité sont toutefois difficiles à dégager et nous ne chercherons donc pas à distinguer clairement différentes étapes de la composition du *Bon berger*. La permanence du traité et son remaniement au fil des siècles invitent en revanche à se questionner sur son intérêt. Pourquoi la voix de Jean de Brie a-t-elle continué de résonner plusieurs siècles après la mort du maître berger ? La composition particulière du traité l'inscrit dans un schéma de communication complexe où se dessinent des destinataires multiples et où la voix de l'auteur reçoit une autorité toute singulière grâce à un travail d'élaboration autour du personnage auctorial⁷.

⁶ Laurence Moulinier-Brogi et Nicolas Weill-Parot, « La science médiévale, du codex à l'imprimé », *Médiévales*, 52 | printemps 2007, p. 13, disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/medievales/1933>.

⁷ Sur l'auctorialité du maître berger, voir aussi notre communication « Le « rustique » Jean de Brie, construction d'une auctorialité pastorale », Colloque international « Littérature et ruralité », Pau, 31 mars-1^{er} avril 2022, à paraître, dont nous reprenons certains points.

Nous utiliserons comme texte de base l'édition anglaise *The Medieval Shepherd*⁸. À la lecture du traité se distingue une composition polyphonique : elle fait entendre simultanément les conseils de Jean de Brie, inscrit dans un savoir-faire pratique et la mise en scène de cette voix pastorale par un intermédiaire distant et lettré, trace probable de la présence du scripteur ou de l'éditeur dans le texte.

1. À QUI JEAN DE BRIE S'ADRESSE-T-IL ?

Le destinataire du traité n'est pas évident au premier abord. La voix du maître berger sert d'intermédiaire pour transmettre un ensemble de connaissances à un public qui semble être celui des éleveurs ovins en raison du caractère pratique du traité, mais l'auteur déclare à l'ouverture de l'ouvrage qu'il est dédié à un souverain, le roi Charles V.

a. *De Jean de Brie aux apprentis bergers et bergères, un traité pratique*

Lorsque l'on mentionne la dimension pratique du traité de Jean de Brie, les chercheurs peuvent se montrer sceptiques. L'écriture scientifique médiévale est souvent liée à l'exercice de l'allégorie et de l'exégèse. Les encyclopédies et les bestiaires visent à expliciter l'ordonnement divin du monde et à prodiguer des conseils de bonne conduite morale et religieuse. Mais cette tradition scientifique coexiste avec d'autres ouvrages aux ambitions plus concrètes, à l'instar des traités agronomiques antiques⁹ et médiévaux, en particulier l'*Opus agriculturae* de Palladius, ou les *Préceptes cisterciens*¹⁰ que rejoint partiellement le traité du *Bon berger*¹¹.

⁸ Le texte est également consultable en ligne sur Gallica dans sa réimpression par Paul Lacroix de l'imprimé de Denys Jonot datant de 1542.

⁹ Sur les traités agronomiques antiques et leur transmission, voir l'exposition numérique *Le ménage des champs, du savoir agricole antique aux livres d'agriculture de la Renaissance*, commissaire Michel Jourde, Bibliothèque municipale de Lyon, disponible en ligne : https://www.bm-lyon.fr/expositions-en-ligne/agriculture_antique_renaissance/. Je remercie Sarah Orsini pour cette référence.

¹⁰ Sur l'ouvrage de Palladius et les *Préceptes cisterciens*, voir notamment Jean-Louis Gaulin, « Agronomie antique et élaboration médiévale : de Palladius aux *Préceptes cisterciens d'économie rurale* » dans *Médiévales*, n°26, 1994, « Savoirs d'anciens », p. 59-83, disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/medi_0751-2708_1994_num_13_26_1296.

¹¹ Pour un aperçu des différents traités médiévaux évoquant l'art de la bergerie, voir Fleur Vigneron, « Introduction », *Les mondes des bergers*, (dir.) Maxime Kamin et Charlotte Guiot, Grenoble, *Acta Litt&Arts* n° 12, 2019, disponible en ligne : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/570-introduction>.

Partiellement, car la défiance qu'a suscitée le traité¹² s'explique à la fois par l'histoire lacunaire de sa transmission et par son contenu qui mêle propos théoriques et considérations empiriques. Le caractère hétérogène du traité, fruit vraisemblable d'une évolution modelée par plusieurs mains, ne doit pas masquer sa dimension pratique. Une partie des chapitres semble inscrite dans une expérience pastorale réelle présentée comme source du savoir. C'est le cas notamment du chapitre 5 intitulé « De la manière de cognoistre le temps par les oyseaulx, et de savoir du beau temps ou de la pluye¹³ ». La possibilité d'établir des prévisions météorologiques à partir de l'observation des oiseaux s'ancre dans une mise en relation étroite du microcosme et du macrocosme. Dans un monde ordonné par Dieu, la nature offre à l'homme des signes lui permettant d'anticiper le futur et d'adapter ses actions. De la même manière que le ciel peut indiquer au savant médiéval le futur à retranscrire dans des *pronostications*¹⁴, les oiseaux révèlent aux bergères et bergers attentifs l'arrivée du beau temps ou de la pluie. Le déchiffrement de ces signes nécessite non pas un savoir érudit, mais une connaissance pratique des oiseaux du pâturage. Les neuf espèces mentionnées dans le traité sont toutes communes dans les campagnes. La description qui est donnée de leur comportement, migration, attitudes ou chants, est non seulement en adéquation avec les observations actuelles des ornithologues, mais encore témoigne d'une expérience fine de la vie en plein air. Ce chapitre conserve la trace d'une observation et d'une écoute attentive, il en condense les fruits pour en transmettre une mise en application aux futurs bergers et bergères¹⁵.

Issu d'un vécu, ce savoir est tourné vers une mise en application concrète : pouvoir anticiper les variations météorologiques pour pouvoir protéger au mieux le troupeau. À ce titre, le chapitre est mis en forme de manière à être facilement utilisable, grâce à une structuration en très brefs sous-chapitres consacrés chacun à un oiseau. Les cris

¹² Henri Hauser remet en question d'une part, et de raison, la formation prétendument universitaire de Jean de Brie, nous y reviendrons, d'autre part la datation de l'œuvre. Elle serait selon lui fictivement datée du temps de Charles V pour lui donner plus d'autorité, voir : Henri Hauser, « Une bévée du bibliophile Jacob sur Jehan de Brie », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 19, 1912, p. 407-408.

¹³ Jean de Brie, *Le Bon berger*, p. 49-55.

¹⁴ Denis Hüe, « Lire dans le ciel : les *Pronostications* » dans (éd.), *Le Soleil, la lune et les étoiles au Moyen Âge, Sénéfiance*, n° 13, CUER MA, Université de Provence, Aix-en-Provence, Jeanne Laffitte, Marseille, 1983, p. 159-175.

¹⁵ Pour une analyse détaillée de cette expérience pratique et de sa transmission, voir notre article à paraître Charlotte Guiot, « Shepherds, interpreting and echoing the voice of nature in Jean de Brie's treaty ».

observés sont retranscrits sous forme d'onomatopées et décrits le plus précisément possible à l'aide d'adjectifs, mais aussi de commentaires sur le moment et le lieu où il est possible de les entendre. Passant à l'écrit et mettant à profit la structuration du savoir rendue possible par le format du livre, la voix de Jean de Brie se fait alors intermédiaire d'une voix de la nature dont elle offre une transcription et une traduction.

Dans un article consacré à la mort des animaux domestiques¹⁶, Mickaël Wilmart a mis en avant la correspondance de symptômes décrits par Jean de Brie avec des maladies décrites par la médecine vétérinaire actuelle. Il reconnaît par exemple dans la « dauve » les symptômes de la « grande douve » ou « fasciolose », et dans ceux de l'« avertin » une maladie frappant les agneaux appelée *louping-ill*. Les descriptions proposées semblent bien tirées d'une observation attentive qui témoigne d'une volonté d'agir sur le réel en évitant autant que possible au troupeau les diverses contaminations qui pourraient le frapper :

La mise en écrit des pratiques des bergers, et plus particulièrement l'aspect vétérinaire que prend l'ouvrage, montre que l'on ressent alors le besoin de diffuser les connaissances qui doivent permettre de réduire la mortalité des troupeaux. Si Jean de Brie met la mort animale en écrit, c'est pour s'attacher à décrire les formes qu'elle peut prendre, afin de mieux la combattre¹⁷.

Cet ensemble de connaissances bénéficie également de la mise par écrit pour se faire ensemble de consignes. Adoptant ponctuellement le format du calendrier, le traité structure le savoir en fonction des mois et des saisons, permettant ainsi de suivre les consignes du « bon berger » au fil du temps : à chaque mois ses dangers et les moyens de les éviter, les lieux idéaux pour pâturer, les bonnes et les mauvaises plantes. Palladius, au Ve siècle déjà, avait opté pour un format épousant les douze mois de l'année en arguant de sa plus grande accessibilité à un public non érudit¹⁸. Mais ce format n'est pas une simple inscription dans une tradition écrite, elle est adaptée à son objet. En effet, le mois de l'agnelage diffère. Alors qu'il a lieu à l'automne chez Varron et

¹⁶ Mickaël Wilmart, « L'homme face à la mort de l'animal. Pratiques, savoirs et croyances des bergers du XIV^e siècle d'après le traité de Jean de Brie (1379) », dans (éd.) Estelle Doudet, *La mort écrite : rites et rhétoriques du trépas au Moyen Âge ; actes de la journée d'études du Groupe Questes (Paris - Sorbonne), 26 avril 2002*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 137-153, disponible en ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00120368>.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Jean-Louis Gaulin, art. cit., p. 62. Cette structure est également reprise à la fin des *Profits champêtres* de Pierre de Crescens.

Palladius, ou en mars dans les *Préceptes cisterciens*, Jean de Brie le situe en février. Ce décalage témoigne d'une volonté d'adapter le calendrier pastoral aux réalités climatiques locales¹⁹. Le propos se fait prescriptif : l'expression « le berger doit » ponctue une grande partie de l'ouvrage et tout particulièrement le calendrier. Là où certains ouvrages relèvent de l'observation et du commentaire, ce traité est un ensemble de règles guidant la pratique pastorale. La parole du maître berger conduit ses lecteurs à performer à sa suite un ensemble de gestes et des postures pour assurer la meilleure gestion possible du troupeau. Par l'intermédiaire de l'ouvrage, il devient possible de devenir à son tour un « bon berger ».

Le *Bon Berger* contient ainsi des informations techniques mises en forme de manière à être facilement accessibles à un large public. Toutefois, certains passages, consacrés par exemple à l'honorabilité de la fonction de berger, ou certaines références lettrées, disposées en clins d'œil à un public plus érudit, invitent à questionner la destination du traité.

b. Charles V et les autres destinataires du traité

Le destinataire affiché de l'ouvrage, Charles V, peut susciter des interrogations : quelle serait la pertinence d'adresser à un roi un ouvrage destiné à former non un monarque, mais un berger ? Selon Denis Lorée, l'aspect pratique du traité est un voile allégorique que le souverain serait invité à soulever pour accéder à un enseignement politique plus adapté à sa fonction²⁰. Le *Bon berger* aurait un double destinataire, les bergers et le roi :

Le *Bon Berger* peut donc s'adresser au gardien de troupeau comme au souverain. Le degré de compréhension attendu n'est simplement pas le même. Plusieurs niveaux de lecture sont à l'œuvre. Les bergers trouveront un vrai profit pour leur art à la lecture de ce traité, mais peut-être n'en sont-

¹⁹ *Ibid.*, p. 70 : « Les différences les plus sensibles entre le traité antique et les *Préceptes* relèvent d'une volonté d'adapter les règles de l'élevage ovin au climat de la France du nord. À propos de la période de reproduction, Palladius conseillait de procéder à l'accouplement entre avril et juin de sorte que les brebis mettent bas en automne après environ 150 jours de gestation. Un tel calendrier, particulièrement bien adapté au climat méditerranéen, n'avait rien d'original : Varron, grand spécialiste de l'élevage parmi les agronomes latins, soulignait lui aussi l'avantage de faire naître les agneaux en automne, « à une époque où la température est assez douce et où l'herbe, suscitée par les premières pluies, commence à sortir ». Les contraintes du climat champenois sont très différentes. L'accouplement a lieu « le quinzième jour après la fête de saint Michel » (2, 1), soit à la mi-octobre selon notre calendrier. L'agnelage a donc lieu à la mi-mars [...] ».

²⁰ Denis Lorée, « Quand les rois seront bergers... Un traité sur l'art de la bergerie à la cour de Charles V. », dans (éd.) Olivier Bertrand et Dominique Ancelet-Netter, *Sciences et savoirs sous Charles V*, Paris, Champion, 2014 (Collection « Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge » n° 20), p. 341-355.

ils pas les plus dignes ? La seule personne véritablement digne d'un tel traité est celle qui sait découvrir sous le tissu textuel les secrets dissimulés. Il s'agit du premier des bergers terrestres : le roi, à qui est dédié cet ouvrage, « à l'exclusion de quiconque »²¹.

Somme toute, la dimension pratique de traité ne serait que secondaire, s'effacerait devant une nécessité de message politique à transmettre au roi sage : comment bien se gouverner et bien gouverner les autres.

La lecture conjointe de l'article évoqué précédemment de Mickaël Wilmart et notre propre recherche sur les chants des oiseaux invite à mener plus avant la réflexion sur le destinataire du traité. La dimension pratique du traité, nous l'avons vu, est loin d'être négligeable. Si l'objectif du *Bon berger* était uniquement de délivrer un message politique sous couvert de l'allégorie au souverain, il serait étonnant de voir se dérouler sur de nombreuses pages le calendrier des actions à accomplir au fil de l'année, actions dont l'intérêt semble lié en premier lieu à l'exercice du pastoralisme et ne recelant qu'un faible potentiel d'interprétation allégorique.

La destination du texte au souverain n'exclut pas selon nous que le traité puisse être réellement applicable au métier de berger²² :

*Why would the king of France have been interested in a book on shepherdry, the science of raising sheep ? A quick look at the major imports and exports of England and France makes that interest apparent. Already established since Roman times, by the Middle Ages sheep-raising had long been honored in France. It was immensely more extensive than today, with more pasture available, including larger wasteland areas and fields of stubble accessible after harvest*²³.

[Pourquoi le roi de France s'intéresserait-il à un livre sur le pastoralisme, sur l'art d'élever les moutons ? Un rapide coup d'œil aux principales importations et exportations d'Angleterre et de France éclaire cet intérêt. Déjà en place durant l'Antiquité romaine, l'élevage ovin était, au Moyen Âge, depuis longtemps à l'honneur en France. Il s'étendait sur des espaces bien plus grands qu'aujourd'hui, avec plus de pâturages disponibles, comprenant de plus larges zones de friches et les champs de chaumes qui étaient accessibles après la récolte.]

Dans leur édition critique du texte, Carleton W. Carroll et Lois Hawley Wilson inscrivent ainsi la rédaction du *Bon berger* dans un contexte de développement important de

²¹ *Ibid.*, p. 345.

²² Nous verrons plus loin, dans la troisième partie, que les princes et princesses avaient à cœur de perfectionner les techniques d'élevage.

²³ *The Medieval Shepherd*, p. 3 (nous traduisons).

l'élevage ovin. La bonne gestion des troupeaux relève d'enjeux économiques cruciaux, permettant la production de laine, de viande ou encore de parchemin, qui seront ensuite vendus à travers les marchés européens²⁴.

La réception du traité de Palladius a pu susciter des difficultés interprétatives assez similaires. Jean-Louis Gaulin synthétise les différentes hypothèses avancées par la critique : destination du traité aux propriétaires terriens lettrés ou aux agriculteurs. Deux d'entre elles retiennent plus particulièrement notre attention : celle d'Edmond Frézouls²⁵ et celle d'Andrea Giardina²⁶. Pour Edmond Frézouls, certaines parties du traité pourraient être destinées aux propriétaires, tandis que d'autres seraient plus tournées vers la pratique et donc destinées aux agriculteurs. Ne pourrait-on pas opérer une division semblable dans le *Bon Berger*, certains textes plus réflexifs se distinguant des chapitres les plus pratiques ? L'hypothèse avancée par Andrea Giardina nous semble toutefois celle qui pourrait le plus pertinemment se transposer au traité de Jean de Brie. L'ouvrage, écrit, est destiné aux propriétaires, mais les connaissances contenues peuvent, par l'intermédiaire de ces propriétaires lettrés, être transmises aux agriculteurs. Charles V n'a vraisemblablement pas tenu de leçon à ses bergers sur la bonne gestion de ses troupeaux, mais il ne semble pas absurde de penser que certains gestionnaires, intendants, maîtres bergers, à la fois capable de lire, et ayant la responsabilité de la bonne gestion des élevages royaux aient pu mettre à profit une lecture du *Bon Berger* pour donner des conseils éclairés à leurs hommes²⁷. Dès lors, la double composition du traité, à la fois pratique et allégorique, ne suppose plus d'exclure un destinataire et un mode de lecture du texte au profit d'un autre. Pour être un bon dirigeant, il faut à la fois suivre les conseils d'ordre moraux, parfois placés sous couvert allégorique, et être suffisamment informé des pratiques d'élevage pour dispenser à ses hommes des conseils avisés.

²⁴ Voir aussi, *ibid.*, p. 4 et p. 7-9.

²⁵ Edmond Frézouls, « La vie rurale au Bas-Empire d'après l'œuvre de Palladius », *Ktèma*, 5, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1980, p. 192-210 (cité par Jean-Louis Gaulin, art. cit. p. 62).

²⁶ Andrea Giardina, « Le due Italie nella forma tarda dell'Impero », dans (éd.) Andrea Giardina, *Società romana e impero tardoantico. Istituzioni, ceti, economia*, Rome-Bari, 1986, p. 1-36 (cité par Jean-Louis Gaulin, art. cit. p. 63).

²⁷ Le programme iconographique du livre des *Profits champêtres* également commandé par Charles V, qui montre deux hommes parcourant le domaine royal où travaillent les paysans, semble indiquer une destination semblable. Voir Paris, Bibliothèque nationale de France, manuscrit Arsenal 5064, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7100618w>.

La rédaction du traité s'inscrit dans un contexte culturel particulier où il importe tout particulièrement que les dirigeants soient cultivés : c'est le thème récurrent de *l'illiteratus rex asinus coronatus est*. À l'époque où Jean de Brie transmet son savoir, le roi Charles V a mené une importante campagne de traduction des ouvrages scientifiques afin de rendre un savoir assez large accessible à un public aristocratique. L'intérêt pour le traité est donc également lié à une temporalité donnée. La présence de conseils à destination du souverain n'est pas particulièrement originale puisqu'elle se retrouve dans les ouvrages didactiques de la même époque²⁸.

Les éditions conservées témoignent de l'existence de lecteurs distincts du souverain. Après la mort du roi sage, le *Bon berger* a été imprimé et diffusé à des lecteurs qui n'ont pas été pensés comme les destinataires premiers du livre par Jean de Brie. Ils ont en revanche été envisagés comme des acquéreurs potentiels par les éditeurs, qui ont été au moins quatre à éditer le traité. La partie intitulée « Lire et pratiquer : des livres pour qui et pour quels usages ?²⁹ » de l'exposition en ligne *Le Ménage des champs*, nous offre un aperçu des potentiels lecteurs et des usages des traités agronomiques à la Renaissance. Si le *Bon berger* ne fait pas partie des traités évoqués, nous pouvons supposer qu'il a connu une réception et un usage similaires : une diffusion assez large, allant des professionnels de l'agriculture aux bibliothèques des universités et des princes. Ces traités faisaient l'objet d'une lecture assez précise, comme en témoignent les annotations conservées dans les éditions qui nous sont parvenues. Ils ont pu conduire à des applications concrètes, les propriétaires d'exploitation ayant pour certains à cœur de tirer le meilleur profit de leur terre et d'expérimenter de nouvelles techniques.

Qu'il soit destiné au souverain, aux bergers du XIV^e siècle, aux propriétaires terriens et érudits du XVI^e siècle, le savoir contenu dans le traité est mis en forme, voire peut-être remis en forme pour mieux parvenir à ces destinataires multiples. Quelles sont les voix permettant cette médiation du savoir ?

²⁸ Voir par exemple Bernard Ribémont, « Statut de l'astronomie et évolution des connaissances sur le cosmos chez les vulgarisateurs médiévaux : le cas de quelques encyclopédies en langue vernaculaire », dans (éd.) Bernard Ribémont, *Observer, lire, écrire le ciel au Moyen Âge : actes du colloque d'Orléans, 22-23 avril 1989*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 287.

²⁹ Michel Jourde, Claire Varin d'Ainville, Jean-Louis Gaulin, Monique Hulvey, Thomas Lorson et Magdeleine Nivault, « Lire et pratiquer : des livres pour qui et pour quels usages ? », dans *Le ménage des champs, du savoir agricole antique aux livres d'agriculture de la Renaissance*, exposition cit.

2. LA MÉDIATION DU SAVOIR « PASTORAL »

Une partie des connaissances transmises par le traité ne semble pas relever exclusivement d'un savoir pastoral. Certaines remarques prennent leurs origines dans une longue tradition d'écrits. Au chapitre 6, « De cognoistre le temps par les bestes », se trouvent, à l'ouverture, des considérations sur les animaux de la campagne et notamment la présentation du sonnailler, ce mouton familier du berger. Mais la deuxième partie du chapitre introduit des considérations tirées de la mythologie antique, l'observation du ciel est décrite au prisme du personnage de Phébus et des quatre chevaux qui tirent son char. L'utilisation du soleil pour prévoir le temps est préconisée par Virgile au premier livre des *Géorgiques* :

[...] *nosque ubi primus equis Oriens adflavit anhelis
illic sera rubens accendit lumina Vesper.
hinc tempestates dubio praediscere caelo
possumus, hinc messisque diem tempusque serendi [...].*

[[...]Jet quand le soleil levant nous fait sentir le souffle de ses chevaux haletants, là-bas c'est Vesper rougissant allume des feux du soir. D'après ces remarques nous pouvons, même quand l'état du ciel est incertain, connaître d'avance les saisons favorables, connaître le jour de la moisson et le moment des semailles[...]]

ou, plus loin, dans le même chapitre

*Sol quoque, et exoriens et cum se condet in undas
signa dabit ; solem certissima signa sequuntur [...].*

[Le soleil aussi et lorsqu'il se lève et lorsqu'il se cachera dans les ondes, donnera des pronostics ; car le soleil s'accompagne de signes infaillibles [...]³⁰.]

L'agriculteur comme le berger doivent prévoir le temps pour s'adapter au mieux à ses caprices et en éviter les inconvénients. Mais le discours a changé de tonalité. Loin d'une description concrète, le scripteur ou l'éditeur du *Bon Berger* a choisi de convoquer la mythologie, connue peut-être par l'intermédiaire de l'*Ovide moralisé*³¹ ou grâce à la circulation du corpus virgilien. S'agit-il d'un moyen mnémotechnique ou au contraire

³⁰ Virgile, *Géorgiques*, (éd.) et (trad.) Henri Goelzer, Paris, Les Belles Lettres, 1935, I, v. 250-253 et 439-464, p.27 et p. 34.

³¹ *Ovide moralisé*, livre II, v. 291-296 « Ez vouz les chevaux dou Soloil : / Pirouz, qui rouges a le poil / A droite samblance de fu, / Et Eoüz, qui blanc refu, / Ethon, cui respent la colour, / Et Phlegon, plains de grant chalour. »

d'un éloignement du discours pratique vers la littérature antique ? Dans tous les cas, ce détour par la mythologie fait glisser le contenu du traité vers une tradition savante moins directement ancrée dans la documentation du réel. Si le traité comprend des connaissances distinctes de celles acquises par la pratique, la posture de Jean de Brie évolue. Le bon berger serait-il alors celui qui se fait passeur de savoirs érudits ?

a. *Des connaissances compilées : nommer les vents*

Le chapitre 7, intitulé « De la considération des vens et lesquels sont prouffitables », se présente à certains égards comme un élément hétérogène au reste du traité. Notons tout d'abord qu'il ne remplit pas les fonctions annoncées au lecteur ou à la lectrice. Le premier paragraphe affirme que le berger doit connaître les vents, car ils permettent de connaître les changements météorologiques d'une part, que certains sont bénéfiques et d'autres mauvais au troupeau d'autre part. Mais la suite du chapitre n'apporte aucune de ces informations. C'est au contraire une longue et savante réflexion sur la dénomination des vents qui s'ensuit, convoquant le grec, le latin et les dénominations vernaculaires. Le chapitre se conclut sur un constat d'échec, mettant en avant la digression, mais annonçant une présentation des effets concrets des vents pourtant absente du traité conservé :

Et Jehan de Brie retournera à son droit et principal propos, et en procédant dira des propriétez d'aulcuns vens ce qui en affiert à ce présent traicte, et lesquelz sont prouffitables ou dommageables aux brebis³².

La présentation des usages pastoraux a peut-être disparu lors d'un remaniement du texte. Il est impossible de se prononcer sur cette partie absente, mais l'intégration d'un contenu érudit dans le traité invite pour sa part à reconsidérer le statut du traité.

Si la météorologie antique est connue des lettrés au Moyen Âge d'abord via les textes latins et ensuite, dès le XIII^e siècle, grâce à Aristote³³, ce chapitre semble introduire un savoir trop savant pour être celui du berger Jean de Brie, très éloigné de la connaissance tirée de la pratique mise en avant par ailleurs. Dans son ouvrage sur la réception des *Météorologiques* d'Aristote, Joëlle Ducos note qu'il existe au Moyen Âge un ensemble de

³² *Le Bon berger*, p. 66-67.

³³ Joëlle Ducos, *La météorologie en français au Moyen Âge : XIII^e-XIV^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 15.

connaissances météorologiques indépendantes de la tradition savante et issues de l'expérience :

L'explication et l'observation des phénomènes atmosphériques sont essentielles dans certains métiers. C'est le cas des marins et des agriculteurs dont les habitudes ou les constatations figurent parfois dans les œuvres scientifiques. Dans ses *Quaestiones super tres libros Metheororum*, Jean Buridan les intègre et va même jusqu'à affirmer la supériorité de certaines observations ou de la rose des vents maritime sur les spéculations théoriques et philosophiques. Ainsi, bien loin d'être un savoir au rabais, dominé par la superstition et les craintes religieuses, la météorologie des marins et des agriculteurs apporte de nouvelles données qui permettent d'infirmer ou de confirmer les hypothèses théoriques, car elle est fondée sur des observations véritables³⁴.

Mais les connaissances avancées dans le chapitre semblent tirées d'une tradition lettrée dont il s'agit d'identifier, au moins en partie, l'origine.

La recherche par reconnaissance de caractères au sein des ouvrages numérisés sur Gallica nous révèle que la réflexion sur le nom des vents se trouve assez fréquemment dans les imprimés de la fin XV^e et du début XVI^e siècle. Le *Dictionnaire françois-latin* de Robert Estienne comprend ainsi un chapitre intitulé « Le nom des vens³⁵ » qui est repris en 1584 dans le dictionnaire de Jean Nicot³⁶. Les informations y sont sensiblement identiques, mais disposées différemment. Faut-il postuler que ces dictionnaires comme notre traité se sont inspirés d'un ouvrage circulant à l'époque ? Lors de l'édition des versions imprimées du *Bon Berger*, les éditeurs auraient ajouté cette partie conforme au goût de l'époque, ce qui expliquerait son aspect saillant au sein de l'ouvrage. Cette partie pourrait ainsi être la trace de ces remaniements évoqués par Gustaf Holmér.

Une étude plus approfondie nous invite toutefois à évaluer avec prudence la datation de ce passage. Les deux dictionnaires mentionnés font référence à plusieurs reprises à un « Gellius ». Il s'agit en réalité d'Aulu-Gelle, auteur latin du II^e siècle connu pour ses *Nuits Attiques*, compilation érudite croisant références littéraires, scientifiques ou encore philosophiques. Le livre II, chapitre 22 est précisément consacré à la

³⁴ *Ibid.*, p. 351.

³⁵ Robert Estienne, *Dictionnaire françois-latin*, Genève-Paris, Slatkine-Champion, fac-similé de l'édition de 1549, p. 643, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4396v>.

³⁶ Jean Nicot, *Dictionnaire françois-latin*, Paris, J. Du Puys, 1584, p. 748, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6153020h>.

dénomination des vents³⁷. Le propos est introduit par un court récit encadrant, puis sont comparés noms grecs et latins. Si le contenu n'est pas identique mot pour mot au *Bon Berger*, il est possible de supposer une transmission et une évolution conduisant de l'un vers l'autre. Dans ses *Questions naturelles*, Sénèque développe lui aussi une réflexion sur les vents, contenant un passage dédié à leur dénomination³⁸. De la même manière, il ne s'agit pas ici d'une reprise mot à mot, mais les connaissances apportées par le *Bon Berger* sur les noms des vents sont à l'évidence issues, non du XVI^e siècle, mais de la tradition antique. En revanche, ni chez Aulu-Gelle, ni chez Sénèque, ne sont mentionnés les signes du zodiaque, qui servent de repère temporel chez Jean de Brie, les mois étant associés à un signe.

Si les ouvrages antiques bénéficient d'éditions savantes à la Renaissance, leur circulation est également intense durant le Moyen Âge sous des formats différents. Ils font très tôt l'objet de compilations puis à partir du XII^e siècle et de l'encyclopédisme, ils sont remaniés au sein des ouvrages savants, traités et encyclopédies. Un extrait du *Speculum Naturale* de Vincent de Beauvais retient tout particulièrement notre attention dans la sous-section « De numero ventorum et rationibus nominum singulorum » du chapitre IV³⁹. Le *Bon berger* en donne une traduction précise, mais réordonnée et mêlée à des informations supplémentaires⁴⁰. L'existence d'une brève traduction de ce texte vers le moyen français n'a, à notre connaissance, pas été signalée pour la période contemporaine à Jean de Brie ni dans le dictionnaire des *Traducteurs d'autrefois*⁴¹ ni dans le répertoire *Translations médiévales*⁴². Elle invite peut-être à reconsidérer à la marge la réception du *Speculum naturale* de Vincent de Beauvais. Serge Lusignan a montré à quel point le *Speculum historiale* avait effacé les autres livres du *Speculum maius* de Vincent de Beauvais, grande œuvre encyclopédique présentant en trois

³⁷ Aulu-Gelle, *Nuits attiques*, livre II, chapitre 22, éd. en ligne *Itinera electronica* : http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/aulu_gelle_nuits_att_02/lecture/22.htm.

³⁸ Sénèque, *Les Questions naturelles*, livre V, chapitre 16, éd. en ligne *Itinera electronica* : http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/seneque_qn_5/lecture/4.htm.

³⁹ Vincent de Beauvais, *Speculum Naturale*, édition Douai, 1624, texte consulté le 22 juillet 2021, dans la base *SourcEncyMe*, disponible en ligne : <http://sourcencyme.irht.cnrs.fr>.

⁴⁰ *Le Bon Berger*, p. 88-90, voir en annexes la comparaison des textes.

⁴¹ Paul Chavy, *Traducteurs d'autrefois, Moyen Age et Renaissance : dictionnaire des traducteurs et de la littérature traduite en ancien et moyen français (842-1600)*, Paris, Champion-Slatkine, 1988, « Vincent de Beauvais », p. 1434.

⁴² Claudio Galderisi et Vladimir Agrigoroaei, *Translations médiévales : cinq siècles de traductions en français au Moyen Âge (XI^e-XV^e siècles), Étude et Répertoire*, Turnhout, Brepols, 2011.

volumes le créateur et sa création, la chute de l'homme et sa restauration, et l'histoire des hommes :

Tout indique que le Moyen Âge a principalement retenu le volet historique de l'œuvre encyclopédique de Vincent de Beauvais, cela aussi bien en milieu latin qu'en moyen français⁴³.

Si le *Speculum naturale* n'a pas connu la fortune de son pendant historique, un nombre important de manuscrits contenant ce texte nous est toutefois parvenu⁴⁴. La présence de cette traduction dans le *Bon Berger* laisse penser qu'elle était connue du scripteur lettré qui a accompagné la composition écrite du traité. Est-il à l'origine de cette traduction ? Il est également possible qu'une traduction ait existé en amont, voire que le texte du compilateur ait à son tour fait l'objet d'un travail de compilation, ce qui expliquerait les différences entre l'original et la traduction. De même, il est difficile de savoir si lors de la composition, ce court passage a été extrait d'une version intégrale du *Speculum naturale* ou si ce dernier a circulé sous forme fragmentaire.

Nous ne pourrions entreprendre la reconstitution fine des différentes étapes de transmissions du savoir sur le nom des vents, conduisant vraisemblablement de l'Antiquité à la Renaissance, en passant par les encyclopédistes médiévaux, la rédaction médiévale du *Bon Berger* et son impression par les éditeurs au tournant du XV^e et du XVI^e siècle⁴⁵. Ce travail nous entraînerait trop longtemps hors de notre champ d'études, pour n'aboutir vraisemblablement qu'à des conclusions partielles. D'autre part, cette dénomination des vents n'est pas un savoir fixe et transmis tel quel, de l'Antiquité au Moyen Âge. Joëlle Ducos montre que cette question a suscité des difficultés chez les encyclopédistes qui mélangent différentes dénominations et sont parfois en peine de localiser les vents qu'ils désignent⁴⁶. Après avoir relevé la présence de dénominations

⁴³ Serge Lusignan, « La réception de Vincent de Beauvais en langue d'oïl », dans (éd.) Norbert Richard Wolf et Sonderforschungsbereich, *Wissensorganisierende und wissensvermittelnde Literatur im Mittelalter : Perspektiven ihrer Erforschung : Kolloquium, 5.-7. Dezember 1985*, Wiesbaden, L. Reichert, 1987 (Collection « Wissensliteratur im Mittelalter »), p. 43.

⁴⁴ Voir par exemple le relevé présenté dans Arlima, disponible en ligne : <https://www.arlima.net/>.

⁴⁵ À titre d'illustration de la complexité de cette démarche, on pourra consulter la liste indicative des sources du *Speculum maius* de Vincent de Beauvais, établie par l'Atelier Vincent de Beauvais : Isabelle Draelants, « Liste des sources du « Speculum maius » (naturelle, doctrinale, historique) », dans le Carnet Hypothèse *Atelier Vincent de Beauvais - Encyclopédisme et transmission des connaissances*, disponible en ligne : <https://ateliervdb.hypotheses.org/138#comments>.

⁴⁶ Joëlle Ducos, *op. cit.*, « Les nomenclatures des vents », p. 258-268.

grecques, latines et vernaculaires, dans le chapitre du *Bon Berger* consacré aux vents, elle indique en note :

cette triple nomenclature ressemble fortement à une parodie des traités scientifiques d'autant que Jean de Brie termine son énumération en déclarant que les bergers nomment comme il leur plaît : *Et pour ce que question de langaiges est repute de petit pris et de petite valeur, et que, par incidens, ou pourroit yssir hors de matiere de la bergerie, on lerra chascun nommer les ungs par tel langaige qu'il voudra*. Cette phrase révèle une curieuse indifférence à l'égard de la répartition ordonnée des textes didactiques et du langage. *A contrario*, ce texte prouve que la nomenclature est une sorte de *topos* obligatoire dans les traités⁴⁷.

Ce chapitre étudié se veut donc une référence ludique et moqueuse aux œuvres encyclopédiques dont se distancierait le *Bon Berger*. S'il est difficile de mesurer la dimension parodique du traité, sa dimension plaisante le distingue d'autres ouvrages de la même époque.

Une certitude demeure : le savoir transmis par le *Bon Berger* n'est pas uniquement un savoir pratique appris d'un berger médiéval. Le traité se compose également de reprises à des ouvrages érudits. Mais là où les auteurs pourraient citer leur source pour placer les connaissances transmises sous l'autorité des savants du passé, la citation est ici masquée dans le corps du texte pour se confondre avec le propos de Jean de Brie⁴⁸. C'est paradoxalement le berger, sage par expérience et non par les livres, qui se fait le médiateur d'un savoir lettré. La transmission ne se limite pas à la traduction d'un extrait de texte latin vers le moyen français, mais passe par une recomposition originale du savoir. Le traité dote le berger d'une autorité qui le rend à même de transmettre à sa lectrice ou à son lecteur des connaissances érudites. Source d'une partie des connaissances comprises dans le traité, Jean de Brie est aussi un « outil didactique » utilisé par le copiste et peut-être plus tard par les éditeurs pour faciliter la transmission du savoir.

b. Jean de Brie, personnage médiateur du savoir

« Personnage principal » du *Bon berger*, comme le note Gustaf Holmér, Jean de Brie occupe une double position dans le traité. Il en est à la fois la source et le garant. Cette

⁴⁷ *Ibid.*, p. 267, note 360.

⁴⁸ Notons que dans les encyclopédies les sources sont parfois citées comme autorités, mais pas de manière systématique afin de ne pas nuire à la lisibilité du texte. Voir Joël Ducos, *op. cit.*, p. 290-300.

double position est travaillée avec soin par la personne qui a mis en forme l'ouvrage, entre le XIV^e et le XVI^e siècle. Gustav Holmér s'interroge :

Autrement dit, si Jean de Brie avait été le seul responsable de la composition de l'œuvre qui nous occupe, nous aurait-il vraiment donné un livre dont il est le personnage principal, mais dans lequel il ne parle jamais directement aux lecteurs⁴⁹ ?

Toujours mentionné à la troisième personne, inclus dans des parties narratives, Jean de Brie voit son autorité se construire au fil des pages pour appuyer son propos. L'on distinguera le Jean de Brie réel, ayant confié une partie de son savoir en vue de l'élaboration du traité, du « personnage Jean de Brie » composé par l'écrivain anonyme et véhiculé par le traité. Si le texte n'est pas un roman, la constitution de ce « personnage » en reprend certaines caractéristiques. Nous nous appuyerons donc pour cette étude sur l'ouvrage de Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*⁵⁰.

Cette élaboration du « personnage Jean de Brie » est à inscrire dans la tradition du *placere et docere*. Le savoir est en partie mis en récit, suscitant attente et attention. La structure calendaire de la fin du calendrier introduit par exemple un déroulement chronologique qui rend cette partie, bien que très technique, assez proche d'une narration. Les mois se succèdent et les lecteurs suivent aisément le berger dans ses différentes missions au fil des saisons. L'évolution du troupeau avec l'arrivée des agneaux et les soins à leur apporter, la description des menaces qui pèsent sur les bêtes et les solutions proposées par le berger viennent dramatiser la description pour conserver l'attention des lecteurs. Le terme « périlleux » revient à plusieurs reprises dans le traité ; le danger prend tantôt les traits du loup, tantôt ceux de la maladie ou de plantes toxiques. La description continue de ces menaces diffuses pesant sur le troupeau contribue à créer une tension dans l'ensemble du traité.

Dans cette disposition plaisante du savoir, le « personnage Jean de Brie » occupe une place essentielle. Il se trouve au centre du processus de médiation du savoir, et sa construction en personnage contribue au caractère didactique de la transmission. Son expérience en fait le témoin de savoir-faire qu'il a la charge de rapporter au public. Une proximité avec le public permet de faciliter cette circulation des connaissances, en parallèle d'une mise en récit de la vie du maître berger. Vincent Jouve décrit trois codes

⁴⁹ Gustaf Holmér, art. cit., p. 148.

⁵⁰ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992. Je remercie Corinne Denoyelle pour cette référence.

permettant de construire le « système de sympathie », l'attachement des lecteurs aux personnages : le « code narratif », « culturel » et « affectif »⁵¹.

Le « code narratif » introduit un lien entre la personne qui lit le texte et les personnages qui découvre les événements avec lui. Dans notre traité, il coïnciderait avec certains passages où une voix extérieure se fait entendre pour commenter le traité, créant ainsi une forme de complicité avec le lecteur ou la lectrice. Il est assez peu présent. Le premier prologue, qui joue des attentes d'un lecteur instruit en annonçant un ouvrage qui n'entre pas dans les catégories habituelles contribue à l'interpeller et à créer une forme de dialogue entre l'éditeur exposant son objet et les destinataires du traité. La question de la catégorisation du contenu est ainsi abordée sur un ton plaisant :

Et se aucun demandoit à quelle partie de philosophie il sera supposé, on peult respondre que il sera attribué et supposé à la philosotie, ou philosophie de bergerie⁵².

Le terme « philosotie » est un hapax⁵³, une création permettant de situer cet ouvrage inclassable. La présence de « sotie » dans cette création lexicale souligne le caractère humoristique de la remarque. Elle pourrait également interroger le sérieux du projet rédactionnel. Mais ce dernier est immédiatement affirmé avec insistance :

Et en vérité on pourroit et devroit par raison appliquer à toute philosophie raisonnable, morale et naturelle⁵⁴.

L'objet livre qui s'offre à la lectrice ou au lecteur habitué peut-être à des lectures érudites s'avère déstabilisant. Il ne respecte pas les catégories ordinaires et porte sur un sujet que l'on pourrait considérer comme secondaire ou bas. La plaisanterie permet de nouer une complicité autour de cet étonnement et du doute soulevé par la légitimité d'un traité de bergerie. Mais ce doute est aussitôt évacué par l'assertion de l'importance du traité, l'enchaînement des deux phrases se faisant invitation à dépasser certains *a priori*.

⁵¹ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 119-150.

⁵² Jean de Brie, *Le Bon Berger*, p. 6.

⁵³ Hiltrud Gerner, « Philosotie », *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2020 (DMF 2020), ATILF-CNRS & Université de Lorraine, disponible en ligne : <http://www.atilf.fr/dmf>.

⁵⁴ Jean de Brie, *Le Bon Berger*, p. 6.

Le « code affectif » « provoque un sentiment de sympathie pour les personnages⁵⁵ ». Le *Bon Berger* n'est pas un simple réceptacle de connaissances. Il accorde une place importante à la présentation du « personnage Jean de Brie », donne corps et vie à l'auteur. Le premier chapitre, intitulé « Le prologue de la vie estat de Jehan de Brie » est à ce titre particulièrement frappant : l'écriture scientifique laisse entièrement place à une biographie utilisant la narration. La vie de Jean de Brie est présentée chronologiquement sous forme d'un court récit servant de *captatio benevolentiae* à l'ouverture du livre. Cette présentation contribue à la fois à assurer le lecteur ou la lectrice de l'existence du maître berger et à susciter son intérêt, son attachement au « personnage ».

L'illusion référentielle suppose une présentation progressive du personnage sur le mode du dévoilement. Le cas extrême est l'autobiographie où l'évolution du héros-narrateur de l'enfance à la vieillesse est inscrite dans la définition même du genre,

note Vincent Jouve⁵⁶. Il souligne également que l'évocation de l'enfance d'un personnage contribue à susciter la sympathie des lecteurs. « La personne se définit comme histoire : plus on a accès à cette histoire, plus on se sent proche⁵⁷. »

Dans deux des éditions conservées, celle de Symon Vostre et celle de la veuve Trepperel, le colophon indique :

Cy fine la vie du bon bergier Jehan de Brie, nouvellement imprimee pour
Symon Vostre libraire

et

Cy finist la vie du bon bergier Jehan de Brie nouvellement imprimee a Paris
par la veufve Jehan Trepperel et Jehan Jehannot⁵⁸

Le traité est devenu ouvrage biographique, dont le titre pourrait être « La vie du bon berger Jean de Brie ». Diffusion d'un savoir sur la pratique pastorale et mémoires du maître berger se superposent dans un ouvrage dont l'identité générique hésite entre le traité et la vie exemplaire. Lire ce traité, c'est aussi découvrir la vie d'un berger, Jean de Brie. Le fait que seule une partie des éditions comportent ce colophon est peut-être

⁵⁵ *Ibid.*, p. 132.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 116.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 138.

⁵⁸ *The Medieval Shepherd*, p. 168.

l'indice d'une réception légèrement différente du texte, les uns étant plus sensibles à cet aspect que les autres.

Le « code culturel » enfin repose sur le partage par le destinataire du livre et par le personnage d'un même système de valeurs. Le chapitre 3, « De l'onneur et estat du bergier », inscrit la valeur du « personnage Jean de Brie » dans un univers chrétien, par le rappel de la condition pastorale des prophètes bibliques. Le début du chapitre 8, « De la vie du bergier et des choses qui luy affierent » insiste sur la moralité requise pour devenir berger : « eschever la taverne et le bordeau », « ne point jouer aux dez », « estre de bonne vie, sobre, chaste et debonnaire »⁵⁹. Il doit donc suivre les modèles de vie prescrit par l'Église : éviter les excès, ne pas se fier au hasard⁶⁰ et être doux avec les autres.

L'auteur qui a mis en forme le savoir transmis par Jean de Brie a contribué à faire du maître de berger un personnage, participant ainsi à l'efficacité de la transmission de ce savoir. Les apparitions du « personnage Jean de Brie » sont relativement circonscrites dans le traité. Il occupe une place importante dans les prologues et le premier chapitre, puis réapparaît à la fin dans le poème de clôture et le colophon. Ces passages encadrent le texte, contribuant à construire le traité comme un discours émanant du personnage ainsi défini. Lorsque le « personnage Jean de Brie » apparaît au fil de l'ouvrage, il ne sert que de support à une relance du discours. Il se tait sur tel sujet ou poursuit sur tel autre. Sa présence comme source du traité est ainsi discrètement maintenue, renforçant l'illusion d'un personnage délivrant un enseignement, par une voix dont le texte construit la légitimité.

Il s'agit donc à présent d'étudier une posture auctoriale remarquable dans la production littéraire de l'époque, qui n'entre pas dans les catégories définies par Jean-Claude Mühlethaler et Delphine Burghgraeve. En effet, ils mettent en avant les images que l'auteur construit de lui-même, par son statut ou en se représentant dans son œuvre⁶¹. Dans le *Bon Berger* en revanche s'il y a construction d'une image de l'auteur, ce n'est pas par Jean de Brie lui-même, mais par une double transmission de l'œuvre qui nous intéressera à présent.

⁵⁹ *The Medieval Shepherd*, p. 92.

⁶⁰ Sur les jeux de hasard et en particulier la condamnation dont le jeu de dés fait l'objet, voir « Un réquisitoire contre le jeu de dés : l'exemple du *Speculum prelatorum* », p. 176-190.

⁶¹ Jean-Claude Mühlethaler et Delphine Burghgraeve, *Un territoire à géographie variable : la communication littéraire au temps de Charles VI*, Paris, Classiques Garnier, 2017, « Introduction », p. 9-51.

c. *La voix du maître berger*

Le « personnage Jean de Brie » est doté d'une double autorité : celle que lui confère sa moralité d'une part, celle d'une connaissance acquise par une longue pratique d'autre part. Cette autorité est véhiculée par la nature des conseils qu'il transmet, mais elle se construit principalement au fil de descriptions du « personnage Jean de Brie » qui encadrent le traité. À la troisième personne, parfois appuyées de références savantes, elles participent de la mise en forme du savoir opéré soit par un lettré contemporain de Jean de Brie, soit plus tardivement par les imprimeurs du XVI^e siècle.

La biographie du maître berger présentée dans le « Prologue de la vie et estat de Jehan de Brie » est notamment précédée d'une réflexion sur les usurpateurs qui se font passer pour des maîtres alors qu'ils ne possèdent pas le savoir nécessaire. La critique se déploie grâce à une comparaison avec les vêtements portés, l'habit faisant ici « le moine » en révélant le caractère intéressé de ces faux maîtres :

Et volentiers et communement font fourrer leurs habis de penes de escuireux, ou d'autres bestes que l'en appelle *rampaille*, et n'ont cure de fourreures des aigneaux ne des brebis, et peult estre que ce font eulx pour mieulx ravir et pillier, car les rampailles ont les dens et les ongles plus trenchans et plus agus que n'ont les oeilles, qui sont debonnaire. Telles gens, ainsi fourrez et emplumez, pour monstrier leur renardie, peult on figurer au corbeau qui emprunta estranges plumes pour aler a une assemblee, et pour ce n'en fut il oncques meilleur ne plus sage. Et quant il eut rendu ses plumes, si comme dit Ovide, il demoura noir et sale selon sa premiere nature⁶².

L'analyse par images et dévoilement, tout comme la référence aux *Métamorphoses* d'Ovide, place cette réflexion du côté d'une écriture savante qui se distingue des considérations pratiques développées ailleurs. Elle est suivie par une rapide référence au Nouveau Testament, « Qui ne entre par l'uys en la bergerie, il n'est pas loyal berger⁶³. » Une plume extérieure propose une définition du faux maître, auquel elle oppose le « personnage Jean de Brie » pour mieux valoriser ce dernier :

Mais Dieu mercy, il n'est pas ainsi ou cas présent, ne Jehan de Brie ne se veult louer ne vanter, ne il ne quiert avoir gloire du bien fait ne de la proesse d'autruy. Et toutefois est il bien digne d'avoir nom de maistre par ses

⁶² Jean de Brie, *The Medieval Shepherd*, p. 40.

⁶³ *Ibid.*, p. 40.

merites et par le comble de sa grande science, eu considération et regart a l'estat de sa personne par ce qui s'ensuit⁶⁴.

La biographie de Jean de Brie vient démontrer la compétence du maître berger. Si le traité fourmille de références à une culture lettrée⁶⁵, c'est de l'expérience, « souveraine maistresse des choses⁶⁶ » qu'il tire son fondement. Le savoir du berger est valorisé en tant que savoir concret capable de rivaliser avec le savoir universitaire. Plusieurs références, plus ou moins explicites, construisent un parallèle entre formation pratique du berger et formation théorique de l'étudiant. L'apprentissage du jeune Jean de Brie est comparé à un parcours d'étudiant, tandis que le savoir pastoral devient une science :

[...] ledit de Brie, comme bon et vray estudiant, fust enseigné, instruit et imbut en la droite fontaine de ceste science et doctrine du fait de la bergerie[...]⁶⁷.

Cette comparaison semble destinée à un public lettré, le chapitre I se terminant par une allusion, un clin d'œil aux anciens étudiants, capables d'y reconnaître un jeu de mots :

Et en oultre, quand ledit de Brie eut esté ainsi licencié et magistre en ceste science de bergerie, qu'il en estoit digne de lire en la ruelle au feurre emprez la cresche aux veaulx, ou soubz l'ombre d'ung ormel ou tilleul par derriere les brebis, lors vint demourer ou palais royal en l'ostel de messire Arnoul de Grant Pont [...]⁶⁸.

Comme le rappelle Henri Hauser, la « ruelle au feurre » renvoie à la rue au Fouarre de Paris, où se trouvait l'Université. Mais le « feurre » signifie le fourrage, la paille⁶⁹. La rue dans laquelle Jean de Brie peut donner lecture n'est pas située dans un cadre urbain, mais « emprez la cresche aux veaulx, ou soubz l'ombre d'ung ormel ou tilleul derriere les brebis ».

Un parallèle plaisant est ainsi proposé sans que le jeu de mots n'appelle nécessairement la moquerie. À aucun moment le « personnage Jean de Brie » n'est

⁶⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁶⁵ Le chapitre I renvoie aux *Métamorphoses* d'Ovide, aux *Bucoliques* de Virgile, à Varron, aux évangélistes Jean et Matthieu et au *Livre des Proprietez des choses* de Jean Corbechon.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 48.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 54.

⁶⁹ Henri Hauser, « Une bévue du bibliophile Jacob sur Jehan de Brie », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1912, p. 407.

présenté comme ridicule. S'il est dit « rustique » dans le titre des éditions Denys Jonot et Jean Bogard, cette rusticité est en adéquation avec le sujet abordé. La concordance entre certaines observations présentes dans le traité et la réalité, que nous soulignons précédemment, ainsi que l'absence de comique marqué écartent la possibilité de faire de cet ouvrage un texte parodique : si l'humour n'en est pas absent, il crée une complicité avec les lecteurs, mais ne décrédibilise pas le propos global de l'œuvre. Jean de Brie est un maître, mais il exerce sa science et transmet ses leçons dans un cadre qui lui est propre.

Cette mise en avant de l'expérience, fondement du savoir du maître berger, s'inscrit peut-être dans une valorisation de ce mode de connaissance dès le XIII^e siècle dans la philosophie médiévale. Dans l'introduction aux actes du colloque *Expertus sum. L'expérience par les sens dans la philosophie naturelle médiévale*, Thomas Bénatouïl et Isabelle Draelants indiquent les caractéristiques de cette expérience médiévale :

Rappelons en effet brièvement trois caractéristiques de l'expérience au Moyen Âge qui empêchent de l'assimiler à l'expérimentation des modernes [...]. D'abord, l'expérience n'est pas toujours, voire rarement, directe : les savants médiévaux invoquent souvent des expériences qu'ils n'ont pas menées personnellement et qu'ils ont trouvées rapportées dans des livres. Ensuite, l'expérience peut porter sur des êtres ou des phénomènes surnaturels ou spirituels : elle n'est limitée ni à l'ordre commun de la nature ni à ce qui se perçoit par les sens. Enfin, même lorsqu'elle est directe et concerne des phénomènes physiques, l'expérience est une observation, parfois répétée, de la nature, mais ne constitue pas une opération méthodique de manipulation de la nature visant à vérifier une hypothèse⁷⁰.

L'« expérience » de Jean de Brie s'inscrit bien dans la troisième catégorie présentée. C'est par l'observation répétée, de manière cyclique, au fil des saisons, que se construit le savoir du maître berger.

Les deux chercheurs insistent sur l'importance de la personne incarnant cette expérience :

L'expérience, ce n'est pas seulement une opération d'observation de certains êtres ou faits, c'est aussi souvent dans les textes médiévaux une qualité ou une vertu personnelle de celui qui parle et écrit ou de celui dont on rapporte les dires : l'homme d'expérience ou expérimenté s'oppose à

⁷⁰ Thomas Bénatouïl et Isabelle Draelants, « Introduction », dans (éd.) Thomas Bénatouïl et Isabelle Draelants, *Expertus sum. L'expérience par les sens dans la philosophie naturelle médiévale. Actes du colloque international de Pont-à-Mousson, 5-7 février 2009*, Firenze, SISMELE edizioni del Galluzzo, 2011 (Collection « Micrologus' Library », n°40), p. 6.

l'ignorant ou au naïf parce qu'il a acquis la maîtrise d'un certain domaine (par contact direct ou non)⁷¹.

La construction du « personnage Jean de Brie » en homme d'expérience s'inscrirait ainsi dans une tradition du discours scientifique associant l'émetteur du discours de connaissance à l'expérience et assurant par là la véracité de son propos.

Cette disposition du savoir diffère d'autres pratiques d'écriture médiévales. La mise en scène d'une transmission du savoir ne s'inscrit pas dans la tradition des récits encyclopédiques tels que le *Roman de la Rose* ou le *Livre des échecs amoureux*⁷². Le récit conserve néanmoins dans le *Bon berger* une place originale qui le distingue également des traités scientifiques de l'époque tel que le *Rustican*.

3. UNE VOIX QUI RÉSONNE HORS DU TRAITÉ

Le contenu du traité de Jean de Brie connaît un certain succès, au XIV^e siècle, puis au XV^e siècle peut-être et assurément au XVI^e siècle. Comment la voix du maître berger évolue-t-elle en fonction des siècles et des supports de transmission ?

a. Des échos dans la poésie pastorale ? le développement d'un vocabulaire technique

La diffusion importante d'un vocabulaire pastoral technique au sein de la littérature à partir du XIV^e siècle laisse penser que le *Bon berger* (1379) était connu, du moins indirectement, des auteurs et autrices. Ce traité donne-t-il une impulsion nouvelle à la littérature pastorale, en particulier sur le plan lexical ? La description type s'enrichit d'un vocabulaire technique jusque là inédit qui contribue à renforcer la spécificité du monde pastoral et à l'individualiser comme monde autre, facilement identifiable, mais détaché de l'univers du public. Son influence est particulièrement remarquable dans l'ouverture du *Dit de la pastoure* (1403) de Christine de Pizan, mais se note également dans le *Pastoralet* (1420-1425) de Bucarius et ponctuellement dans les pastourelles de

⁷¹ *Ibid.*, p. 7.

⁷² Madeleine Jeay, « Entre encyclopédie et récit : Dans la mouvance du *Roman de la Rose*, le *Livre des Échecs amoureux* d'Evrart de Conty », dans *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, (18), 2009, p. 253-261. Pour ces récits encyclopédiques, la transmission passe par une mise en forme poétique et allégorique appelant un travail de déchiffrement. Ces ouvrages s'inscrivent dans ce qu'Adrian Armstrong et Sarah Kay désignent à la suite des écrivains du Moyen Âge comme « poésie », Sarah Kay et Adrian Armstrong, *Une muse savante ? Poésie et savoir, du Roman de la Rose jusqu'aux grands rhétoriciens*, Paris, Classiques Garnier, 2014, « Vers et "poésie" », p. 21-26. Je remercie Camille Brouze pour la référence à cet ouvrage.

Froissart (1364-1389)⁷³ ; c'est donc autour de ce corpus que nous resserrons ponctuellement notre étude. Recherche stylistique se traduisant par l'introduction de mots rares et étrangers à la langue poétique, la place occupée par ce vocabulaire signale peut-être également l'évolution des personnages pastoraux, ces derniers devenant associés à un ensemble de savoirs, et notamment de savoir-faire. Le berger et la bergère ne sont plus simplement humbles, possédant un savoir accordé par Dieu aux petits, mais disposent de connaissances liées à leur profession : l'élevage en plein air. Cette « science pastorale » annonce peut-être le succès des calendriers de bergers.

Chez Jean Froissart, les termes techniques employés enrichissent la définition topique des personnages pastoraux, comme dans la pastourelle VII où les bergers et bergères réjouis ont renouvelé l'ensemble de leur équipement habituel :

Riens n'est qui au mestier ariere,
Qu'il n'eüssent tout de nouvel :
Sakiaus, trellis et panetiere
Lacie au costé d'un cordel,
Aloiere, bourse et coutel,
Escorgies, boistes ossi
Et clokettes de Saint Remi,
Pipes, canemiaus et flaios
Et musettes a bourdons gros,
Tamburs et esclifes trauwés,
Feces de soilles et de blés,
Ongement a oindre brebis,
Chiens en laisse, colers, rivis,
Et se parloient un langage,
Onques si bons ne fu oïs
Selonc le bregerois usage⁷⁴.

Mais l'emploi de ces termes est également associé à la revendication d'un savoir dessinant une ligne de partage entre les membres de la communauté pastorale et ceux qui n'en font pas partie. Ainsi dans la pastourelle V, à l'annonce du mariage de Poitevin et de Gascogne, un vieux berger se demande :

Cils Poitevins dont vous parlés,
Esce uns bregiers acoustumés ?
Sauroit il faire un ongement,
Une houce ou un vestement,
Ou un jupel a alerons ?
Cognoist il brebis et moutons,

⁷³ Les pastourelles d'Eustache Deschamps ne suivent pas cette évolution.

⁷⁴ Froissart, *Pastourelles*, p. 163, v. 33-48.

Les scet il garir de la rongne ?
Dittes le moi puisque parlons
De Poitevin et de Gascongne⁷⁵.

La revendication de ce savoir occupe une place ambiguë. Les personnages pastoraux sont plutôt positifs et si cet emprunt de termes techniques pourrait contribuer à construire ces personnages comme étant dotés d'une certaine autorité, chez Froissart la convocation du savoir surtout une valeur comique et renforce l'éloge des destinataires aristocratiques dans la poésie de circonstance. En effet, le vieux berger se voit tout de suite répondre qu'il est « uns chetis/Et plains de très grant ignorance⁷⁶ ». La convocation d'un vocabulaire pratique dessine une échelle de valeurs inadaptée pour décrire le personnage de Poitevin. Jean Froissart crée ainsi un décalage humoristique qui souligne l'écart entre les bergers, leur univers et celui de Poitevin, dont les qualités outrepassent largement celle des bergers d'une part, et se situent d'autre part dans un autre ordre de réalité. Geri L. Smith évoque un échec de la communication, « the communication gap⁷⁷ ». Les deux langages employés de part et d'autre ne sont pas les mêmes : à l'usage analogique du berger pour dire la puissance du souverain s'oppose un usage moins figuré renvoyant à l'éleveur et à son savoir-faire.

Les dates de rédaction supposées des pastourelles et du *Bon Berger* frappent par leur stricte contemporanéité. Jean Froissart s'inscrit donc pleinement dans l'actualité littéraire, instaurant une complicité avec un public averti des nouveautés. Une étude plus fine des différentes occurrences des termes techniques pourrait permettre de discuter la datation de certaines pastourelles, en particulier les poèmes dépourvus de référence historique frappante, plus difficile à placer au sein d'une chronologie.

« Christine de Pizan pourrait avoir été plus directement influencée par Jean de Brie⁷⁸. » note Jean-Claude Mühlethaler après avoir rattaché les aspects techniques de l'ouverture du *Dit de la Pastoure* à la tradition des *Géorgiques*. Cette influence est d'autant plus probable que Christine de Pizan pourrait avoir eu accès à un traité rédigé pour le roi Charles V, étant elle-même proche de la cour. « Christine n'en parle pas, mais

⁷⁵ *Ibid.*, p. 159, v. 20-28.

⁷⁶ *Ibid.*, v. 31-32.

⁷⁷ Gerli. L. Smith, *The Medieval French Pastourelle Tradition*, p. 153.

⁷⁸ Jean-Claude Mühlethaler, « Du rêve idyllique au leurre courtois Mirages littéraires dans *Le Dit de la Pastoure* de Christine de Pizan », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, (20), 2010, p. 46, disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/crm/12208>.

sans doute avait-elle accès à la bibliothèque, la « Librairie » du roi, qui était largement ouverte aux emprunteurs [...]» indique en effet Françoise Autrand⁷⁹. Comparant ponctuellement le dit et le traité, Jean-Claude Mühlethaler souligne néanmoins l'écart fictionnel introduit par Christine de Pizan : le monde pastoral est une version idéalisée par la littérature de la réalité rurale⁸⁰. Il n'en demeure pas moins que la description des pratiques pastorales est remarquable d'une part pour un texte s'inscrivant dans la tradition pastorale, d'autre part pour un dit poétique⁸¹. Si l'analyse proposée par Jean-Claude Mühlethaler concernant la construction déceptive du *Dit de la pastoure* est très efficace, elle n'éclaire qu'à la marge la question de l'introduction d'un vocabulaire technique dans une forme narrative versifiée.

Une comparaison approfondie des premiers vers du *Dit de la Pastoure* avec le traité du *Bon berger* révèle que les points de contact sont extrêmement fréquents. Cette proximité ne serait pas aussi notable si elle s'inscrivait dans une tradition pastorale longue. Bien au contraire, les pastourelles des XII^e et XIII^e siècles, tout comme le *Jeu de Robin et Marion*, sont remarquablement silencieux sur les réalités pratiques du métier de berger : seules la houlette et la panetière apparaissent dans les textes. La citation de *l'Instruction de Seconde Rhétorique* relevée par Jean-Claude Mühlethaler s'applique ainsi parfaitement au texte de Christine de Pizan, mais s'inscrit historiquement dans le contexte limité de la production littéraire en moyen français :

Pour personnages de labours
Ou aussi de gens de mestiers,
Soit de villes ou de faulx bourgs,
Soient maçons ou charpentiers,
Ou forgerons, ou argentiers,
Parlent de louër leurs outilz
En leur mestiers en tous quartiers.⁸²

⁷⁹ Françoise Autrand, *Christine de Pizan : une femme en politique*, Paris, Fayard, 2009, p. 80.

⁸⁰ *Ibid*, p. 46-49.

⁸¹ Earl Jeffrey Richards, David Joseph Wrisley et Liliane Dulac ne relèvent pas de spécificité du *Dit de la pastoure* dans leur étude stylométrique de l'œuvre de Christine de Pizan. Mais le dit n'est pas étudié comme une œuvre autonome, il est inclus dans l'ensemble des œuvres poétiques, ce qui ne permet peut-être pas d'en dégager les particularités. Earl Jeffrey Richards, David Joseph Wrisley et Liliane Dulac, « The Different Styles of Christine de Pizan. An Initial Stylometric Analysis », dans *Le Moyen Français*, 78-79, 2016, p. 187-206.

⁸² « L'Instructif de la seconde rhétorique », *Le jardin de plaisance et fleur de rhétorique*. Reproduction en fac-similé de l'édition publiée par Antoine Vérard vers 1501, Paris, Didot, 1910, fol. 14v (cité par Jean-Claude Mühlethaler, art. cit., p. 49).

Cette adéquation du parler des personnages avec le vocabulaire employé répond aux attentes de vraisemblance tout en s'inscrivant dans l'introduction d'étrangeté dans le discours, réclamée par Aristote dans la *Rhétorique*, que nous avons évoquée précédemment.

Christine de Pizan ne se contente pas de nommer ponctuellement quelques outils ou quelques maladies, comme c'est le cas de Jean Froissart. La présentation des « tours/du mestier de bergerie⁸³ » est extrêmement détaillée et croise des informations tirées très probablement du *Bon Berger* avec la tradition de la fiction pastorale. Le processus d'idéalisation noté par Jean-Claude Mühlethaler n'est-il pas lié à la transposition générique opérée ? En réécrivant certains passages du traité au sein d'un dit, Christine de Pizan opère à la marge des modifications permettant son intégration dans le récit pastoral. Les références au traité se mêlent à une autre tradition, poétique, et y sont ainsi intégrées. « Et la vous veissiez enmi/La place mener la tresche⁸⁴ » rappelle la fin du *Jeu de Robin et Marion*, lorsque Robin emmène ses compagnons dans la farandole (« Or voeil jou le treske mener⁸⁵ »), tandis que la mention des oignons rangés avec le fromage dans la panetière⁸⁶ pourrait être une référence au *Dit de Franc Gontier*⁸⁷. L'ouverture du *Dit de la pastoure* peut ainsi se lire comme une performance poétique fusionnant, dans un ensemble cohérent, différents éléments d'une tradition littéraire disparate.

La superposition des références au *Bon berger* et à la poésie pastorale contribue à créer ce que Geri L. Smith nomme « surdétermination », le prologue est en quelque sorte saturé de référence à la pastorale :

Christine anchors her poem in tradition through overdetermined use of motifs evoking “shepherdhood” – food, clothing, musical instruments, names, and even an exposé on shepherd work and implements⁸⁸.

⁸³ Christine de Pizan, *Le Dit de la Pastoure*, v. 78-79.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 228, v. 150-151.

⁸⁵ Adam de la Halle, *Le Jeu de Robin et Marion*, p. 284, v. 767.

⁸⁶ Christine de Pizan, *Le Dit de la Pastoure*, p. 229, v. 198-199.

⁸⁷ Philippe de Vitry, *Les Dicts du Franc-Gontier*.

⁸⁸ Geri L. Smith, « Claiming a Voice : The Feminine Speaking Subject in *Le Dit de la Rose*, *Le Dit de la Pastoure*, and *L'Épître a Eustace Mourel* », dans (éd.) Liliane Dulac, Anne Pauper, Christine Reno et Bernard Ribémont, *Desireuse de plus avant enquerre, Actes du VI^e colloque international sur Christine de Pizan*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 350 (nous traduisons).

[Christine ancre son poème dans la tradition grâce à un usage surdéterminé de motifs évoquant la « pastoralité » – nourriture, vêtements, instruments de musique, noms et même un exposé sur le travail et l’outillage pastoral.]

Le long développement sur la vie pastorale contribue à la création d’un univers idéalisé et séparé de celui du public, tout en rejetant, par le prologue qui précède et par l’usage des temps du passé, cet univers dans une temporalité révolue. Christopher Calahan note ainsi :

*We therefore find ourselves students of the pastoral life, as Marote describes in exacting detail the tasks at which she excels, the clothing which she and her companions wear, and the festivities and dalliance of their lives, proving Christine to be an excellent reader not only of older and contemporary pastoral poetry, but of Jean de Brie’s 1379 compendium *Le Bon Berger*. Yet, the realism of this portrait is balanced by an eerie detachment from actuality : the entire charming scene is painted in the imperfect, making it clear even at this point in the narrative that we are viewing the locus amoenus through a veil. The locus already belongs to the past, as we learn from our protagonist, and its joys have faded so that it is only recoverable in memory⁸⁹.*

[Nous nous retrouvons alors en étudiants de vie pastorale lorsque Marote décrit en détail les tâches où elle excelle, les vêtements portés par elle et ses compagnons et les fêtes et badinages ponctuant leur vie, preuve que Christine est une excellente lectrice non seulement de la poésie pastorale ancienne et contemporaine, mais aussi du traité *Le Bon Berger* écrit en 1379 par Jean de Brie. Mais le réalisme de cette description est contrebalancée par une séparation inquiétante avec la situation contemporaine : l’intégralité de cette charmante scène est décrite à l’imparfait, traduisant clairement qu’à ce moment du récit le *locus amoenus* est perçu à travers un voile. Le *locus* relève déjà du passé, comme nous l’apprenons de notre personnage, sa joie s’est effacée et ne peut donc être retrouvée qu’à travers le souvenir.]

Le vocabulaire technique est donc chez Christine de Pizan une manière de situer la fiction dans un ailleurs pastoral et s’associe peut-être avec la temporalité passée du récit.

Dans le *Pastoralet* (1420-1425) enfin, un berger présente devant une assemblée les « tours de bergerie », un ensemble de prescriptions pratiques et morales pour être un bon berger⁹⁰. Son discours est d’abord accueilli positivement par le narrateur, qui déclare « Ainsy et trop plus sagement/parla cilz paistres vraiment⁹¹ ». Mais le berger

⁸⁹ Christopher Callahan, « Christine de Pizan’s *Dit de la pastoure* : Pastoral Poetry, and the Poetics of Loss », dans *Le Moyen Français*, n°59, 2006, p. 27-28 (nous traduisons).

⁹⁰ *Le Pastoralet*, p. 184, v. 5769-5836.

⁹¹ *Ibid.*, v. 5837-5838.

évoque ensuite la mort de Louis d'Orléans et la réunion devient un lieu de tension. Pour Joël Blanchard, cet épisode « a peut-être pour but de souligner la discorde à l'intérieur du royaume à la veille de l'intervention anglaise⁹² ». Quel rôle occupe alors le développement autour de la profession de berger là où la simple représentation d'une querelle aurait pu suffire ? Le long discours du berger introduit une rupture dans le récit. Rupture de tonalité, avec le passage de la description de tensions politiques violentes à une description type détaillée de la vie pastorale. Mais aussi rupture temporelle avec le passage d'un récit calqué sur la succession des événements historiques à un discours prescriptif à valeur générale. Cette double déchirure du tissu textuel suscite une attente du public. La convocation d'un discours sur la pratique pastorale laisse espérer un décalage : un retour vers une fiction idéalisée se déroulant dans un monde ordonné, suivant les règles habituelles de la profession de berger et de la littérature pastorale. Cette rupture semble être un nouveau début pastoral au sein d'une pastorale qui a mal tourné. Mais ce recommencement patine et s'enlise, le conflit reprend aussitôt, soulignant le caractère inexorable de la violence qui s'est emparée de l'univers pastoral décrit dans le *Pastoralet*.

Le *Bon Berger* connaît donc une diffusion parallèle par un jeu de références intertextuelles qui l'intègre à la toile de la littérature pastorale fictionnelle, tout à la fois comme allusion à une actualité littéraire et comme renvoi à des pratiques éloignées de la cour dans l'espace, voire dans le temps. La voix du maître berger est reprise par les auteurs et autrice des XIV^e et XV^e siècles afin de décrire les personnages pastoraux. Cette influence du traité sur la production écrite introduit une modification de la représentation des bergers et bergères qui sont désormais associés à la maîtrise d'un savoir-faire.

Alors que chez Christine de Pizan le réemploi d'un vocabulaire technique s'inscrit dans un long développement sur la vie pastorale convoquant ponctuellement la mémoire du public et conférant plus d'épaisseur au cadre pastoral ordinaire, il permet avant tout chez Froissart de souligner l'écart hiérarchique entre l'univers pastoral et l'univers de la cour. La communauté pastorale est cohérente, réunie autour d'un équipement type et d'un savoir-faire, mais elle évolue dans un univers dont les réalités sont très éloignées de celui dont elle tente de commenter l'actualité. Le vocabulaire technique a donc une fonction humoristique dans les pastourelles, contribuant à faire de

⁹² Joël Blanchard, *La pastorale en France au XIV^e et XV^e siècle*, op. cit., p. 211-212. Voir aussi *Le Pastoralet*, p. 281, note des v. 5766-5910.

ces petits poèmes d'occasion des créations plaisantes pour la cour. La voix de Jean de Brie, porteuse d'une autorité reposant sur l'expérience et affirmant l'importance du métier de berger, est réduite à un emploi caricatural. La mise en commun à travers le traité d'un savoir entre roi, intendants et bergers laisse place dans la poésie de Froissart à une composition ludique, mais moqueuse, où les catégories du savoir sont cloisonnées selon les catégories sociales.

Lorsqu'il est déplacé du traité à la littérature fictionnelle, le vocabulaire technique du *Bon Berger* vient paradoxalement déréaliser le texte. Il renforce le contraste entre l'univers pastoral et le contexte de réception de l'œuvre ou les autres réalités décrites par le texte. Introduit dans un univers fictionnel, le vocabulaire technique rompt l'illusion en se désignant lui-même comme en décalage ou vient désigner le caractère poétique et fictif d'une œuvre par la saturation des références à l'univers pastoral. Par son étrangeté, il souligne l'écart qui sépare le monde des bergers et bergères de celui de son public.

b. Échos imprimés, la circulation du Bon berger dans les calendriers

Le *Bon berger* a été diffusé de manière partielle dans certains calendriers de bergers. Ces extraits ne sont pas présents, à notre connaissance, dans les calendriers du XV^e siècle. Ils apparaissent en revanche dans des versions plus tardives. C'est le cas par exemple d'une édition rouennaise du XVII^e siècle, publiée chez V. L. Costé⁹³ ou de l'édition de Pierre Garnier, publiée à Troyes en 1728⁹⁴. Nous relèverons quelques similitudes, puis nous examinerons plus précisément la seconde édition afin d'esquisser quelques comparaisons entre la version ancienne et cette version plus récente.

Dans les deux éditions mentionnées, seule une partie, non négligeable, du traité est conservée. Les différents prologues et le premier chapitre qui ouvrent le texte et présentent la vie de Jean de Brie disparaissent. De même, le poème final et l'invitation à prier pour Jean de Brie sont absents de ces calendriers. Ces absences ne sont toutefois pas l'indice que le contenu du traité et le « personnage Jean de Brie » soient deux entités autonomes, avec des prologues ajoutés *a posteriori*. En effet, si Jean de Brie s'efface complètement des zones liminaires du texte, il maintient une présence discrète à

⁹³ *Le grand calendrier et compost des bergers* [...], Rouen, V. L. Costé, 16??, microfiches, Paris, Bibliothèque nationale de France, Centre technique du livre, 5325, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k84894z>.

⁹⁴ *Le grand calendrier et compost des bergers* [...], Troyes, Pierre Garnier, 1728, Paris, Bibliothèque nationale, Arsenal, 4-S-3394, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1520054g>.

l'intérieur des chapitres repris au *Bon berger* et apparaît donc, aux yeux des lecteurs, comme l'auteur du texte dans les versions qui ont été utilisées par les éditeurs de ces calendriers. Son nom demeure par exemple dans le chapitre consacré aux vents. La version rouennaise du XVII^e siècle indique : « Et Jean de Brie, à son droit et principal dira d'aucuns vens ce qu'il voudra⁹⁵ », tandis que celle du XVIII^e siècle « Et Jean de Brie retournera à son endroit et principal repos, et en procedant dira les proprietés d'aucuns vents⁹⁶ ». Dans la section dédiée aux soins à apporter au troupeau pendant le mois de mai, il est précisé que la tonte ne revient pas aux bergers et que ce sujet ne sera donc pas abordé par Jean de Brie. Les deux éditions ont conservé la mention du maître berger, indiquant respectivement « pource s'en passe ledict Iean de Brie⁹⁷ » et « pource s'en passe le dit Jean de Brie⁹⁸ ».

En somme, les éditeurs du XVII^e et XVIII^e siècles n'ont semble-t-il pas jugé nécessaire de conserver les éléments permettant de construire ce que nous avons appelé le « personnage Jean de Brie ». Dans le même temps, ils n'ont pas effacé le nom de l'auteur du traité. Si les extraits du *Bon berger* sont intégrés, comme les autres éléments composant les calendriers⁹⁹, sans que leur origine soit mentionnée, Jean de Brie conserve un place discrète dans son texte. Dans le contexte du calendrier des bergers, ce nom pourrait avoir été facilement associé à un personnage de berger, au même titre que les noms de Robin et Marion dans les textes médiévaux. L'utilité d'un personnage médiateur du savoir disparaît peut-être en partie avec le passage à un genre nouveau, le calendrier des bergers étant porteur de sa propre autorité en tant qu'objet livre. Une inattention des imprimeurs est également une possibilité, néanmoins un regard sur les variations entre l'édition de Denys Jonot et celle de Pierre Garnier indique dans l'ensemble un intérêt au détail du texte.

Sans prétendre à une comparaison terme à terme de l'intégralité du texte, observons donc plus précisément cette édition du XVIII^e siècle. Au sein du calendrier de 1728, le

⁹⁵ *Le grand calendrier et compost des bergers* [...], Rouen, V. L. Costé, 16??, *op. cit.*, vue 188.

⁹⁶ *Le grand calendrier et compost des bergers* [...], Troyes, Pierre Garnier, 1728, *op. cit.*, p. 127.

⁹⁷ *Le grand calendrier et compost des bergers* [...], Rouen, V. L. Costé, 16??, *op. cit.*, vue 199.

⁹⁸ *Le grand calendrier et compost des bergers* [...], Troyes, Pierre Garnier, 1728, *op. cit.*, p. 134.

⁹⁹ Nous reviendrons sur la composition des calendriers dans la sous-partie suivante.

texte du *Bon Berger* est inséré après le *Dit des oiseaux*¹⁰⁰. Il n'est pas présenté comme œuvre autonome et ne s'ouvre pas sur les différents prologues. C'est le chapitre 5, consacré à la connaissance du temps grâce aux oiseaux, qui introduit la partie extraite du texte de Jean de Brie. Si les deux textes, le *Dit des oiseaux* et le cinquième chapitre du *Bon berger*, diffèrent par leur nature, l'un étant un poème à visée morale, l'autre un traité pratique, la continuité thématique permet de lier de manière cohérente le traité à la suite du calendrier. Le calendrier reprend ensuite la quasi-totalité du *Bon berger*, partant du chapitre 2 sur l'utilité du traité, il s'achève avec la section des remèdes. La description de ce dernier a été fortement écourtée par rapport à la version conservée au XVI^e siècle. Le calendrier se poursuit ensuite par une présentation des personnalités des humains selon leur signe zodiacal, sans que l'aspect médical soit particulièrement souligné à des fins de transitions¹⁰¹.

Le texte est dans l'ensemble très proche de l'édition ancienne qui nous est parvenue. Si la langue conserve un aspect ancien, certains termes ont été modernisés pour plus de clarté. C'est le cas de l'« aronde¹⁰² », terme qui disparaît progressivement à la fin du XVI^e siècle¹⁰³ et qui dans la version de 1728 devient l'« hirondelle¹⁰⁴ ». La « quiterne¹⁰⁵ » dont on peut fabriquer les cordes avec les boyaux du mouton devient la « guitare¹⁰⁶ » tandis que d'autres instruments mentionnés dans le même passage

¹⁰⁰ Sur la circulation de ce texte dans les calendriers, voir Marie-Dominique Leclerc, « Les dits des oiseaux », *Le Moyen Age*, CIX(1), 2003, p. 59-78.

¹⁰¹ Le calendrier imprimé à Rouen au XVII^e siècle ordonne différemment les extraits du *Bon Berger*. La section est précédée d'une rubrique « Comment le Berger se doit gouverner, tant pour la santé de luy que pour le regard de ses bestes, aussi le remède pour guarir et empescher qu'aucunes sorciers ne facent mourir leurs trouppeaux ensembles toutes choses pour reigler le Berger selon son art. » S'ensuit l'intégralité du traité à partir du chapitre II et sans le poème final.

¹⁰² Jean de Brie, *Le Bon Berger*, p. 51.

¹⁰³ *Trésor de la langue Française informatisé*, ATILF - CNRS & Université de Lorraine, disponible en ligne : <http://www.atilf.fr/tlfi>, « Hirondelle » : « hirondelle a supplanté apr. le XVIe s. l'a. fr. arondelle ».

¹⁰⁴ *Le grand calendrier et compost des bergers* [...], Troyes, Pierre Garnier, 1728, *op. cit.*, p. 120.

¹⁰⁵ Jean de Brie, *Le Bon Berger*, p. 35.

¹⁰⁶ *Le grand calendrier et compost des bergers* [...], Troyes, Pierre Garnier, 1728, *op. cit.*, p. 121.

disparaissent, à l'instar de l' « almadurie », terme rare attesté dans le *Bon Berger*. Le verbe « issir » est remplacé par « sortir¹⁰⁷ », le substantif « aguillier¹⁰⁸ » par « étuy¹⁰⁹ ».

Certains passages témoignent en outre de l'évolution de la société. Jean de Brie vante les mérites de l'élevage des moutons et mentionne la fabrication de livre à l'aide de parchemins. Avec le développement du papier, cette information a dû en partie perdre de sa clarté et être modifiée. Le texte de 1728 restreint en effet l'emploi du parchemin à un type d'ouvrage particulier, les ouvrages religieux que l'on produit encore pour certains sur parchemins : « Les peaux des ouïailles, moutons et bêtes à laine dont nous parlons sont profitables pour faire parchemins à faire livres d'Eglise et plusieurs écritures [...]»¹¹⁰ ». En d'autres endroits, les variations traduisent probablement une évolution des goûts littéraires. À la mention de l' « acteur », désignant en moyen français « l'auteur » du texte, « croit l'acteur que non¹¹¹ », s'est substituée une adresse au lecteur : « et crois Lecteur que non¹¹² ».

Certaines variations sont moins évidentes à expliquer et peut-être simplement dues aux aléas de la transmission. Une modification laisse penser que cette dernière s'est peut-être fait partiellement à l'oral, par exemple par la dictée : « Si s'en taira Jehan de Brie, et toutesfois est il si sage que pour certain il congnoist bien le foc des estoilles » devient « Si Sans-terre, Jean de Brie, et toutefois étoit sage, pour certain il connoît bien le rond des Etoiles¹¹³ ». Si les parties présentant Jean de Brie ont disparu, l'idée d'un personnage humble demeure dans l'édition.

Le chapitre des remèdes a été fortement remanié et compte de nombreuses omissions. Ainsi la cueillette de la « tume » pour guérir de la « Clavel » n'est-elle plus située dans un calendrier précis, la veille de la Saint Jean¹¹⁴. Faut-il y voir la trace d'une

¹⁰⁷ *Le grand calendrier et compost des bergers [...]*, Troyes, Pierre Garnier, 1728, *op. cit.*, p. 125.

¹⁰⁸ Jean de Brie, *Le Bon Berger*, p. 72.

¹⁰⁹ *Le grand calendrier et compost des bergers [...]*, Troyes, Pierre Garnier, 1728, *op. cit.*, p. 129.

¹¹⁰ *Le grand calendrier et compost des bergers [...]*, Troyes, Pierre Garnier, 1728, *op. cit.*, p. 120.

¹¹¹ Paul Lacroix modifie également le texte imprimé par Denys Jonot, on se réfère donc ici à l'imprimé du XVI^e siècle, fol. 12 v^o, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15188924>. L'édition *The Medieval Shepherd* note l'existence d'une variante « acteur/auteur » mais pas d'une variante « lecteur » qui semble bien être une modification moderne.

¹¹² *Le grand calendrier et compost des bergers [...]*, Troyes, Pierre Garnier, 1728, *op. cit.*, p. 121.

¹¹³ *Le grand calendrier et compost des bergers [...]*, Troyes, Pierre Garnier, 1728, *op. cit.*, p. 126.

¹¹⁴ *Le grand calendrier et compost des bergers [...]*, Troyes, Pierre Garnier, 1728, *op. cit.*, p. 139.

méfiance à l'égard de pratiques ritualisées que l'on pourrait qualifier de magiques ? La disparition de toute une partie des remèdes qui ne semblent pas se distinguer du reste du chapitre, de même que certaines maladresses, comme l'inversion du contenu des sections consacrées à la « Rogne » et au « Poacre », laisse plutôt supposer des accidents lors de la transmission, mais une « censure » partielle du texte reste une possibilité. La critique des prélats est-elle amoindrie par omission involontaire ou par suppression calculée d'une phrase ? Dans la version du XVI^e siècle, on lit :

En ce que les chappeaux des prélatz sont de plus chère chose que n'est le feutre, et, aussi, ne sont-ilz point repleiez ne redoublez par devant. Et peult estre que ce est pource que ilz ne veulent pas reporter aucun prouffit à leur maistre qui les a commis au gouvernement où ilz sont : car les prélatz tondent et prennent volontiers et retiennent tout le prouffit pour eulx-mesmes, comme l'on dit¹¹⁵.

Celle du XVIII^e siècle est moins explicite, la dernière accusation ayant disparu, tandis que l'évolution de l'emploi de l'indéfini « aucun » laisse en suspens le sens à donner à la phrase :

en ce que les chapeaux des Prélats sont de plus chere chose que n'est le feutre, et aussi ne sont-ils point remployez et redoublez par devant, et peut-être que c'est pour ce qu'ils ne veulent pas raporter aucun profit à leur maître, qui les a commis au gouvernement où ils sont¹¹⁶.

Lacune ou suppression volontaire lorsque le texte a traversé une période où la critique du pouvoir religieux était parfois mal perçue, il est difficile de trancher avec certitude.

Au cours des siècles, l'enseignement de Jean de Brie s'est donc conservé en dehors de son traité. Si son enseignement n'a été modifié que marginalement, le « personnage Jean de Brie » occupe en revanche une place bien moins importante. La voix auctoriale s'est en partie détachée de sa source, sa valeur n'étant peut-être plus tant liée à la *persona* de l'auteur, importante dans un contexte où l'oralité prédomine, qu'au format livre du calendrier, présenté comme un assemblage des savoirs essentiels.

Le *Bon berger* a connu un succès dont les traces sont perceptibles aussi bien dans la littérature de la fin du Moyen Âge que dans la tradition imprimée des calendriers de bergers. Ce succès s'explique peut-être par la position originale occupée par Jean de Brie, dont la voix sert de médiatrice entre un savoir pastoral spécialisé et un public assez

¹¹⁵ Jean de Brie, *Le Bon Berger*, p. 80.

¹¹⁶ *Le grand calendrier et compost des bergers* [...], Troyes, Pierre Garnier, 1728, *op. cit.*, p. 130.

large, pouvant inclure aussi bien des éleveurs que des membres de la cour. En mettant en avant les caractéristiques du maître berger, le scripteur du traité a mis en avant le processus de transmission entre un Jean de Brie en partie incarné dans l'ouvrage et son public. En organisant le savoir, notamment de manière chronologique, il l'a rendu plus accessible et plus agréable à consulter.

II. Le *Calendrier des bergères*, affirmation d'une voix singulière ?

Au sein de la multitude de calendriers des bergers publiés entre le XV^e et le XVIII^e siècle, il existe un calendrier affirmant dès le titre le parti pris original d'une transmission par l'intermédiaire de voix féminines, c'est le *Calendrier des bergères*¹¹⁷. Peu connu, ne bénéficiant pas d'étude dédiée ou d'édition, cet ouvrage n'a selon nous pas encore reçu l'intérêt qu'il mérite¹¹⁸. Loin d'être une simple variation à visée éditoriale du *Calendrier des bergers*, il constitue un ouvrage à part entière construisant une transmission originale du savoir.

1. LES CALENDRIERS DES BERGERS, L'ÉCRIT MOBILE

Véritable « succès de librairie¹¹⁹ » dont Max Engammare relève près d'une cinquantaine d'éditions différentes conservées, dont une version en anglais et une en allemand, le *Calendrier des bergers* est diffusé sous formes diverses de 1491 à 1786¹²⁰. Pourtant, comme le note Denis Hüe, il n'a que peu retenu l'attention de la critique, peut-être en raison de son caractère complexe : chaque édition est différente, la tradition iconographique n'est pas stable, le savoir contenu dans les calendriers nous paraît à la fois étrange et difficile à mémoriser, les textes littéraires intégrés le sont de manière anonyme¹²¹. Quelques chercheurs ont donc en partie remédié à ce manque, même si de plus amples recherches restent à mener : Max Engammare par la publication d'un fac-

¹¹⁷ Deux exemplaires sont conservés à la Bibliothèque nationale de France : Paris, Bibliothèque nationale de France, RES-V-275, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8712156x> ; Paris, Bibliothèque nationale de France, RES-V-1266, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8713687h>. Une autre édition a été réalisée plus tardivement Paris, Gaspard Philippe, vers 1505, elle est conservée à la Bibliothèque Mazarine, Rés 10825, mais n'a pas été numérisée. Nous nous concentrons donc sur l'édition de Guy Marchant.

Je remercie Fleur Vigneron et Maxime Kamin de m'avoir indiqué l'existence de ce texte. On trouvera en annexe une transcription des premières pages réalisée en collaboration avec Maxime Kamin.

¹¹⁸ Outre l'analyse que nous présentons ici, une édition critique de l'ouvrage pourra être envisagée après la thèse.

¹¹⁹ *Calendrier des bergers, Reproduction en fac-similé*, (éd.) Max Engammare, Paris, Cologny (Suisse), PUF Fondation Martin Bodmer, 2008, p. 38.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 41-49, l'édition anglaise est *The Kalendayr of the shyppers*, Paris, Antoine Verrard, 23 juin 1503 ; l'édition allemande *Das Schapherders Kalender, Eyn sere schone unde nutthe boek, myt velen fruchtbaren materien, so tho rugge dusses blades klarlike gefunden wert*, Rostock, Ludwig Dietz, 1523.

¹²¹ Denis Hüe, « Le Calendrier et compost des bergers, un vade-mecum populaire », dans (éd.) Violaine Giacomotto-Charra, *Lire, choisir, écrire: la vulgarisation des savoirs du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris, École des Chartes, 2014, p. 71. Pour un aperçu des textes littéraires insérés, voir *Calendrier des bergers*, (éd.) Max Engammare, *op. cit.*, p. 37-38.

similé de l'édition réalisée par Guy Marchant en avril 1493 accompagnée d'une introduction présentant la tradition des calendriers et des éclairages sur leur contenu ; Denis Hüe par un article sur la composition des calendriers, se basant sur l'édition Le Rouge réalisée à Troyes en 1531 ; Jean-Patrice Boudet dans un article qui présente certaines sources des calendriers ainsi que l'histoire de quelques exemplaires¹²². Nous présenterons donc brièvement les calendriers et renvoyons à ces deux ouvrages comprenant chacun des références bibliographiques utiles.

Le contenu en apparence hétéroclite des calendriers de bergers s'inscrit dans un double héritage. Ils peuvent s'inscrire dans la catégorie des almanachs, dont Geneviève Bollème rappelle les différentes étymologies possibles :

Étymologiquement, le mot « almanach » pourrait avoir plusieurs origines : de l'arabe *al*, le, et *manach*, compte. L'almanach symboliserait l'action de compter. Il pourrait être l'assemblage de l'arabe *al* et du grec *men*, mois. Dans les langues orientales, *almanha* signifie éternelle. En saxon, *al-monght* ou *al-monac* serait une contraction pour *al-mooned* contenant toutes les lunes. Originellement, en effet, nos ancêtres traçaient le cours des lunes sur un bâton de bois carré qu'ils appelaient *al-monagt* (pour *al-mooned*) ; enfin, en celtique, *al-manah* signifie le moine ou l'œuvre du moine¹²³.

Ils relèvent donc d'une pratique de comptabilité et d'organisation du temps. Produits dans un contexte fortement marqué par le christianisme, le temps du calendrier des bergers est un temps religieux. Le lien étroit entre cet ouvrage et la pratique dévotionnelle est proche de celui existant dans les livres d'heures. Le lien étroit entre calendrier et pratique dévotionnelle est proche de celui existant dans les livres d'heures. Le passage du temps, au fil des fêtes de saints et au fil des heures, invite le lecteur ou la lectrice, à se tourner vers la dévotion et la prière, guidées par la présence de textes religieux. Les calendriers de bergers indiquent les dates des différentes fêtes, mais ils contiennent également un rappel des prières essentielles, une description de l'enfer, et des arborescences représentant les vices et les vertus. La connaissance du temps a

¹²² Jean-Patrice Boudet, « Une astrologie rurale et populaire ? Le Calendrier des bergers et celui des bergères », dans (éd.) Jacqueline Hoareau-Dodinau, *Ruralités. Des terres, des dieux et des hommes. Mélanges en l'honneur de Jean Tricard*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 2015, p. 91-102, disponible et consulté en ligne dans sa version remaniée : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02487824>.

¹²³ Geneviève Bollème, *Les almanachs populaires aux XVII^e et XVIII^e siècles : essai d'histoire sociale*, Paris La Haye, Mouton & Co, 1969, p. 11.

également une dimension mathématique, en raison des différents tableaux permettant d'effectuer des calculs, tels que le comput, ou reposant sur la connaissance du nombre d'or¹²⁴.

Par ailleurs, les cycles de la lune sont présentés, les signes zodiacaux, les douze maisons astrologiques : les calendriers des bergers comportent également un enseignement en astronomie et en astrologie. Ces deux disciplines ne sont pas clairement distinctes au Moyen Âge, comme l'explique Jean-Patrice Boudet :

Dans un monde qui, selon les savants tant chrétiens que juifs ou musulmans, a été créé par Dieu, mais pour l'homme, où la Terre occupe une place centrale dans les représentations cosmologiques de l'univers et où l'on peut établir une série de correspondances entre macrocosme et microcosme, l'idée selon laquelle la marche des corps célestes a une influence sur la vie terrestre est en effet dans l'ordre des choses et fait l'objet d'un large consensus¹²⁵.

Afin de désigner l'ensemble du savoir sur le ciel et son utilisation pour expliciter le futur, nous utiliserons désormais indistinctement le terme « astrologie » qui est celui employé dans le *Calendrier des bergères*.

Cet enseignement s'accompagne de conseils qui relèvent plutôt du soin et du médical : les régimes alimentaires à suivre ou encore les soins à prodiguer à une femme avant, pendant et après la grossesse. Ce deuxième aspect des calendriers des bergers rappelle la tradition des calendriers « iatromathématiques » étudiée en Allemagne. Ces calendriers mêlent astrologie et conseils médicaux¹²⁶, s'inscrivant dans un héritage antique liant pratique médicale et connaissance des astres. Max Engammare note la proximité de certains éléments des calendriers de bergers avec les almanachs allemands, mais précise en note qu'une étude plus globale reste à mener¹²⁷ :

¹²⁴ Une ballade datée de 1524 conserve la trace de cette association entre calendrier, berger et nombre d'or en les mentionnant tous trois : Thomas le Prévost « Le berger astronome », (éd.) Denis Hüe, *Petite anthologie palinodique (1486-1550)*, Paris, Classiques Garnier Numérique, 2007, p. 288-289, disponible en ligne : <https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-37312-560-3>.

¹²⁵ Jean-Patrice Boudet, *Astrologie et politique entre Moyen Âge et Renaissance*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2020, « Introduction », p. VII. Voir aussi p. XII-XIII.

¹²⁶ Lorenz Welker, *Das « Iatromathematische Corpus », Untersuchungen zu einem alemannischen astrologisch-medizinischen Kompendium des Spätmittelalters mit Textausgabe und einem Anhang : Michael Puffs von Schrick Traktat « Von den ausgebrannten Wässern » in der handschriftlichen Fassung des Codex Zürich, Zentralbibliothek, C 102 b*, thèse de doctorat de la Faculté de Médecine de l'Université de Zürich, Zürich, 1988 (notre maîtrise de l'allemand ne nous permet pas à l'heure actuelle de lire de manière fine cet ouvrage).

¹²⁷ Il serait intéressant à ce titre de comparer les traditions de calendriers et almanachs en Europe. Nous ne mènerons pas ici cette étude d'une ampleur trop importante pour s'insérer dans notre thèse, mais elle pourrait faire l'objet de futurs travaux.

L'almanach allemand et le *Compost et kalendrier des bergiers* possèdent des éléments en commun, mais l'un n'est pas immédiatement et en totalité la source de l'autre¹²⁸.

La présence de conseils moraux et médicaux est-elle destinée, comme le suggère Max Engammare à transmettre de manière plus sûre le savoir astrologique ?¹²⁹ Ce dernier fait en effet l'objet de critiques à la fin du Moyen Âge et au tournant de la Renaissance¹³⁰. Jean-Patrice Boudet note cependant que ces critiques étaient circonscrites à certains types de pratiques pouvant être perçues comme magiques, mais qu'elles n'englobaient pas la fabrication d'almanachs¹³¹. Il est donc possible de voir dans cet ensemble en apparence disparate que forme le calendrier un tout cohérent.

Le titre de l'édition de Jean Lecoq publiée à Troyes en 1541 est à ce titre instructif : *Le grand Calendrier et compost des Bergers avec leur astrologie. Et plusieurs autres sciences salutaires tant pour les ames que pour la santé des corps*¹³². Les sciences présentées dans les calendriers sont donc salutaires pour l'âme et pour le corps. Comme l'indique le prologue de l'édition d'avril 1493 de Guy Marchant, reproduite par Max Engammare, le calendrier enseigne comment bien vivre et mourir :

À ce propos de vivre et mourir disoit se bergier que la chose laquelle desiroit plus au monde estoit longuement vivre. Et celle que craignoit plus estoit tost mourir. Si travaillot son entendement et mectoit sa diligence et cure de savoir et faire les choses possibles et requises pour vive longuement, saynement et joyusement, que ce present Compost et kalendrier des bergiers enseigne et aprent¹³³.

C'est autour de cet objectif que s'articulent les différents savoirs contenus dans les calendriers des bergers. Après avoir offert une présentation détaillée du contenu des calendriers, Denis Hüe conclut :

¹²⁸ *Calendrier des bergers*, (éd.) Max Engammare, *op. cit.*, p. 35.

¹²⁹ *Calendrier des bergers*, (éd.) Max Engammare, *op. cit.*, p. 13 : « Le savoir astrologique est ainsi protégé en quelque sorte, par le traité des vices et des vertus et par un régime sanitaire. »

¹³⁰ *Ibid.*, p. 30-32 ; Wolf-Dieter Müller-Jahncke, « Der Höhepunkt der Iatromathematik », *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, 4(1-2), 1981, p. 41-50.

¹³¹ Jean-Patrice Boudet, « Les astrologues et le pouvoir sous le règne de Louis XI », dans (éd.) Bernard Ribémont, *Observer, lire, écrire le ciel au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 19-20.

¹³² *Le grand Calendrier et compost des Bergers avec leur astrologie. Et plusieurs autres sciences salutaires tant pour les ames que pour la santé des corps*, (éd.) Jean Lecoq, Troyes, 1541, exemplaire : Paris, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES-V-276, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1527585x>.

¹³³ *Calendrier des bergers*, (éd.) Max Engammare, *op. cit.*, fol. A_{ii} v^o.

Le Calendrier des bergers est donc bien destiné à accompagner son lecteur tout au long de sa vie, et à lui dispenser les conseils avisés dont il aura besoin, sous une forme abrégée, minimale, mais suffisante. Il est instruit de ce qui relève du temps, de la nature et des hommes, il reçoit les rudiments de la foi et de la pratique sociale, on lui donne un certain nombre d'éléments qui lui permettent de comprendre et d'anticiper les choses¹³⁴.

S'il reste difficile de mesurer l'usage réel de ces calendriers, certains sont porteurs de marques d'usage témoignant d'une fréquentation de l'ouvrage. C'est le cas de l'exemplaire de la Bibliothèque nationale de France, réserve V-277 bien qu'il soit difficilement possible de dater avec précision la main ayant apporté des annotations¹³⁵.

Tout comme le savoir contenu dans le *Bon berger*, ces informations sont transmises par l'intermédiaire d'un berger, qui cette fois n'est pas rattaché à une personne historique, mais est constitué en passeur de connaissances. Pour Denis Hüe, le berger est à la fois en position de maîtrise de certains savoirs utiles, liés à sa vie dans la nature, et différent du clerc ou du savant. Il est donc mieux à même de transmettre simplement des connaissances techniques :

Grand connaisseur du ciel, il sait de jour comme de nuit reconnaître l'heure. En même temps, le berger n'est pas un clerc ; il ne parle pas latin et n'écrit pas des choses complexes, les traités savants et latins qui impressionnent certes ceux qui sont capables de les lire – et les autres plus encore – mais qui ne constituent pas un vecteur de diffusion du savoir. Le berger saura dire simplement les choses, ravalier le cosmique au niveau du prosaïque, proposer des moyens mnémotechniques : en un mot, il donne un accès pratique au savoir sans se soucier d'édifier la structure scientifique qui le légitimerait, sans égarer celui qui se veut un « utilisateur » de ces connaissances¹³⁶.

C'est d'abord cette capacité à mettre en forme le savoir de manière à le rendre accessible que nous souhaitons étudier. En effet, le savoir contenu ne diffère pas spécialement d'autres ouvrages de l'époque circulant dans le monde de l'imprimé. Il est même parfois identique, puisque les calendriers procèdent en partie par « copier-coller » de textes et poèmes issus d'autres ouvrages. Mêlant différentes formes et différentes sources, les calendriers sont des ouvrages émergeant de sources diverses et faisant entendre des voix

¹³⁴ Denis Hüe, art. cit., p. 95.

¹³⁵ *Le Calendrier et compost des bergers*, Genève, vers 1498-1500, exemplaire : Paris, Bibliothèque nationale de France, RES-V-277, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1527587r/f11.item>. Une étude de ces annotations reste à mener pour éclairer peut-être certaines pratiques d'usage liées à ces calendriers.

¹³⁶ Denis Hüe, art. cit., p. 75.

multiples. Ils requièrent donc une mobilisation importante de connaissances hétéroclites. Nous limiterons donc notre étude à l'un d'entre eux, choisi pour son originalité.

Que se passe-t-il lorsque la voix médiatrice du savoir n'est plus celle du berger, mais celle de la bergère comme dans l'édition réalisée par Guy Marchant et Jean Petit en 1499 ? Deux points retiendront plus particulièrement notre attention : l'évolution ou non du contenu transmis et un changement de la mise en forme du savoir. Les bergères transmettent-elles le même savoir que les bergers et le transmettent-elles de la même façon ? Nous utiliserons comme édition de repère pour la comparaison le *Calendrier des Bergers* reproduit en fac-similé par Max Engammare, réalisé par le même éditeur, Guy Marchant, et imprimé peu de temps auparavant, en avril 1493¹³⁷.

2. REVENDICATION D'UNE AUTORITÉ FÉMININE

Puisque la voix médiatrice du savoir est dans ce calendrier féminine, nous pourrions nous attendre à voir énoncer un savoir traditionnellement associé aux femmes. L'éducation de ces dernières met avant tout l'accent sur la morale et la religion. Si l'enseignement élémentaire, en théorie distinct pour les filles et les garçons, a parfois pu être mixte, les enfants des deux sexes recevant les mêmes savoirs, la formation après l'enfance est bien plus sexuée. L'interdiction pour les femmes d'étudier à l'Université constitue à l'évidence un point de disjonction majeure entre la formation des femmes et des hommes. La formation des femmes passe notamment par certains traités d'éducation qui mettent principalement l'accent sur les vertus à suivre et sur le respect de la religion¹³⁸.

Le *Calendrier des bergères* pourrait ainsi donner une plus grande importance aux parties morales et religieuses du calendrier telles que les arbres des vices et des vertus, la représentation des peines de l'enfer ou les prières regroupées dans ce que le calendrier nomme « livre de Jésus ». Il n'en est rien : les arbres des vices et des vertus

¹³⁷ *Le Calendrier des bergers*, (éd.) Max Engammare, *op. cit.*

¹³⁸ Evelyne Berriot-Salvadore, *Les femmes dans la société française de la Renaissance*, Genève, Droz, 1990, « Le projet moral : l'apprentissage d'un rôle », p. 45-116 ; Didier Lett, *Hommes et femmes au Moyen Âge : histoire du genre, XII^e - XV^e siècle*, Paris, Colin, 2013, « Une pédagogie sexuée » p. 77-82 et « Transmettre des valeurs sexuées » p. 82-86 ; Didier Lett, *Hommes et femmes au Moyen Âge : histoire du genre, XII^e - XV^e siècle*, Paris, Colin, 2013, « Éducation, sexe, culture », p. 77-90, l'étude des catalogues de bibliothèques montrent évidemment qu'il existe des variations individuelles et que ces formations n'étaient nécessairement exclusives d'autres apprentissages ou d'autres lectures.

sont absents, tout comme le livre de Jésus et la représentation des peines de l'enfer. Si la réflexion morale n'est pas totalement évacuée et apparaît par exemple dans l'altercation des deux bergers¹³⁹, elle occupe une place plutôt congrue en comparaison de celle qui lui est dévolue dans le *Calendrier des bergers*. Ce sont principalement par les poèmes finaux sur la mort qui introduisent la danse macabre des femmes que la dimension morale et religieuse se déploie dans le *Calendrier des bergères*.

Les savoirs du *Calendrier des bergères* ne relèvent pas non plus de traditions orales et populaires telles celles mises en scène en 1480 dans les *Évangiles des Quenouilles* où les narratrices donnent des conseils pour améliorer la qualité des femmes dans un contexte plutôt rural :

Qu'elles prennent la forme du simple aphorisme ou du présage, qu'elles se précisent en prescription à suivre ou en interdit, qu'elles aillent jusqu'à la recette circonstanciée, toutes, centrées sur la vie quotidienne du peuple paysan, la reflètent et traduisent ses préoccupations et ses espoirs. Ceux des femmes surtout, dont dépendent réellement et symboliquement la survie, la prospérité de la famille et de son patrimoine. C'est pourquoi une place primordiale revient, dans ces énoncés, au mariage, aux conditions de sa réussite, aux moyens de s'assurer des enfants conformes aux vœux, aux relations entre l'épouse, son mari et ses enfants. Tout aussi essentiels apparaissent les procédés destinés à garantir la prospérité de la ferme, les soins à apporter aux animaux¹⁴⁰.

indique dans son introduction Madeleine Jeay. Mais les bergères s'attachent à transmettre un autre type de connaissance.

a. Le « matrimoine » des bergères *Sebille et Bietris*

Le savoir principalement mis à l'honneur dans le *Calendrier des bergères*, c'est l'astrologie. À la fin du Moyen Âge, le savoir astrologique se situe au croisement de deux héritages : celui de l'Antiquité d'une part, celui des pères de l'Église d'autre part. Il est inscrit dans le *quadrivium* et donc inclus dans l'enseignement médiéval des arts libéraux. Les auteurs ayant élaboré, mis en forme et transmis ce savoir et que nous connaissons aujourd'hui sont masculins. Bernard Ribémont cite comme sources de la tradition astrologique médiévale les auteurs suivants : Sénèque, Aulu-Gelle, Priscianus Lydus, Lucrèce, Marianus Capella, Macrobe, Chalcidius, Boèce, Abélard, Hugues de

¹³⁹ *Le Calendrier des bergères*, Guy Marchant, 1499, fol. hⁱⁱⁱ r^o à fol. hⁱⁱⁱⁱ r^o.

¹⁴⁰ *Les Évangiles des quenouilles*, (éd.) Madeleine Jeay, Paris Montréal, J. Vrin Presses de l'Université de Montréal, 1985, p. 7.

Saint-Victor, Pierre Lombard, Isidore de Séville et Bède le Vénérable¹⁴¹. Jean-Patrice Boudet souligne pour sa part l'importance de l'astronomie grecque, incarnée par deux grands savants du II^e siècle après J.-C, Ptolémée et Galien¹⁴². Dans le *Calendrier des bergers*, un père s'adresse à son fils pour lui transmettre sa connaissance du ciel :

Mon filz, je te donne à entendre
Ce que je say et puyz comprandre
Du ciel et estoilles que y sont,
Ou je pense bien, au parfont¹⁴³.

Mais Sebille et Bietris revendiquent un autre héritage, féminin. À la transmission d'un savoir d'homme en homme se substitue la transmission de femmes à femmes, au « patrimoine » intellectuel ce qui est parfois appelé aujourd'hui le « matrimoine¹⁴⁴ ». Dans le calendrier, il s'agit toutefois d'une transmission fictionnalisée, réalisée par des personnages mythologiques ou types. Une « bergere clergeresse » s'adresse en latin au lecteur pour l'inviter à prendre en considération le savoir des femmes. La muse Uranie est célébrée comme source du savoir astrologique. La circulation d'un matrimoine est représentée, mais comment comprendre l'utilisation de la fiction ? Faut-il y voir une volonté de construire un héritage mythique et donc positif, ou au contraire une manière de rejeter la transmission du savoir féminin du côté du fictif, de l'irréel ? Le passage par la mythologie pourrait inscrire le texte du côté de la « poésie », modalité d'écriture utilisée par les auteurs et autrices de la fin du Moyen Âge et décrite par Adrian Armstrong et Sarah Kay :

[...] en reprenant le terme classique *poeta*, certains auteurs français de la fin du Moyen Âge mettent aussi en avant une nouvelle conception de la « poésie ». Celle-ci est, de manière générale, comprise comme un style d'écriture qui repose sur une complexité « figurale » et peut potentiellement

¹⁴¹ Bernard Ribémont, « Statut de l'astronomie et évolution des connaissances sur le cosmos chez les vulgarisateurs médiévaux : le cas de quelques encyclopédies en langue vernaculaire », dans (éd.) Bernard Ribémont, *Observer, lire, écrire le ciel au Moyen Âge*, op. cit., Paris, Klincksieck, 1991, p. 284-285.

¹⁴² Jean-Patrice Boudet, *Astrologie et politique entre Moyen Âge et Renaissance*, op. cit., « Introduction », p. IX.

¹⁴³ *Le Calendrier des bergers*, (éd.) Max Engammare, fol. H_{iii} v^o.

¹⁴⁴ « Biens culturels hérités des mères », suivant la définition d'Aurore Evain, par opposition au « patrimoine » qui fait apparaître une transmission au masculin, le matrimoine fait aujourd'hui l'objet d'un mouvement de revalorisation et de vulgarisation de l'héritage féminin dans la société. Voir par exemple le compte twitter « Autrices invisibilisées » de Julien Marsay, disponible en ligne : https://twitter.com/Autrices_Invisi/ ; Mathilde Larrère, *Rage against the Machisme*, Bordeaux, éditions du détour, 2020. Titiou Lecoq, *Les grandes oubliées : pourquoi l'Histoire a effacé les femmes*, (préf.) Michelle Perrot, Paris, L'Iconoclaste, 2021.

exprimer un sens philosophique. De cette façon, la rhétorique se voit associée à la dialectique, voire à la théologie. Les traits qui caractérisent la « poésie » sont l'utilisation des mythes classiques, la personnification soutenue ou des métaphores filées, bref des systèmes constitutifs de ce que nous pourrions appeler allégories. Les textes qui utilisent ces procédés exigent beaucoup de leurs lecteurs, parce qu'il faut beaucoup de temps et de réflexion pour les interpréter. Cependant, ils récompensent leurs lecteurs en leur offrant un savoir approfondi et des implications morales qu'on ne pouvait découvrir au premier abord¹⁴⁵.

Il nous semble que l'utilisation de la fiction pour transmettre un savoir, vise non pas à décrédibiliser le savoir, mais tout au contraire à le mettre en valeur et à construire un fil rouge guidant la lecture et concentrant l'attention des lecteurs et des lectrices, à travers une écriture mêlant sérieux et ludique. Le prologue annonce « plusieurs maters recreatives et devotes¹⁴⁶ » : le savoir est présenté sous forme plaisante.

Les deux principales protagonistes, Seville et Bietris, sont nommées d'après des femmes célèbres, guides sages et reconnues : la Sybille d'une part, prophétesse antique et païenne capable de déchiffrer l'avenir¹⁴⁷, Béatrice d'autre part, chrétienne et issue du monde médiéval, qui mène Dante jusqu'au paradis¹⁴⁸. Comme l'a montré Julien Abed dans sa thèse, le personnage de la Sybille, qui connaît un regain d'intérêt en moyen français, est intrinsèquement lié à un intérêt pour la parole, à la fois ancienne et capable de prophétiser l'avenir. La voix de Béatrice permet pour sa part l'élévation du héros de la *Divine Comédie*. Dans les deux cas, le choix des prénoms fait écho à certaines caractéristiques partagées avec les personnages pastoraux.

Le prologue qui ouvre le calendrier est un récit du narrateur qui met en scène ces deux bergères, explique leur venue, leur confère une épaisseur en tant que personnages. Elles s'expriment ensuite directement. Contrairement au *Calendrier des bergers* de Guy Marchant qui limite à un poème la place des bergères dans le texte, elles occupent dans

¹⁴⁵ Adrian Armstrong et Sarah Kay, *Une muse savante ? Poésie et savoir, du Roman de la Rose jusqu'aux grands rhétoriciens*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 21.

¹⁴⁶ *Le Calendrier des bergères*, p. 11.

¹⁴⁷ Sur le personnage de la Sybille, voir la thèse inédite de Julien Abed, *La Parole de la Sibylle. Fable et prophétie à la fin du Moyen Âge*, thèse de doctorat préparée sous la direction de Mme Jacqueline Cerquiglini-Toulet, soutenue le 13 mars 2010 à l'université Paris-Sorbonne. Je remercie Julien Abed de m'avoir donné accès à son travail de recherche.

¹⁴⁸ La reprise du personnage de Béatrice témoigne d'une certaine diffusion et réception de l'œuvre de Dante en France au XV^e siècle. Gisèle Mathieu-Castellani note qu'il est plus souvent mentionné à cette période qu'au siècle suivant, mais que les références à son œuvre sont globalement peu fréquentes. Voir Gisèle Mathieu-Castellani, « Échos de Dante dans la poésie française du XVI^e siècle » dans *Littérature*, n°133 « Dante, l'art et la mémoire », 2004, p. 40-53, disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2004_num_133_1_1837.

ce calendrier le devant de la scène. Les bergers désignés comme l'Un et l'Autre, rappellent par leur nom les personnages des moralités de la fin du Moyen Âge. Bergers et bergères réapparaissent à plusieurs reprises dans le calendrier, guidant les lecteurs et lectrices. La bergère « clergeresse » qui apparaît plus brièvement, fait, pour sa part, pendant au personnage du sage berger, inspiré peut-être de Jean de Brie. L'auteur enfin, figure en bonne place au sein de l'ouvrage en prenant régulièrement la parole. Comme dans le *Bon berger*, et peut-être plus encore, la transmission du savoir est mise en scène grâce à l'élaboration de personnages enseignants. Le discours écrit est fictivement revivifié par le discours direct qui rejoue la transmission orale du savoir. La construction du texte, encadrant le savoir par un récit-cadre, n'est pas sans rappeler la structure des *Évangiles des Quenouilles* qui met en scène un échange au cours d'une veillée entre de vieilles femmes. L'auteur masculin est également invité à transcrire la parole orale féminine. Mais dans le *Calendrier*, cette élaboration est plus souple, se limitant principalement aux espaces liminaires et à l'insertion de dialogues, tandis que les *Évangiles des Quenouilles* sont structurés suivant un plan rigoureux en six jours inspiré du *Décameron*¹⁴⁹.

La représentation de la transmission féminine du savoir passe par une double élaboration fictionnelle. La mythologie antique est convoquée à travers la muse Uranie pour représenter les origines du savoir astrologique. Le personnage d'Uranie permet d'ancrer le savoir dans un héritage mythique situé dans une temporalité dégagée de l'histoire. Sebille et Bietris présentent ainsi le mythe fondateur de leur autorité en tant que bergères « astrologiennes ». Mais cette composition est redoublée par la réécriture pastorale du personnage d'Uranie. La muse, fille de Zeus et de Mnémosyne, perd dans cette réécriture sa naissance divine. Elle naît bergère, mais bergère exceptionnelle par sa maîtrise du savoir, et notamment des arts libéraux :

Uranie fut de grece nee,
Saige bergere renommee.
Plus saige que elle ne trouvoit.
Les sept ars liberalx savoit¹⁵⁰.

À ce savoir remarquable s'ajoutent des connaissances plus attendues, celles de l'art de bergerie. À la suite du *Bon berger* ou du *Dit de la pastoure* se déploie une présentation

¹⁴⁹ *Les Évangiles des Quenouilles*, op. cit., introduction, « Les “Évangiles des Quenouilles” et le genre narratif bref », p. 27-30.

¹⁵⁰ *Le Calendrier des bergères*, p. 69.

des règles de l'élevage pastoral, relativement courte et dépourvue de termes techniques qui briseraient la tonalité mythique du passage par une réinscription dans le réel et l'époque contemporaine des lecteurs et lectrices. Ce savoir n'est pas uniquement possédé. L'accent est mis sur un processus de transmission d'Uranie aux bergères à qui elle enseigne leur métier :

Uranie monstra la premiere
De danser façon et maniere
Jeunes bergères sus l'erbete,
Au son de la cornemusete.
Après, sans aucune clergie,
Leur aprint l'art de bergerie¹⁵¹, [...]

Cette transmission diffère de l'apprentissage savant et universitaire, elle est « sans aucune clergie », simple, sans élaboration rhétorique ou scientifique. Ce passage est à la fois une mise en abyme de la transmission qui se joue à l'échelle du livre et l'inscription de cette transmission dans un cycle de circulation du savoir d'une époque mythique et lointaine à la temporalité immédiate de la lecture.

Uranie ne se limite pas à enseigner la garde des moutons, elle s'inscrit à l'origine du calendrier que lecteurs et lectrices tiennent entre leurs mains. De la déesse aux destinataires du livre, en passant par les bergères Bietris et Seville se dessine ainsi la circulation d'un savoir d'origine féminine :

Uranie, sus tables de boys,
Après monstra, par plusieurs foyes,
Comme doibvent tailler bergiers
Et bergeres leurs calendriers.
Droit à l'escarre et au compas¹⁵².

Cet enseignement est lié à la transmission d'un savoir astrologique, l'agencement de la terre, la présence des vents. Une nouvelle fois, l'enseignement d'Uranie est rapporté :

Une science fut parfonde
Quant Uranie la mappemonde
Enseigna tellement d'escripre,
Que nul n'y treuve que redire,
Seulement sus tables de boys¹⁵³.

¹⁵¹ *Le Calendrier des bergères*, p. 65.

¹⁵² *Ibid.*, p. 65-66.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 66.

La transmission n'est pas uniquement orale, mais passe par le recours à l'écrit. Alors que l'univers pastoral est fortement imprégné d'une oralité à la fois héritée et représentée par l'écriture, le corpus spécifique des calendriers tisse une relation inédite à l'écrit, tant par son format que par son objet, somme de savoirs issus d'une tradition écrite.

Le caractère exceptionnel de la bergère Uranie est souligné par son apothéose. La Muse ne naît pas Muse mais est élevée par la volonté des dieux de l'état de bergère à celui de déesse :

D'un doux regart et trespiteux
La regardirent, pleurans, les dieux
Et deesses trestendrement.
Si voulurent concordement
Qu'elle fut es cieulx esleevee,
Bergere deesse clamee.

Cette apothéose pousse à l'extrême le lien ordinaire entre personnages pastoraux et divinité. Uranie n'est pas ici une simple passeuse d'informations venues du divin, elle passe elle-même d'une condition mortelle au statut de déesse. Si l'image de la « bergère deesse » se veut probablement plaisante et convoque à l'esprit des destinataires de l'ouvrage un ensemble de références littéraires remodelées, elle n'en renoue pas moins avec l'image du « dieu berger », lui proposant un pendant féminin ludique.

Le savoir de la bergère Uranie est résumé dans le dialogue entre Bietris et Seville qui sert de prologue au « traictié de l'espere dame Uranie ». Ce traité, qui se déploie sur vingt et une pages, constitue le cœur du calendrier. Une comparaison détaillée du contenu reste à faire pour mesurer précisément l'adaptation du propos scientifique sur l'astrologie à un public non averti. Jean-Patrice Boudet indique comme source du texte scientifique le *Traicté de l'espere* d'Oresme¹⁵⁴ : l'ouvrage est repris presque intégralement. Par ailleurs, un an avant de publier le *Calendrier des bergères* Guy Marchant et Jean Petit éditent en collaboration un ouvrage contenant deux textes sur l'astrologie : le *De sphaera* de Johannes de Sacro Bosco et le *Dialogus disputatorius in additiones opusculi De sphaera mundi* de Pedro Ciruelo¹⁵⁵. Une partie des bois gravés à

¹⁵⁴ Jean-Patrice Boudet, « Une astrologie rurale et populaire? Le Calendrier des bergers et celui des bergères », art. cit., p. 8.

¹⁵⁵ Johannes de Sacro Bosco, *De sphaera*, Pedro Ciruelo, *Dialogus disputatorius in additiones opusculi De sphaera mundi*, Paris, Guy Marchant et Jean Petit, 1498, exemplaire Paris, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES-V-203, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8605450c>.

visée explicatives figure à la fois dans cette édition et dans le *Calendrier des bergères*¹⁵⁶. Toutefois, le contenu de l'édition latine est bien plus dense, là où le « traictié de l'espere dame Uranie » repris d'Oresme et contenu dans le *Calendrier des bergères* se compose de brèves sections en prose précédées de rubriques. La transmission « sans aucune clergie¹⁵⁷ » annoncée par Sebille se traduit notamment par la reprise des explications très imagées d'Oresme, en langue vernaculaire. La voix des bergères n'est pas celle savante de l'auteur, mais porte un discours plus simple¹⁵⁸ Ainsi l'ombre portée par la Lune sur la Terre en cas d'éclipse est-elle comparée à l'ombre du clocher d'une église qui s'étire sur le sol :

La lune de soy est ung corps obscur et est illuminée du soleil en la superficie devers luy comme dit est. Par quoy convient qu'elle porte ombre derriere soy, et procede son ombre en appetissant en long come le clochier d'une eglise et ne va pas jusques au ciel de l'autre part oposite pour quoy ne peult eclipser les estoilles, mais celle ombre se extent aussi loing et plus que la lune n'est loing de la terre¹⁵⁹.

L'expérience de l'immensément grand est associée à une expérience quotidienne, la science passe d'une destination tournée vers des spécialistes à un plus large public.

b. Une posture plaisamment polémique

Quel est donc le public auquel se destine le *Calendrier des bergères* ? Tout comme pour le *Calendrier des bergers*, il est possible de présupposer des destinataires suffisamment lettrés pour prendre plaisir aux différentes allusions et citations présentes dans ces textes, maîtrisant éventuellement le latin de manière marginale afin de pouvoir déchiffrer les courts poèmes qui ponctuent les calendriers, mais pas assez savants pour se confronter à de longs développements en latin sur des points techniques d'astrologie, de théologie ou de géographie.

Le parti pris du *Calendrier des bergères*, qui revendique explicitement un savoir et une autorité féminine interpelle : s'agirait-il d'une œuvre composée par une femme, et/ou à destination des femmes ? Rien ne permet de l'affirmer avec certitude, d'autant que

¹⁵⁶ Voir par exemple la représentation des éclipses : Johannes de Sacro Bosco, *De sphaera*, Pedro Ciruelo, *Dialogus disputatorius in additiones opusculi De sphaera mundi*, op. cit., fol. mⁱⁱⁱⁱ r^o et v^o, *Le Calendrier des bergères*, p. 87 (feuillet non paginé).

¹⁵⁷ *Le Calendrier des bergères*, p. 65.

¹⁵⁸ *Le Calendrier des bergères*, p. 15 : « n'avons pas celle science /De parler ».

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 87.

les deux éditeurs identifiés sont des hommes. Les adresses présentes dans certains passages du calendrier, tel que le vocatif « mares » dans le *Dit de la bergere clergeresse* laisse supposer qu'une partie au moins des destinataires du livre est masculine. En revanche, la danse macabre des femmes qui clôt l'ouvrage se dote d'une charge morale et religieuse plus importante si les destinataires sont des femmes, invitées à se reconnaître dans les états du monde dépeints dans la danse.

Une observation attentive de ce dernier texte permet d'avancer que le calendrier a probablement été composé à destination d'un public mixte. La *Danse macabre des femmes* est un texte publié séparément, au sein d'un recueil de danses macabres en 1486¹⁶⁰ puis de manière autonome en 1491 par Guy Marchant¹⁶¹. Il s'agit donc d'un réemploi partiel d'une édition antérieure. C'est en particulier celle de 1491 qui se rapproche de la danse publiée dans le *Calendrier des bergères* : le texte est le même, mais les bois gravés également, à l'exception de celui situé immédiatement après le prologue¹⁶² ; en revanche, la typographie utilisée est différente, ainsi que la disposition des textes latins. Nous notons également la présence de personnages supplémentaires dans la version de 1491 : l'« espousée », la « femme mignote », la « pucelle vierge » et la « theologienne »¹⁶³. Le prologue est intéressant pour notre enquête : il a été très légèrement modifié entre l'édition initiale autonome et la réédition au sein du *Calendrier des bergères*. L'ouvrage se présente initialement comme destiné à un public féminin. Il s'ouvre par le vers « Mirez vous icy mirez femmes¹⁶⁴ ». À l'inverse, le prologue du calendrier a élargi les destinataires du texte, le premier vers indiquant

¹⁶⁰ Paris, Bibliothèque nationale de France, RES-YE-189, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8615802z>.

¹⁶¹ *La Danse macabre des femmes*, Paris, Guy Marchant, 1491, exemplaire : Paris, Bibliothèque nationale de France, RES-YE-86, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3143810> [désormais : *La Danse macabre des femmes*].

La Danse macabre des femmes est également contenu dans plusieurs manuscrits de la fin du XV^e siècle, voir *The Danse Macabre of Women, ms. fr. 995 of the Bibliothèque nationale*, (éd.) Ann Tukey Harrison and Sandra L. Hindman, Kent, London, The Kent State University Press, 1994, p. 1.

¹⁶² *Le Calendrier des bergères*, fol. Iⁱⁱⁱ v^o et *La Danse macabre des femmes*, fol. Aⁱⁱ v^o.

¹⁶³ *La Danse macabre des femmes*, vue 17 et 18. Sur l'évolution du texte de la *Danse macabre des femmes* au fil de ses reproductions, on consultera *The Danse Macabre of Women, ms. fr. 995 of the Bibliothèque nationale*, op. cit., p. 1-7.

¹⁶⁴ *La Danse macabre des femmes*, fol. Aⁱⁱ r^o.

« Mirez vous cy hommes et femmes¹⁶⁵ ». Si la danse macabre peut être spécifiquement dédiée à un public féminin, le calendrier semble donc s'adresser à la fois aux hommes et aux femmes. Les lecteurs et lectrices sont donc appelés à prendre position suivant leur genre au sein de l'opposition mise en scène au fil du calendrier.

L'histoire des exemplaires¹⁶⁶ qui nous sont parvenus nous invite à considérer comme sérieuse l'hypothèse d'une édition destinée, au moins en partie, un public féminin et/ou favorable à une ouverture des sciences aux femmes. Jean-Patrice Boudet indique que l'ouvrage du *Calendrier des bergères* conservé à la British Library

a peut-être appartenu à une dame de la petite noblesse bretonne puis qu'y est mentionné le décès de Béatrice de Maly, le 15 août 1506, à La Roche, un village situé à une quarantaine de kilomètres de Morlaix¹⁶⁷.

L'édition de Gaspard Philippe, publiée vers 1505 et conservée à la Mazarine, est pour sa part reliée avec une édition du *Miroir du monde* portant un ex libris manuscrit de François Rasse des Neux¹⁶⁸, qui a donc potentiellement eu l'édition du *Calendrier des bergères* en sa possession. Médecin et bibliophile, il a été au service de deux femmes de grande influence, Catherine de Médicis et Jeanne d'Albret. La première s'entoure d'une cour lettrée et joue un rôle de mécène. Elle fait notamment traduire par Jacques Amyot *Les Vertueux Faits des femmes* en 1572¹⁶⁹. La seconde n'hésite pas à publier des textes de sa main en faveur de la Réforme. Il semble donc que François Rasse des Neux ait évolué dans des cours où des femmes de pouvoir et de grande culture, favorables à un accès aux savoirs et à l'écriture, occupaient une place importante. Si cela ne peut être formulé qu'à titre d'hypothèse, il n'est pas impossible qu'il ait été lui-même partisan d'une défense des femmes et que sa possession du *Calendrier des bergères* illustre cette position.

¹⁶⁵ *Le Calendrier des bergères*, Iⁱⁱⁱ r^o. Cette adresse mixte est également celle choisie dans le manuscrit français 995, comprenant la *Danse macabre*, le *Dit des trois morts et des trois vifs* et la *Danse macabre des femmes* : Paris, Bibliothèque nationale de France, manuscrit français 995, fol. 24 v^o, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100212581>.

¹⁶⁶ Je remercie Yasmina Foehr-Janssens de m'avoir invitée à explorer cette piste.

¹⁶⁷ Jean-Patrice Boudet, « Une astrologie rurale et populaire? Le Calendrier des bergers et celui des bergères », art. cit., p. 8.

¹⁶⁸ Notice de la Bibliothèque Mazarine, disponible en ligne (cote 4^o 10825-2 [Res]).

¹⁶⁹ Éliane Viennot, « La Fin de la Renaissance, 1475-1615 », dans (éd.) Martine Reid, *Femmes et littérature : une histoire culturelle*, Paris, Gallimard, 2020, « Des femmes au pouvoir », p. 276-298, en particulier p. 289, et « Discours citoyens », p. 408.

La voix des bergères reste assez peu caractérisée dans le texte, à l'exception dans le prologue de la mention du « stille gros et rude » de leur chanson sur Paris. Nous ne relevons par exemple pas d'utilisation de tours hypocoristiques. En revanche, elle se construit clairement en opposition avec une voix masculine. Le personnage de la bergère clergeresse est surprenant, s'approchant des *mirabilia*. Un haut degré d'éducation incluant la maîtrise du latin est peu courant chez les femmes et plus encore chez les catégories populaires. Comme le note Jean-Patrice Boudet, l'utilisation de certaines références aux exercices universitaires, telle la question, tient du renversement lorsqu'il s'applique à des personnages de femmes, exclues de fait des institutions scolastiques¹⁷⁰. Dans le *Dit de la bergere clergeresse* que nous transcrivons et traduisons en annexe¹⁷¹, cette savante bergère s'adresse, par l'apostrophe « mares » [mâles], à un public masculin. Ce dernier est invité à accorder de la considération aux productions féminines. L'utilisation du latin, langue savante, permet à la bergère clergeresse de rivaliser avec les érudits médiévaux hommes. Ce dit s'insère entre le prologue qui présente les bergères et leur intention de réaliser à la suite des bergers un calendrier et le polylogue¹⁷² durant lequel les bergères exposent leur projet à leurs comparses masculins. Il assure d'une part le sérieux du savoir contenu dans le calendrier et issu d'une transmission féminine. Mais il inscrit d'autre part l'élaboration de ce calendrier dans une dimension polémique en revendiquant une autorité féminine dans un univers scientifique essentiellement masculin.

La posture polémique adoptée par le texte peut rappeler certains débats, et en particulier la querelle ouverte par Christine de Pizan au sujet du *Roman de la Rose*¹⁷³. Dans le *Calendrier des bergères*, la critique est cependant portée par des personnages fictionnels, nous invitant à questionner le sérieux de l'entreprise. L'enjeu serait-il partiellement désamorcé par son caractère purement rhétorique ? Si l'invitation à considérer les femmes comme capables de posséder et de délivrer un savoir peut faire

¹⁷⁰ Jean-Patrice Boudet, « Une astrologie rurale et populaire ? Le Calendrier des bergers et celui des bergères », art. cit., p. 8.

¹⁷¹ Je remercie chaleureusement Alexia Dedieu qui m'a apporté son aide pour cette traduction.

¹⁷² On parlera de polylogue lorsqu'il y a plus de deux participants au dialogue. Sur le polylogue théâtral, voir Corinne Denoyelle, « La construction des dialogues à plusieurs personnages au théâtre », dans (éd.) Corinne Denoyelle, *De l'oral à l'écrit. Le dialogue à travers les genres romanesque et théâtral*, Orléans, Paradigme, 2013 (Collection « Medievalia », 80), p. 235-252.

¹⁷³ Les textes de cette querelle ont été rassemblés par Éric Hicks et traduits et commentés par Virginie Greene : Virginie Green et Eric Hicks, *Le débat sur Le roman de la Rose*, Paris, Honoré Champion, 2006.

écho aux aspirations de certaines lectrices, la rivalité opposant les bergères aux bergers autour de la composition d'un calendrier relève du jeu littéraire. Il nous semblerait donc inadéquat de faire de ce texte un ouvrage féministe avant l'heure cherchant à légitimer le savoir féminin. Mais, inversement, la représentation des bergères savantes n'est, selon nous, pas une pure parodie visant à moquer les prétentions féminines. Si le contenu du calendrier se veut accessible à un public assez large, il semble plus juste de parler de vulgarisation que de parodie¹⁷⁴. Le savoir est mis en forme afin de n'être pas réservé à des lettrés, maîtrisant notamment le latin, mais à des personnes moins érudites et utilisant la langue « vulgaire ». Nous ne suivons pas les réticences formulées par Jean-Patrice Boudet au sujet de la précision scientifique atteinte dans un calendrier adapté à un public féminin :

Mais les limites de cette adaptation sont patentes lorsque l'on constate que les bergères sont censées être encore plus friandes d'astronomie que les bergers : la place accordée au *Traité de l'esperance* d'Oresme est deux fois plus grande ici que dans les éditions de 1493 du *Compost* et certains passages techniques les plus ardues, en particulier sur les éclipses, sont beaucoup plus détaillés¹⁷⁵.

L'inscription du texte dans une querelle littéraire indique d'une part que les destinataires féminines sont des femmes lettrées, qui si elles n'ont pas eu accès au cursus universitaire, sont en mesure de témoigner d'intérêt pour des disciplines variées. D'autre part, nous montrerons plus loin comment le calendrier met en forme le savoir de manière à proposer une transmission originale et plaisante et nous nous demanderons si l'astrologie peut-être assimilée à un savoir féminin.

Certains ouvrages célèbrent les femmes renommées. C'est bien sûr le cas de la *Cité des dames* de Christine de Pizan, ouvrage associé à un engagement sincère de l'autrice en faveur des femmes. Mais ce type d'écrit se retrouve également dans la tradition des recueils de « femmes illustres » qui apparaissent à la suite de Boccace et son *De mulieribus claris* au XIV^e siècle et se développent aux XV^e et XVI^e siècles. Ces derniers s'inscrivent plutôt dans une pratique littéraire ludique et rhétorique où les hommes se

¹⁷⁴ Dans le cas d'une parodie, le contenu du calendrier serait composé également d'informations fausses ou déformées.

¹⁷⁵ Jean-Patrice Boudet, art. cit., p. 8.

présentent en défenseur des femmes¹⁷⁶. Marc Angenot conclut ainsi son étude sur les textes affirmant une supériorité du sexe féminin :

La défense de la supériorité des femmes permet une certaine pratique brillante de l'argumentation. Elle constitue, en termes d'école, le paradoxe-type, pour la démonstration duquel un talent particulier dans l'emploi des mécanismes topique est requis. C'est même probablement ici qu'il faut chercher la source historique de nos écrits : exercice donné par le maître au XIII^e et XIV^e siècle pour la *disputatio* de deux bacheliers sententiaires se réclamant de partis contraires. Joute éloquente, jeu d'apparat, mais pris très au sérieux – comme le sont tous les jeux.¹⁷⁷

Si prendre la plume pour défendre les femmes n'est pas nécessairement corrélé à un engagement sincère des auteurs, l'enjeu lié à la diffusion de tels textes ne nous semble pas se réduire au simple divertissement.

La réalisation du calendrier est à inscrire dans un contexte où l'émancipation intellectuelle de la femme est relatif¹⁷⁸. Si les femmes savantes ne sont pas inexistantes¹⁷⁹, le discours moral et scientifique est majoritairement masculin. Bien qu'Evelyne Berriot-Salvadore mentionne l'apparition du type de la « sçavante » à la Renaissance dans les témoignages masculins en l'associant à une valorisation d'une extension du savoir vers les femmes, la citation d'Antoine du Verdier à la fin du XVI^e siècle témoigne à l'inverse que la représentation généralement partagée de la femme est celle d'un être dépourvu de savoir, associée au paysan et faisant figure d'exception remarquable et extrême lorsqu'elle est douée de connaissances :

n'y a païsan si grossier, si simple femmelette, qui ne discoure sur diverses matieres aussi à propos que souloyent faire par le passé nos docteurs.¹⁸⁰

¹⁷⁶ Evelyne Berriot-Salvadore, *op. cit.*, « Les recueils de “femmes illustres” », p. 345-361.

¹⁷⁷ Marc Angenot, *Les champions des femmes : examen du discours sur la supériorité des femmes, 1400-1800*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977, p. 152.

¹⁷⁸ *Ibid.*, les différents textes juridiques, médicaux, etc. affirment une infériorité de la femme. « La femme “incapable” » p. 21-115.

¹⁷⁹ Nous songeons bien sûr à Christine de Pizan, mais aussi pour la période qui suit à des savantes comme Isabella Cortese et Anna Maria Zieglerin au XVI^e siècle. Voir p. 5-6 *Encyclopedia of Women in the Renaissance, Italy, France, and England*, (éd.) Diana Robin, Anne R. Larsen, Carole Levin, Santa Barbara, Denver, Oxford, ABC Clio, 2007.

¹⁸⁰ Antoine du Verdier, *La Bibliothèque*, 1585, p. XIV, cité par Evelyne Berriot-Salvadore, *op. cit.*, p. 343-344.

Nos savantes bergères Seville, Biétris et Uranie ne sont donc pas des renversements absurdes et parodiques, mais elles n'en demeurent probablement pas moins la représentation de personnages féminins surprenants suscitant le sourire et peut-être la sympathie d'un lectorat féminin¹⁸¹.

Au-delà du contexte scientifique, le tournant du XV^e au XVI^e siècle est une période d'exclusion progressive des femmes de la sphère publique et de montée des violences misogynes dont nous donnons un rapide résumé. Éliane Viennot rappelle ainsi que l'interdiction des femmes d'accéder à l'Université s'accompagne du développement de professions intellectuelles spécifiquement masculines. À partir du XIII^e siècle, le statut juridique des femmes les rend progressivement plus dépendantes de leur mari. La chasse aux sorcières cible principalement les femmes et repose sur des arguments misogynes. Le *Malleus maleficarum*, manuel destiné à aider les juges lors des procès en sorcellerie en conduisant les femmes à avouer leurs supposées pratiques magiques, est publié en 1486, soit treize ans avant le *Calendrier des bergères*¹⁸². S'il y a jeu littéraire dans la production de textes « pour » ou « contre » les femmes, il convient donc de souligner dans un tel contexte qu'il s'agit, comme le note Éliane Viennot d'un « jeu sérieux¹⁸³ ».

Le caractère polémique de l'œuvre s'inscrit donc dans la tradition littéraire des querelles entre les hommes et les femmes, en reprenant à la fois des éléments anciens et en s'inscrivant dans une vive actualité, dont nous allons à présent relever les traces. Le *Dit latin de la bergère clergeresse* contient un indice intéressant, la mention de la tenue masculine, élément viril qui servirait de justification à la domination des hommes :

*An quia nos premitis, quia vos femoralia fertis
Creditis eximiae laudis habere decus*

[Est-ce que, parce que vous nous opprimez, parce que vous portez la culotte, vous croyez avoir la gloire d'éloges exceptionnels ?]

La traduction de « femoralia » n'est pas évidente. Elle semble devoir être associée à un vêtement viril voire militaire, porté à hauteur des cuisses et donc du sexe. Il s'agit donc

¹⁸¹ À titre de comparaison, dans un ouvrage tel que les *Évangiles des Quenouilles*, la position ambiguë du narrateur est plus explicite. Se prétendant champion des vieilles femmes qui participent à la veillée, il ponctue son texte de remarques ironiques et reprend certains clichés tournant en dérision le sexe féminin. Voir *Les Évangiles des Quenouilles*, op. cit., introduction, « Les jeux de la parodie » et « L'effet d'ironie », p. 8-14.

¹⁸² Éliane Viennot, chap. cit., « Des héritages lourds », p. 225-267.

¹⁸³ *Ibid.*, « Un jeu sérieux », p. 256-260.

d'un habit, marquant la virilité, que le texte associe à une autorité en partie usurpée. Nous traduisons ici par « culotte » pour faire écho à l'expression encore utilisée aujourd'hui « porter la culotte ». Dans un article intitulé « La “dispute pour la culotte” », Pierre Bureau retrace à travers la littérature et l'iconographie la présence du thème d'une lutte au sein du couple pour porter la culotte ou les braies, vêtement masculin symbolisant l'exercice de l'autorité au sein de la famille. Il souligne son importance tout au long du Moyen Âge¹⁸⁴.

Transposée sur le plan d'une rivalité scientifique, l'opposition entre les bergères et les bergers s'inscrirait ainsi dans une tradition plus large facilement reconnaissable des lecteurs et lectrices de l'ouvrage. À la découverte du contenu du calendrier, astrologique, calendaire et moral, s'ajoute le plaisir de voir rejouer une opposition traditionnelle qui s'inscrit plus spécifiquement dans le contexte de la querelle des femmes. Première querelle littéraire, elle est conduite par Christine de Pizan qui attaque le *Roman de la Rose* de Jean de Meung en dénonçant à la fois sa misogynie et certains éléments esthétiques, et doit affronter certains membres du monde clérical, notamment Jean de Montreuil et les frères Col¹⁸⁵. Lui succèdent ensuite différentes « résurgences » se traduisant notamment par la publication de livres contre les femmes ou prenant au contraire leur défense. Peu de temps avant la publication de notre calendrier, sont imprimés deux ouvrages favorables aux femmes et contemporains d'une reprise de la querelle : le *Champion des femmes* de Martin le Franc, écrit en 1442, connaît une impression à succès en 1485 et le *Triomphe des femmes* de Rodrigue de la Camara est traduit de l'espagnol au français et imprimé vers 1490¹⁸⁶. La décision d'imprimer une version féminine du *Calendrier des bergers* s'inscrit donc à la fois dans une tradition ancienne et dans une actualité éditoriale, culturelle et sociale.

Le contenu du calendrier se présente comme autant de points gagnés par le camp des bergères, tout comme les dialogues qui les opposent aux bergers. Il révèle peut-être en creux, à travers l'humour, les tensions à l'œuvre dans la société du XV^e siècle et dont nous héritons en partie. Un déplacement s'opère, de la lutte pour la culotte à une lutte pour la reconnaissance d'un savoir. L'objectif du *Calendrier des bergères*, comme

¹⁸⁴ Pierre Bureau, « La «dispute pour la culotte». Variations littéraires et iconographiques d'un thème profane (XIII^e-XVI^e siècles) », *Médiévales*, 14 (29), 1995, p. 105-129.

¹⁸⁵ Virginie Green et Eric Hicks, *op. cit.* ; Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Le Moyen Âge, 1150-1450 », dans *Femmes et littérature, op. cit.*, « L'écriture polémique », p. 118-121.

¹⁸⁶ Marc Angenot, *op. cit.*, p. 16-19.

l'explique Seville à l'auteur dans le prologue, est de remédier au tort causé par les bergers qui ont « invisibilisé » le savoir de leurs consœurs dans leur calendrier :

Un bruit est grant, en noz paÿs,
que pas ne vous seroit advis
Comme bergiers, de par deça,
De puis peu de temps en ça,
Ont fait ung tel quel kalendrier
Et compost, auquel de bergier
Ont donné titulacion,
Sans y avoir fait mencion,
Nulle, de bergeres, en plus
que ce bergeres n'estoient plus,
Ou fussent abolies du tout,
Et leur astrologie à tout.
Mais tant que monde durera,
bruit de bergeres regnera
En science de bergerie
Et que plus est d'astrologie¹⁸⁷.

La lutte pour la reconnaissance du savoir n'est pas un simple jeu intellectuel, elle rejoue une opposition de pouvoirs. Les bergères revendiquent la reconnaissance de leur légitimité à s'exprimer sur un champ du savoir et à pouvoir débattre comme personnes à part entière. Comme l'a montré Helen Solterer dans *The Master and Minerva*¹⁸⁸, le débat intellectuel est un espace potentiellement violent où la victoire est associée à une domination de l'adversaire.

Cette association du savoir et de la domination ne va pas de soi, elle est liée à la construction de l'enseignement autour du XII^e siècle au sein duquel le maître doit s'affronter à ses élèves à travers les exercices de la *disputatio*, de la *quaestio* et la *querela*¹⁸⁹. *Le Calendrier des bergères* renverse l'ordre habituel. Les bergères occupent les positions de maîtresses tandis que les bergers sont dans la position des étudiants et posent leurs questions, tentant de les mettre en difficulté. Les passages dialogués sont-ils alors les lieux d'expression d'une opposition entre personnages masculins et féminins, ou des outils didactiques permettant l'exposition des savoirs ? Nous chercherons à montrer comment la reprise d'un motif traditionnel d'affrontement entre

¹⁸⁷ *Le Calendrier des bergères*, fol. Aiii.

¹⁸⁸ Helen Solterer, *The master and Minerva : disputing women in French medieval culture*, Berkeley, University of California Press, 1995.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 26.

hommes et femmes se lie avec celle du dialogue savant afin de permettre la transmission d'un savoir spécifique, notamment sur l'astrologie.

3. LE DIALOGUE SAVANT

Le *Calendrier des bergères* est original à la fois par le genre des personnages, principalement féminin là où le personnel des *Calendriers des bergers* décline au masculin le savoir pastoral, par un resserrement des sujets abordés autour de l'astrologie et par une mise en forme spécifique accordant une place importante au dialogue. Nous nous demanderons dans un premier temps s'il existe un lien entre la transposition au féminin du calendrier et sa spécialisation vers l'astrologie, puis comment ce savoir est transmis par l'intermédiaire de dialogues.

a. *Bergères et astrologie*

Appartenant au *quadrivium*, l'astrologie peut à certains égards apparaître comme la science la plus essentielle. À travers elle, c'est la compréhension du monde tout entier, incluant la sphère du divin, qui est en jeu :

Par exemple, le seul débat sur le nombre des sphères célestes pose le problème non seulement de la structure de l'univers, mais aussi de celle du royaume de Dieu et des substances séparées,

note Bernard Ribémont¹⁹⁰. Le savoir astrologique occupe une place importante, notamment dans les cours princières¹⁹¹. La riche bibliothèque de Charles V en constitue une illustration remarquable bien qu'exceptionnelle par le nombre d'ouvrages réunis. Serge Lusignan indique que sur les deux cent cinquante ouvrages consacrés au quadrivium, rassemblés du vivant du souverain, la plus grande partie était dédiée à l'astrologie¹⁹². Jean-Patrice Boudet affine le dénombrement de ces ouvrages en soulignant leur association aux livres de magie conservés dans un endroit spécialement dédié de la bibliothèque royale :

¹⁹⁰ Bernard Ribémont, « Statut de l'astronomie et évolution des connaissances sur le cosmos chez les vulgarisateurs médiévaux : le cas de quelques encyclopédies en langue vernaculaire », dans (éd.) Bernard Ribémont, *Observer, lire, écrire le ciel au Moyen Âge*, op. cit., Paris, Klincksieck, 1991, p. 288.

¹⁹¹ Jean-Patrice Boudet, *Astrologie et politique entre Moyen Âge et Renaissance*, op. cit.

¹⁹² Serge Lusignan, *Parler vulgairement : les intellectuels et la langue française aux XIII^e et XIV^e siècles*, 2^e édition, Paris, Montréal, J. Vrin, Presses de l'Université de Montréal, 1987, p. 136.

Le statut qualitatif particulier de la science des étoiles est donc une originalité majeure de cette librairie du Louvre, mais le nombre exceptionnel et la place considérable qu'y occupaient les ouvrages d'astronomie-astrologie et de divination et magie sont également spectaculaires. Au total, ils représentent, à la mort de Charles V en 1380, environ 165 volumes sur 910, soit plus de 18% de l'ensemble du fonds : les livres d'astrologie 70 (73 si l'on compte les trois volumes conservés dans l'« estude » du roi à Vincennes [...]), avec une prépondérance de l'astrologie générale sur les quelques prédictions mentionnées [...], les livres d'astronomie 70 (dont une majorité d'astronomie pratique), les ouvrages de divination plus d'une trentaine [...]¹⁹³.

Cet intérêt va croissant à la fin du Moyen Âge : Jean-Patrice Boudet indique qu'il se renforce tout particulièrement au XIV^e siècle et plus encore au XV^e siècle¹⁹⁴. Les calendriers des bergers, *vade-mecum*, selon l'expression de Denis Hüe, contenant les savoirs essentiels¹⁹⁵, ne peuvent donc faire l'impasse sur un chapitre aussi important et au fil de leurs réimpressions, ils accordent une place non négligeable à l'étude de l'astrologie.

Veilleurs représentés observant les étoiles la nuit dans les scènes de la Nativité, les bergers semblent en première ligne pour être dépositaires de la connaissance du ciel. Mais l'accès à ce dernier est peut-être également conditionné par le caractère modeste des personnages pastoraux. Commentant l'*Image du monde* de Gossouin de Metz, Bernard Ribémont souligne que l'accès à la connaissance des astres passe par un détachement des réalités terrestres :

L'homme de science est profondément religieux, à la moralité exemplaire, distribuant ses biens ou les jetant à la mer : l'astronome s'apparente à l'ermite¹⁹⁶.

De l'ermite au berger, il n'y a qu'un pas que franchit peut-être le personnage de la bergère. Si le berger peut incarner la simplicité et l'humilité, la bergère, lorsqu'elle quitte l'univers des pastourelles, devient le parangon de cet idéal de dénuement. Nous l'avons vu précédemment avec le personnage hors norme de la bergère Griseldis. Les calendriers en contiennent un exemple plus discret, mais tout aussi significatif.

¹⁹³ Jean-Patrice Boudet, *Astrologie et politique entre Moyen Âge et Renaissance*, op. cit., « La science des étoiles dans la librairie de Charles V », p. 139-140.

¹⁹⁴ *Ibid.*, « Les horoscopes princiers dans l'Occident médiéval (XII^e-XV^e siècle) », p. 32.

¹⁹⁵ Denis Hüe, *Le Calendrier et compost des bergers, un vade-mecum populaire*, p. 71-96.

¹⁹⁶ Bernard Ribémont, art. cit., p. 289.

Dans le *Calendrier des bergers* se trouve un poème construit en diptyque et repris à l'identique dans le *Calendrier des bergères* que nous transcrivons en annexe. Ces ballades anonymes nous sont parvenues également par des manuscrits¹⁹⁷, mais ils ne sont alors pas associés à des personnages pastoraux. Ils illustrent la manière dont les calendriers opèrent une forme de « travestissement pastoral » de poèmes préexistants. À la « connaissance du berger » s'oppose la « considération de la bergère ». Bien qu'assez proches, les deux titres et la reprise dans l'intégralité de chaque ballade du verbe « connaître » ou « considérer » introduisent un décalage entre la posture du berger et celle de la bergère. Le premier est caractérisé par une concentration des savoirs, la connaissance est accumulée, mais pas nécessairement employée, ce qu'explique le titre du *Calendrier des bergers* : « Chanson du bergier qui n'estoit point maistre, à qui sa congnoissance ne prouffitoit rien¹⁹⁸ ». Chaque strophe marquant l'accumulation du savoir par la reprise de la structure « Je congnois que » se clôt par le vers « Et si n'amende point ma vie. ». À l'inverse chez la bergère, le verbe « considérer » renvoie à une attitude active, un questionnement. Si la liste des savoirs est moins longue que dans le poème précédent, elle conduit la narratrice à se tourner vers Marie et Jésus afin de sauver son âme.

La simplicité de la bergère lui permet de tirer de son savoir un enseignement essentiel : il lui faut remettre son âme à Dieu. Le choix de développer dans le *Calendrier des bergères* l'exposition de savoirs astrologiques peut bien sûr s'expliquer par des raisons commerciales : les éditeurs répondraient à un intérêt particulier de l'époque pour les ouvrages sur l'astrologie. Nous pouvons également y voir une volonté de pousser à l'extrême le paradoxe des personnages de bergères savantes en les faisant dépositaires de connaissances principalement transmises à l'Université, lieu dont les femmes sont ordinairement exclues, soulignant ainsi le caractère extraordinaire de Sebille et Bietris. Mais l'extrême humilité des personnages de bergères permet

¹⁹⁷ Cécile Bruneau, notice de « Ballade, Anonyme, Et si n'amende point ma vie » dans la base Jonas-IRHT/CNRS, disponible en ligne : <http://jonas.irht.cnrs.fr/oeuvre/16001>, consultation du 10/11/2021 ; Cécile Bruneau, notice de « Ballade, Anonyme, La deffendez sans fin de mort a mort » dans la base Jonas-IRHT/CNRS, disponible en ligne : <http://jonas.irht.cnrs.fr/oeuvre/16369>, consultation du 10/11/2021. Nous notons que ces deux ballades apparaissent fréquemment de manière conjointe, l'un répondant à l'autre. Lorsque ce n'est pas le cas, cela pourrait être lié à un accident de transmission, comme par exemple dans le manuscrit latin 6707 où la ballade « Et si n'amende point ma vie » constitue le dernier texte du recueil, possiblement inachevé ou endommagé. Voir Paris, Bibliothèque nationale de France, manuscrit Latin 6707, fol. 232 v^o, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10034692v>.

¹⁹⁸ *Le Calendrier des bergers*, (éd.) Max Engammare, *op. cit.*, fol. Gⁱⁱⁱ v^o-Gⁱⁱⁱⁱ r^o.

également d'en faire les plus à même de transmettre ce savoir cosmogonique et étroitement lié au divin.

b. *Mise en dialogue du savoir*

Le *Calendrier des bergères* comporte une double structure dialogale. Le prologue présente le calendrier comme une réponse au *Calendrier des bergers*. Il constitue est un récit à part entière, mettant en scène la rencontre du narrateur du calendrier avec les bergères Sebille et Bietris et leurs échanges. La narration dramatise l'enjeu du calendrier : démontrer le savoir des bergères. Un dialogue s'instaure à l'échelle de l'œuvre, l'une répondant à l'autre. Mais les dialogues sont également omniprésents au sein de l'œuvre elle-même. Alors qu'ils n'étaient pas présents dans le *Calendrier des bergers* de 1491, ils ponctuent l'ensemble du *Calendrier des bergères*¹⁹⁹. Nous relevons le dialogue sur Paris où Bietris et Sebille commentent leur arrivée et chantent²⁰⁰. Vient ensuite un polylogue au sein duquel les deux bergères se confrontent aux bergers l'Un et l'Autre, introduit ainsi par le narrateur :

Mais avant disputeront
Bergiers et bergeres entre eulx
Pour savoir mon qui dira mieulx.
Aux bergeres feront, pour voir,
Bergiers, question à savoir
S'elles sont astrologiennes
Bonnes comme musiciennes.
Car de Paris, bien à leur gré,
Ont chantez, point n'y ont regré.²⁰¹

Le passage par le dialogue, indiqué comme une « dispute » par référence avec la tradition universitaire de la *disputatio*, permet de cristalliser dans l'échange verbal l'opposition en jeu à l'échelle de l'œuvre toute entière.

Après plusieurs parties, telles que le calendrier ou la présentation des éclipses, vient l'« Autre prologue des bergeres fait en ung petit dyalogue » où Sebille et Bietris

¹⁹⁹ Les calendriers des bergers qui nous sont parvenus accordent une place plus importante à la prose et à la poésie. Toutefois, il semble qu'un *Calendrier des bergers en dialogue* ait existé, édité par Jean Tabourot à Langres en 1582, mais nous n'avons pu retrouver sa trace. A. Gasser, « Essai historique sur l'astronomie en Bourgogne », dans *Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon*, Dijon, Imprimerie Jobard, 1924, disponible en ligne <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97222078/f133.item.r=%22calendrier%20des%20berg%C3%A8res%22>.

²⁰⁰ *Le Calendrier des bergères*, p. 17-21.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 21-22.

présentent la « bergere deesse » Uranie²⁰². Nous relevons également l'« Altercacion des bergiers » qui, avec un poème introducteur consacré à la pratique de l'altercation verbale, se compose d'un polylogue où les bergers l'Un et l'Autre présentent des situations contraires et Sebille et Bietris une glose à caractère morale²⁰³. Le texte qui suit ne se présente pas sous forme de dialogue, mais est intitulé « response dame Sebille à la question d'un bergier²⁰⁴ ». Écrit à la première personne, elle se présente comme faisant suite à la question : pourquoi intégrer une danse macabre au calendrier ? Cette danse qui clôt le calendrier est elle aussi présentée sous forme d'un dialogue entre la mort et les différentes femmes qu'elle entraîne avec elle. Cette construction est celle que l'on retrouve dans d'autres danses macabres et n'est donc pas originale, mais elle s'insère dans une œuvre qui fait déjà la part belle aux parties dialoguées et renforce donc la dimension polyphonique du calendrier. À ces mises en scène écrites d'une parole vive et dialoguée s'ajoutent encore les prosopopées des saisons et de la mort, présentes également dans le *Calendrier des bergers*. L'écrit constitue une fiction de transmission orale du savoir, ainsi rendu plus expressif et plus facilement mémorisable.

Objet imprimé, invitant par la présence de tableaux et de schémas à la consultation par l'intermédiaire d'une lecture individuelle ou collective²⁰⁵, le *Calendrier des bergères* fait donc la part belle à une mise à l'écrit de la voix. À l'exception des parties narratives comprenant des dialogues, cette voix se fait principalement entendre à travers un discours direct qui efface en partie la représentation d'une voix médiée pour faire entendre la parole vive des personnages. La disposition du texte faisant succéder le nom de ces derniers à leur discours rappelle le texte de théâtre. Cet objet hybride est-il un outil pédagogique ? Les parties dialoguées seraient destinées à une mise en scène éducative tandis que les schémas et tableaux faciliteraient un apprentissage visuel du contenu.

²⁰² *Ibid.*, p. 64-67.

²⁰³ *Ibid.*, p. 111-113.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 114.

²⁰⁵ Sur les pratiques de lecture au XV^e siècle, voir notamment : Hélène Haug, « Le passage de la lecture oralisée à la lecture silencieuse : un mythe ? », dans *Le Moyen français*, 65, Brepols Publishers, 2009), p. 1-22.

Dans un article intitulé « Réforme, théâtre et dialogues scolaires », Marie-Madeleine Fragonard étudie un corpus de textes plus tardifs que le *Calendrier des bergères* et destinés à un public d'écoliers ou d'étudiants, les dialogues scolaires²⁰⁶.

Les dialogues scolaires ont pour objectif avoué une finalité que nous dirions « bâtarde » : remplacer l'apprentissage de la grammaire et compléter un apprentissage moral et religieux, qu'il soit ou non de la Réforme, par l'enseignement de la parole, et spécifiquement du latin, par la pratique vive et la répétition de notions fondamentales sous une forme claire et juste²⁰⁷.

Les dialogues présents dans le *Calendrier des bergères* sont-ils apparentés à ces formes scolaires ? Si nous pouvons supposer un objectif didactique commun à ces différents textes, le fonctionnement des dialogues dans le calendrier semble différer de celui des dialogues scolaires. Au-delà de destinataires et de contextes d'utilisation distincts, c'est peut-être le contenu de ces dialogues qui interpelle. Le contenu scientifique ou moral du calendrier des bergères n'est présent que partiellement dans les dialogues : le « traictié de l'espere dame Uranie » constituant le cœur du calendrier et proposant un exposé d'astrologie et de géographie n'est pas dialogué.

Le narrateur présente l'un des dialogues comme un prologue : le dialogue qui précède le « traictié de l'espere dame Uranie » est intitulé « Autre prologue des bergeres en ung petit dyalogue²⁰⁸ ». Les dialogues seraient-ils situés à des emplacements stratégiques de la structure du calendrier²⁰⁹ ? Le *Calendrier des bergères* comporte quatre dialogues auxquels s'ajoute la danse macabre, que nous laisserons de côté dans cette analyse, car les personnages de bergères y sont quasiment absents. Tous occupent une place stratégique et permettent l'articulation du calendrier. Le premier dialogue se situe dans l'immédiate suite du prologue narratif en vers. Après avoir été introduites par le narrateur, les bergères font leur apparition. Cette succession permet d'inscrire les dialogues et l'ensemble du calendrier au sein d'une tension narrative ouverte par le récit en vers et de créer des personnages élaborés, dotés d'une voix propre. Il ne s'agit pas seulement d'un calendrier, mais bien de la mise en scène du voyage de deux bergères pour prouver leurs compétences en astrologie et partager ce savoir. La relation qui unit

²⁰⁶ Marie-Madeleine Fragonard, « Réforme, théâtre et dialogues scolaires », dans (dir.) Charlotte Bouteille-Meister, Fabien Cavaillé et Estelle Doudet, *Revue d'histoire du théâtre*, n°286 « Théâtre, guerre et religion », Rennes, Société d'histoire du théâtre, 2020, p. 27-42.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 30.

²⁰⁸ *Le Calendrier des bergères*, p. 64.

²⁰⁹ Un tableau en annexe rend compte de la composition du *Calendrier des bergères*.

les deux sœurs y est représentée, la bergère Bietris plus en retrait, interroge sa sœur Sebille sur la ville de Paris et sur la suite à donner à leur entreprise.

Le dialogue suivant oppose aux bergères les bergers. Ces derniers ayant appris la venue et les motivations des bergères les invitent à répondre à une question qui présentée comme préalable, par l'emploi de l'adverbe « avant », à la réalisation du calendrier. La réponse à la question doit prouver que les bergères sont bien aussi savantes qu'elles le prétendent et donc à même de composer le calendrier :

Mais avant, vous nous respoindrés,
L'une laquelle que vouldrés,
De ceste telle question
D'astrologie,²¹⁰

La résolution apportée par Bietris permet aux bergères de poursuivre leur entreprise. Le dialogue ouvre ainsi la voie à la présentation des différents canons, tableaux et calendriers. Il introduit la partie proprement calendaire. La question des bergers n'est pas sans lien avec l'exposé qui suit puisqu'ils voulaient savoir si le « comptotiste », celui, ou en l'occurrence, celle qui calcule la date du comput, c'est-à-dire de Pâques, doit maîtriser l'astrologie.

Le dialogue suivant se déroule exclusivement entre Bietris et Sebille. Il est présenté comme un prologue et introduit en effet le « traictié de l'espere dame Uranie ». À tour de rôle, les bergères présentent la « bergere deesse » Uranie et le savoir qu'elle a transmis aux bergères. Après un long exposé théorique, le dialogue vient relancer la fiction initiale de manière plaisante. Il présente également un résumé du traité qui va suivre. Les marques d'interaction, l'échange de questions et de réponses, sont peu présents. Les bergères s'adressent moins l'une à l'autre qu'aux lecteurs et lectrices, présentant à deux voix le traité. La succession des répliques rythme l'exposé et crée un effet de variation. Les premières strophes du dialogue, par exemple, débutent toutes par « Uranie », scandant ainsi le texte, et Sebille et Bietris présentent tour à tour une invention attribuée à la « bergere-deesse ». Du calendrier, nous passons alors à l'exposition d'un savoir relatif au cosmos mêlant ce que nous nommerions aujourd'hui astronomie et géographie. Après avoir présenté en introduction l'inventivité d'Uranie, les deux sœurs font progressivement glisser le propos vers le « traité de l'espère ».

Le dernier dialogue est à nouveau un polylogue. Les bergers présentent des états distincts : richesse ou pauvreté, savoir ou ignorance. Les bergères tour à tour en tirent

²¹⁰ *Le Calendrier des bergères*, p. 23.

des enseignements moraux avant que Sebille ne résume dans ses « proverbes » l'ensemble de l'échange. Les bergères sont celles qui peuvent analyser et gloser les propos des bergers. La récapitulation et la réorganisation finales du propos placent Sebille en position maîtresse. À ce dialogue succède la réponse de Sebille à une question qui n'est pas formulée sous forme de dialogue : pourquoi avoir inséré une danse macabre dans le calendrier ? Le dernier dialogue permet d'amorcer la transition vers la partie morale et religieuse du calendrier, tandis que la réponse annonce le contenu de cette dernière partie. La composition du calendrier est ainsi mise en scène au fil des dialogues, voire justifiée. Indirectement, c'est un dialogue avec le lecteur ou la lectrice qui se met également en place en devant de potentielles interrogations.

Au sein des dialogues présentés, nous distinguons d'une part, les dialogues mettant en scène les bergères Bietris et Sebille seules, des polylogues au sein desquels échangent et s'affrontent bergères et bergers. Dans le premier cas, les dialogues relancent le récit des bergères souhaitant réaliser un calendrier et l'histoire de cette composition. Le voyage des bergères et leur arrivée à Paris, mais également l'origine de leur connaissance en astrologie sont exposés aux lecteurs et lectrices. Les deux bergères ne s'opposent pas, se répondent assez peu, mais se complètent, sous la forme d'un duo vocal qui donne sa dynamique au propos. Dans le second cas, c'est l'aspect conflictuel du récit qui est rejoué, s'appuyant sur la thématique exposée précédemment d'une guerre des sexes. La structure du polylogue, là où aurait pu s'affronter une bergère seule à un berger seul, conserve la trame narrative en faisant exister conjointement les deux bergères, mais donne également à voir une opposition qui n'est pas d'individu à individu, mais de groupe féminin à groupe masculin. La poursuite du calendrier est conditionnée à la capacité des bergères à conserver leur position de maîtresses du savoir. Les exposés sont autant de pièces apportées au dossier des bergères savantes, tout à la fois réalisation en cours du calendrier annoncé et preuve de la *clergie* des bergères.

Ces polylogues peuvent être en partie rapprochés de la tradition des débats littéraires, à la mode en moyen français. Dans un article intitulé « La lecture des débats en moyen français : approches d'un jeu courtois²¹¹ », Hélène Haug indique que ces textes hybrides, croisant narration et dialogue, sans être tout à fait du théâtre, étaient peut-être destinés

²¹¹ Hélène Haug, « La lecture des débats en moyen français : approches d'un jeu courtois », *Le Moyen Âge*, 2016/2, Tome CXXII, p. 275-302, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-le-moyen-age-2016-2-page-275.htm>.

à une pratique de lecture devant un public ensuite invité à exprimer son avis sur le débat présenté. Il s'agirait ainsi d'une pratique ludique, mais destinée à susciter la réflexion de l'auditoire :

Les différents appels au jugement du public, l'encouragement à la prise de position face à un texte écouté incitent enfin à revoir une opinion répandue chez les critiques actuels, qui ne conçoivent le plus souvent la rationalité analytique que dans le cadre de la lecture solitaire. Le dispositif récurrent de l'appel au jugement après l'écoute d'un texte montre que, pour un auteur du XV^e siècle, la lecture collective ne s'oppose pas à une analyse du sens profond. Écoute et création collective du sens constituent les deux facettes d'une même démarche²¹².

Dans le *Calendrier des bergères*, les polylogues ne présentent que brièvement les termes du débat et la position des personnages, là où les débats à proprement parler sont plus longs et se concluent parfois par une invitation au public à s'exprimer. Toutefois, nous pouvons supposer qu'un auditoire habitué à ce type de « jeu courtois » serait invité à adopter une position de réflexion active lors des passages dialogués à quatre voix. Cette hypothèse éclaire par ailleurs l'usage auquel se destine le calendrier, dont nous avons souligné le caractère écrit et l'importance des dialogues. Il pourrait être le support d'une lecture adressée et appuyée par l'objet livre, non dans un cadre scolaire, mais dans un milieu courtois ou en tout cas familier des pratiques littéraires contemporaines.

Les différents dialogues constituent des jalons de la présentation du savoir par les deux bergères et donc du récit de transmission qui se joue à l'échelle du calendrier. Par leur forme, un texte versifié disposé comme un dialogue de théâtre rappelant parfois le genre des débats, ces dialogues rejouent par ailleurs une présence des énonciatrices, contribuant à donner plus de poids aux vérités énoncées. Adrian Armstrong et Sarah Kay notent que le vers se maintient, à la fin du Moyen Âge, dans son lien à la performance et à l'expression de la vérité :

La visibilité des performances sert, du moins potentiellement, d'indice de véracité, alors que la dimension collective des représentations semble garantir la valeur épistémique de ce qui est ainsi rendu présent. En même temps, la concurrence de la prose et la sophistication formelle de certaines nouvelles institutions font que le vers revendique son statut de véhicule de

²¹² *Ibid.*, p. 292-293.

vérité et de savoir avec plus d'ambition, plus de conscience de soi que durant le Haut Moyen Âge²¹³.

Comme dans le *Bon berger*, l'élaboration des personnages permet de donner corps à la transmission et autorité à sa source. Mais dans le calendrier, cette transmission s'incarne peut-être ponctuellement dans la performance, le passage par l'oral apportant un poids supplémentaire à la légitimité du calendrier.

Encore peu étudié, le *Calendrier des bergères* est une œuvre singulière qui se distingue des autres calendriers des bergers par la place importante laissée à la narration et à la mise en scène, au travers des dialogues et récits, de personnages pastoraux féminins et savants. La posture à la fois ludique et conflictuelle qui oppose bergères et bergers permet d'éclairer la représentation des relations hommes/femmes, mais également des femmes au savoir à la fin du XV^e siècle. Ni archive historique, ni traité d'éducation prescriptif, ni roman, ce texte hybride révèle à la fois la possibilité d'une expression au féminin du savoir tout en l'abordant avec une certaine méfiance ou du moins, avec étonnement, que traduit l'usage de l'humour.

Une nette distance qui sépare Bietris et Seville des Marions des pastourelles : avec autorité, légitimées par la possession d'un savoir sur les astres, elles guident l'élaboration du calendrier et la transmission du savoir. Sans « clergie²¹⁴ », elles sont, comme le bon berger Jean de Brie, à même de rendre accessible la connaissance à un plus grand nombre. Mais elles conservent certains traits de leurs sœurs lointaines. La construction d'une opposition entre bergers et bergères rappelle la situation conflictuelle qui oppose le narrateur aux pastourelles. Leur verve permet de rivaliser avec les bergers et de convaincre l'auteur du calendrier. Là où le dialogue des pastourelles avait pour enjeu la réalisation du désir érotique du narrateur, sans souci particulier de la bergère, le *Calendrier des bergères* place, au cœur de l'œuvre, la recherche d'une autorité permettant de construire la transmission d'un savoir scientifique en direction du public.

D'autres textes réinvestissent cette opposition par le dialogue à la fin du Moyen Âge, que ce soit dans une visée courtoise avec le *Dit de Regnault et Janneton* au milieu du

²¹³ Adrian Armstrong et Sarah Kay, *Une muse savante ? Poésie et savoir, du Roman de la Rose jusqu'aux grands rhétoriciens*, op. cit., 2014. p. 53.

²¹⁴ *Le Calendrier des bergères*, p. 65.

XV^e siècle, dans une visée religieuse avec la *Disputaison des pastourelles*²¹⁵ (1388) ou sur un mode plus humoristique avec *Marguet convertie*²¹⁶ dès la fin du XIII^e siècle ou le début du XIV^e siècle²¹⁷.

²¹⁵ Denis Hüe, « De la disputatio à l'effusio », dans *L'économie du dialogue dans l'ancien théâtre européen*, (éd.) Jean-Pierre Bordier, Paris, Honoré Champion (Le savoir de Mantice, 4), 1999, p. 69-87 (édition d'un extrait du texte conservé dans le manuscrit Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12470, fol. 5 v^o-31 r^o, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525106841>.)

²¹⁶ *Marguet convertie* dans *Nouveau recueil de Contes, dits, fabliaux et autres pièces inédites de XIII^e, XIV^e et XV^e siècles pour faire suite aux collections Legrand d'Aussy, Barbazan et Méon*, (éd.) Achille Dubinal, Paris, Édouard Pannier, 1839.

²¹⁷ Nous étudions ailleurs le premier de ces trois textes. Les deux autres, qui n'ont pas encore fait l'objet d'éditions récentes et complètes, pourront faire l'objet de futurs travaux.

Conclusion

Le berger comme la bergère occupent donc une place à part entière dans la production d'ouvrages scientifiques et didactiques. Ils ne s'expriment pas nécessairement de la même manière que les personnages des récits et poèmes évoqués précédemment. Leur propos demeure simple, parfois qualifié d'humble, et convoque un vocabulaire technique conférant une coloration spécifique au discours pastoral.

En revanche, la manière dont les textes jouent de leur *persona* pastorale est remarquable. Leur élaboration comme personnages dotés d'une histoire, d'une épaisseur, contribue tout à la fois à donner une légitimité au propos, adossée à l'expérience ou à un héritage savant et à susciter l'intérêt des destinataires de ces ouvrages. Par sa mise en récit, le savoir devient enjeu de transmission, mais aussi de résolution de la narration qui s'élabore en contrepoint dans le traité et le calendrier. La fiction pastorale contamine l'écriture du savoir pour la rendre plus attrayante et accessible. La voix du berger Jean de Brie et des bergères Bietris et Sebille constitue donc un outil de médiation permettant la transmission d'un savoir qui peut être spécifiquement pastoral ou plus généraliste.

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

La voix pastorale est mise par écrit sous une grande variété de formes et se réalise à l'oral à l'intermédiaire du chant et du dit, du son et de la parole articulée. Elle serait donc un mode d'expression limite, d'une grande plasticité, que les auteurs et autrices ont élaboré à partir de choix différents selon les individus et les époques. Si la place du chant et de l'onomatopée recule en partie en moyen français, la relation des bergers et bergères à la musique, qu'elle soit vocale ou instrumentale, demeure fondamentale dans l'ensemble du corpus. L'univers pastoral est doté d'un riche paysage sonore qui accompagne harmonieusement la vie des personnages.

Au terme de cette étude, il n'est pas possible définir un genre pastoral qui s'inscrirait dans un ensemble de règles normatives. En revanche, nous avons pu mettre au jour la nature fondamentalement musicale de la pastorale et remettre en question la définition de la voix pastorale comme parole passe. Au fil des textes, se dessinent des continuités qui donnent aux *pastoures* et *pastoureaux* un timbre reconnaissable du public, même dans des textes scientifiques en apparence très différents de la fiction pastorale. Ces derniers témoignent tout particulièrement de la relation étroite que noue la voix pastorale à l'oralité : bien que fortement liés par leur support à une transmission écrite, ils réintroduisent par le biais d'une fiction d'enseignement une circulation du savoir par la voix vive des bergers et bergères.

III. QUE DIRE ?

PARLER EN BERGER OU BERGÈRE

INTRODUCTION DE LA TROISIÈME PARTIE

De cette voix ni tout à fait parole, ni tout à fait chant émerge un discours porté par des personnages pastoraux dont nous avons précédemment mis en avant les caractéristiques : entre différentes places de la société, entre différents espaces, ils permettent la naissance d'un échange par la mise en contact de pôles distincts. La pastorale s'inscrit en tension entre représentation d'un lieu distant de la cour, en rupture par son lieu, sa temporalité et ses règles avec le mode de vie urbain et aristocratique, et référentialité forte à l'univers du public qu'elle décrit de biais, via un discours analogique. Désactualisée, détachée du *hic et nunc*, elle tend néanmoins à produire un discours sur le monde, pour mieux le dire ou pour lui opposer une meilleure version de lui-même. Est-elle une manière de décrire, voire de privilégier une vie loin du monde, et notamment de la cour, ou une manière de dire autrement, une voie détournée.

Michel Foucault, nous l'avons vu, a souligné l'importance du modèle pastoral dans la construction de nos reproductions politiques. Comme le remarque Laurence Giavarini, le propos de Foucault est de dessiner une histoire, voire une philosophie politique. Il ne s'intéresse pas à l'efficacité politique du modèle pastoral dans les textes littéraires que se propose pour sa part d'étudier pour les XVI^e et XVII^e siècles la chercheuse¹. De la même manière, il nous semble important de mettre en regard les textes de notre corpus avec le cadre historique où ils ont vu le jour afin de mettre en avant la référentialité complexe qui se joue dans les œuvres.

Interroger le contexte de réalisation en performance de la voix pastorale invite à distinguer les différents effets de cette réalisation, en mettant en avant une éventuelle dimension politique de ces textes. Dans son chapitre « Politiquement du théâtre. Les jeux moraux et l'espace public », Estelle Doudet revient sur la définition du politique au Moyen Âge : Nicolas Oresme dans son adaptation de la *Politique* d'Aristote fait de la circulation de la parole publique un élément central de la politique, qui prend par la suite le sens de gouvernement des affaires publiques, de conduites collectives ou encore de mise en débat du bien commun. Elle souligne que, si la naissance de l'opinion publique a pu être située au XVIII^e siècle par Habermas pour qui les sociétés médiévales avaient « été soumises à un régime d'expression "féodal", réduit à la glorification des

¹ Laurence Giavarini, *La Distance pastorale*, « Le vertige du modèle : thème pastoral et pastorat selon Michel Foucault (1978-1981) », notamment p. 23-36.

pouvoirs dominants », la notion d'un espace public, lieu de communication et d'échange entre différents groupes sociaux variés connaît aujourd'hui une définition plus souple et peut faire l'objet d'une étude pour les périodes anciennes, notamment les XV^e et XVI^e siècles². Les textes de la littératures pastorale mettent-ils en jeu une circulation de la parole, comme certaines moralités du long XV^e siècle, ou relèvent-ils plutôt d'une production tournée vers la seule louange des mécènes et des puissants ?

Dans cette dernière partie, c'est la relation entre le lieu fictionnel de la pastorale et le lieu réel de sa réalisation qui retiendra notre attention : la littérature pastorale permet-elle d'éclairer les relations entre production littéraire et société ? Bergers et bergères par leur voix établiraient ainsi un lien du fictif vers le réel, la voix pastorale serait un intermédiaire vers une interprétation autre du vécu. Depuis l'espace pastoral, dont nous avons mis au jour le chronotope formant un cadre d'émergence cohérent pour la voix des bergers et bergères, le discours investit l'espace réel.

C'est cette irruption hors des textes qui nous retiendra dans un premier temps, qu'elle ait lieu dans l'espace public lors des fêtes, ou dans l'espace plus privé, néanmoins chargé de sens, des demeures princières. Quels sont alors les usages du masque pastoral ? Cachant tout en révélant, est-il un facilitateur de dialogue entre différents corps politique ou au contraire porteur d'un message univoque des puissants ? Nous nous intéresserons ensuite à des œuvres textuelles afin d'interroger la tension qui sous-tend une voix pastorale prise entre une capacité à se fait idéal et une grande vulnérabilité. Les bergers et bergères sont-ils des modèles à suivre, inassimilables au commun des mortels ou au contraire des humains dans lesquels il est possible de se reconnaître ? Enfin, à la lumière des différentes qualités de la voix pastorale, nous soulignerons comment elle devient chez les auteurs et autrices en moyen français un outil pour dessiner une voie vers une harmonie sociale ou cosmique.

Au fil des chapitres, la relation analogique reposant sur une mise en rapport de similitudes et de contraste pour déployer des sens nouveaux apparaîtra comme un moyen de lier l'univers fictionnel de la pastorale à une référentialité historique. Elle interroge ainsi l'identité pastorale, à la fois essence des bergers et bergères et capacité à être identique.

² Estelle Doudet, *Moralités et jeux moraux, le théâtre allégorique en français : XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 420-421.

A. MASQUE PASTORAL : DU JEU À LA COMMUNICATION POLITIQUE

Assez tost après rentra parmy la salle ung grant lyon tout d'or, de aussi grant grandeur que le plus grant destrier du monde. Celuy lyon estoit couvert d'une grande couverte de soye toute paincte aux armes de mondit seigneur le duc de Bourgoigne ; et dessus icelluy lyon estoit assise madame de Beugrant, c'est assavoir la naine de mademoiselle de Bourgoigne, vestue d'ung riche drap d'or, et pardessus ung petit rochet de volet fin ; et pourtoit pannetiere, houlette et tous habillemens de bergier, et menoit derriere elle ung petit levrier en lesse [...]¹.

Alors qu'il nous livre le récit des festivités accompagnant les noces du duc de Bourgogne, Charles le Téméraire, avec Marguerite d'York, Olivier de la Marche opère une petite pause pour nous rendre compte de représentations se déroulant pendant le banquet, les entremets : « furent icelluy jour présentez trois entremectz mouvans, dont l'ung et le premier s'ensuyt.² ». Au XV^e siècle, durant les banquets bourguignons, les « entremets » peuvent être de nature variée : signifiant ce qui est « entre les plats », il peut s'agir d'un met supplémentaire, d'un élément de décor, mais aussi, comme c'est ici le cas, d'une petite scène théâtrale interprétée par des personnes ou des animaux, le plus souvent avec une visée de communication politique³. Le petit tableau pastoral s'insère dans une représentation plus globale du pouvoir. L'événement princier et la fiction entrent en contact. L'actrice qui adopte les traits de la bergère est clairement identifiée. Le lion sur lequel elle est perchée s'adresse ensuite directement à la nouvelle duchesse de Bourgogne en lui assignant elle aussi un rôle dans la fiction pastorale :

Bien viegne la belle bergiere
De qui la beaulté et maniere
Nous rend soulas et esperance⁴ !

¹ *Mémoires d'Olivier de la Marche*, (éd.) Henri Beune et J. d'Arbaumont, Paris, Renouard, 1883-1888, volume 3, chapitre IV « S'ensuyt le recit des nopces de monseigneur de Bourgoigne et de madame Marguerite d'Yorch, seur du Roy d'Angleterre », p. 135.

² *Ibid.*, p. 134.

³ Bruno Laurioux, *Banquets, entremets et cuisine à la cour de Bourgogne*, dans (éd.) Danielle Régnier-Bohler, *Splendeurs de la Cour de Bourgogne : récits et chroniques*, Paris, R. Laffont, 1995, p. 1030-1031.

⁴ *Mémoires d'Olivier de la Marche*, *op. cit.*, p. 136.

L'intrusion de la fiction dans le réel permet de recourir à une langue allégorique. Le risque de confusion entre le récit pastoral et le réel est inexistant⁵ : chacun sait que Marguerite d'York n'est pas une bergère au sens propre, mais que cette apostrophe invite à un déchiffrement permettant d'accéder par le biais de l'analogie à une meilleure compréhension du pouvoir politique mis en scène.

Lorsque le rôle du berger ou de la bergère est endossé par les puissants ou par tout un chacun le temps d'un événement ou suggéré par l'aménagement de l'espace, le processus d'incarnation repose sur un jeu de « faire-semblant » qui permet la coexistence du réel et du fictif et invite à enclencher des mécanismes interprétatifs. Élément de costume, le masque se revêt et se retire. Il dissimule le visage de celui ou de celle qui le porte pour lui substituer une autre identité. Mais il est porté par un corps tout entier qui demeure visible, identifiable : le masque ne masque que partiellement. Il donne à voir et à entendre, porte la voix, invite au regard et à l'attention. La personne qui endosse le rôle du berger ou de la bergère guide l'interprétation du dispositif : là où les dames et seigneurs réactivent par la référence pastorale la figure du bon pasteur, les habitants des villes et le peuple rappellent plutôt les associations du personnage pastoral à l'humilité ou à une humanité englobante. Le masque pastoral n'est donc pas interchangeable, son inscription dans un corps, situé socialement et historiquement, en modèle les significations.

Ce ne sont donc pas les productions textuelles qui nous intéressent au premier plan, mais plutôt ce qui relève de la performance pastorale : l'incarnation sous différentes formes et par différents « acteurs » du personnage pastoral dans un espace et un instant donné. La voix pastorale est alors celle d'une personne, identifiée ou non, passant par le prisme du masque et de la fiction, en un détour la ramenant au réel. Les prochaines pages montreront que l'on peut devenir berger afin de servir un projet de communication politique en empruntant une voix et ses caractéristiques ou au contraire être invité à se faire soi-même berger ou bergère par un texte faisant du personnage pastoral un modèle à atteindre, l'œuvre devenant alors l'intermédiaire d'une transformation de l'individu. La voix des bergers et bergères permet ainsi

⁵ Il ne s'agit cependant pas selon nous de « métalepses » comme décrites par Françoise Lavocat dans *Fait et fiction*. Il n'y a pas d'effet d'étrangeté produit, ou de mise en scène d'un « passage de frontière » entre réel et fiction (comme lorsqu'un personnage traverse un écran de cinéma par exemple). Sur la métalepse dans la littérature médiévale, voir Marion Uhlig, « Métalepse et flux narratif au Moyen Âge : le récit à tiroirs, un Éden d'avant la transgression », dans *Fabula-LhT*, n° 20, « Le Moyen Âge pour laboratoire », (dir.) Florent Coste et Amandine Mussou, janvier 2018, disponible en ligne : <http://www.fabula.org/lht/20/uhlig.html>.

l'expérimentation d'identités variées en confrontant tout un chacun, du public des entrées royales, urbain et en partie populaire, aux puissants, à une altérité radicale et positivement connotée. Cette voix introduit une rupture qui peut être d'ordre social, mais aussi inviter à la confrontation avec une représentation fictionnelle d'un idéal.

Si l'irruption du pastoral, dans le cadre des entrées royales notamment, prend une dimension politique, il est possible de s'interroger également sur les enjeux d'utilisations relevant de sphères plus intimes du thème pastoral, par exemple le décor de la « chambre aux brebis » du château de Germolles commandé par Marguerite de Flandres, duchesse de Bourgogne⁶. Que dire encore du pas d'armes de la bergère, événement public, mais destiné uniquement à l'entourage de René d'Anjou ? Il ne repose pas principalement sur la mise en scène pastorale du pouvoir, mais sur le développement de la présence des thèmes littéraires dans les tournois de chevalerie. Dans les deux cas, création d'un décor, ou invitation à endosser, au cours d'une fête, le masque pastoral, semble s'opérer une fictionnalisation du réel, un rapport ludique au monde. Ce dernier n'est vraisemblablement pas gratuit, mais permet, par la superposition entre le monde et son double fictionnel, de poser une grille de lecture analogique à même de porter un discours politique valorisant.

Certaines temporalités semblent favorables à ces jeux de rôles : la fête, moment privilégié d'une mise en scène du pouvoir, et la crise, qui rend nécessaire la mise à distance et en débat de l'actualité en passant par le détour de la fiction allégorique. À ces temporalités différentes correspondent des attitudes antagonistes, tant du public que de celles et ceux qui endossent le masque pastoral : célébration, critique, volonté de susciter la pitié ou l'admiration. Au cours de notre analyse apparaîtront ces différents temps, espaces et publics de mise en scène du pouvoir. Alors que les fêtes princières sont des temps de rassemblement autour de valeurs aristocratiques partagées, les entrées royales peuvent être interprétées comme lieux de négociation du pouvoir qui conjoignent célébration de ce dernier et tentative de réponse à une situation politique délicate.

⁶ Corinne Beck, Patrice Beck, François Duceppe-Lamarre, « Les parcs et jardins des ducs de Bourgogne au XIV^e siècle. Réalités et représentations. » dans « *Aux marches du Palais* ». *Qu'est-ce qu'un palais médiéval ? Données historiques et archéologiques. Actes du VII^e Congrès international d'Archéologie Médiévale (Le Mans – Mayenne 9-11 septembre 1999)*, Caen, Société d'Archéologie Médiévale, 2001, p. 105, disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/acsam_0000-0000_2001_act_7_1_1180.

I. Faire-semblant : intrusions de la pastorale à la cour

La pastorale, dans son sens le plus complet, est quelque chose de plus qu'un genre littéraire. C'est un besoin de réformer la vie⁷.

Le premier mai 1449 se tient à Tarascon un tournoi intitulé « Pas de la Bergiere », dont le récit nous a été conservé par Louis de Beauvau alors témoin des festivités⁸. Les courageux chevaliers souhaitant relever le défi doivent affronter deux « pastours jousteurs » pour obtenir le baiser d'une « gente pastourelle [...] / soubx ung arbre gardant ses brebiettes ». Le choix des adversaires a de quoi surprendre : ne serait-il pas dégradant pour un chevalier d'affronter un simple berger ? De même, le baiser de la bergère pourrait sembler un bien faible prix comparé au baiser d'une dame. La présence de bergers et bergères de fiction dans des milieux aristocratiques témoignerait-elle d'un intérêt pour la vie pastorale ? D'un idéal de simplicité ? Le thème choisi pour ce pas d'arme ne doit pas nous tromper : malgré son apparente « rusticité », il s'agit bien d'une fête somptueuse. Les costumes revêtus pour l'occasion, souligne Françoise Piponnier, témoignent d'ailleurs du soin porté à la représentation du pouvoir et du souci assez faible d'une représentation crédible des bergers⁹. Il s'agirait donc plutôt de l'investissement par l'élite politique et culturelle d'un thème riche en symbolique.

Un rapide survol des XIV^e et XV^e siècles nous révèle la forte présence du thème pastoral dans les pratiques culturelles, sociales et politiques des cours aristocratiques. Il se décline sous des formes variées, se déploie dans des démonstrations publiques, mais également dans des cadres privés et à des fins diverses. Ce phénomène, à la croisée de l'histoire politique, de la littérature et de l'histoire de l'art, n'a souvent été que mentionné, et mériterait sans doute d'être exploré de manière approfondie grâce à un travail collaboratif mené par des spécialistes de différentes disciplines. En 1942, déjà, Henri Drouot attirait l'attention sur le développement de ce thème, regrettant l'absence

⁷ Johan Huizinga, *L'automne du Moyen âge*, trad. J. Bastin, Paris, Payot, 1998 (Collection « Petite bibliothèque Payot »), p. 205.

⁸ Louis de Beauvau, « Le Pas de la bergiere » dans *op. cit.*, p. 49-83. Texte conservé dans le manuscrit Bibliothèque nationale de France, ms. français 1974 (notice : <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc48511z>)

⁹ Françoise Piponnier, *Costume et vie sociale, la cour d'Anjou XIV^e-XV^e siècle*, Paris, École Pratique des Hautes Études, Mouton & co, 1970 (Collection « Civilisations et Sociétés »), p. 73-75.

de travaux qui lui seraient plus spécialement dédiés¹⁰. Nous montrerons en quoi ces pratiques traduisent une porosité de la fiction pastorale, réappropriée dans différentes pratiques de cour qui oscillent entre le jeu et la stratégie de communication.

Ce sont des dispositifs invitant à prendre le masque du berger ou de la bergère que nous interrogerons dans les pages qui suivent en nous intéressant à ces jeux de « faire-semblant » au sein d'un cadre aristocratique, pour et par la noblesse. Un tournoi comme le Pas de la bergère, organisé par René d'Anjou, invite les chevaliers à endosser eux-mêmes un rôle, à devenir performateurs d'un exploit sportif en même temps que d'une fiction pastorale. La présence de la pastorale, à cette époque au contexte troublé, traduit-elle un besoin de divertissement, au sens pascalien du terme, celui d'une fuite vers la fiction pour éviter la dureté de la réalité ? Daniel Poirion écrit au sujet des pratiques de cour en Anjou : « le roi René et son entourage semblent vraiment pris par leur rêve. La cour devient chez eux un décor de féerie¹¹ ». L'aristocratie chercherait-elle alors à substituer la pastorale au réel ? Cette vision a depuis été nuancée. En refusant d'opposer diamétralement la fiction au réel pour préférer y voir le lieu d'un dialogue, il est possible de déplacer la réflexion afin de faire de la pastorale non pas une fuite du réel, mais une réaction face au monde contingent, un discours sur ce qu'il est ou n'est pas, sur ce qu'il pourrait être.

C'est ensuite la notion de « décor pastoral » qui nous retiendra, à travers un pas de côté hors de la littérature : l'histoire de l'art, l'histoire et l'archéologie gardent en effet la trace d'une irruption du pastoral dans l'organisation des domaines seigneuriaux, que ce soit par le choix des décors ou par la place donnée à l'élevage ovin. Le *Trésor de la langue française* définit le décor à la fois comme l'« ensemble de ce qui sert à orner, parer, embellir, etc. » et comme l'« ensemble des peintures et accessoires qui figurent le lieu où se passe l'action (théâtrale, cinématographique, télévisée)¹² ». Le décor a donc une visée esthétique, mais constitue également une invitation au « faire-semblant » où certains éléments sont des figures tenant lieu d'ouverture fictionnelle vers un espace autre. Entrant dans le « décor pastoral » de certaines demeures, les seigneurs, les dames

¹⁰ Henri Drouot, « Autour de la pastorale de Claude Sluter », *Annales de Bourgogne*, n° 53, tome XIV, 1942, p. 10-11. Je remercie Hélène Jaeger pour cette référence et toutes celles qui portent sur le château de Germolles.

¹¹ Daniel Poirion, *Le poète et le prince : l'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Grenoble, Presses Universitaires de France, 1965 (Collection « Université de Grenoble, Publications de la faculté des lettres et sciences humaines »), p. 53.

¹² « Décor » dans *TLFi : Trésor de la langue Française informatisé*, ATILF / CNRS – Université de Lorraine, disponible en ligne : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.

et leurs invités sont partiellement transposés dans un espace ludique jouant avec les frontières de la fiction et conduisant chacun à prendre à son tour le masque du berger ou de la bergère.

La notion de « faire-semblant » apparaît dans les théories de la fiction¹³. Pour entrer dans la fiction, il s'agit de faire « comme si » le fictionnel et le réel pouvaient se rencontrer. Ce « faire-semblant » peut dans certains cas participer d'une forme de jeu, relevant de ce que l'on a nommé « feintise ludique¹⁴ », qui se construit autour d'une adhésion collective, volontaire et temporaire à une fiction. Ce jeu constitue alors un temps de partage pour une communauté définie, un groupe clos partageant un statut social et des valeurs. Mais le « semblant » en ancien français renvoie également à l'apparence, réelle ou prise pour une occasion particulière afin de renvoyer une image construite de soi à ceux qui nous observent. Quel « semblant » montre-t-on lorsque l'on porte le masque du berger ? Que nous apprend l'utilisation d'un décor de pastorale lorsqu'il vise à représenter la société ou de l'état du pays ?

Autour des XIV^e et XV^e siècles, les puissants n'hésitent pas à revêtir les atours pastoraux et à les mettre en scène. À la différence des pastourelles des XII^e et XIII^e siècles qui dessinent une délimitation forte entre les catégories sociales, une analogie s'établit : les rois peuvent devenir bergers, mais également leur entourage et leur peuple. Lorsqu'une « distance » est mise en scène entre le souverain et ses sujets, elle n'est pas le lieu d'élaboration d'un discours de moquerie comme dans la lyrique des trouvères, mais plutôt d'une représentation politique des liens entre les gouvernants et les gouvernés¹⁵.

1. LE PAS DE LA BERGÈRE

La cour du roi René d'Anjou porte un intérêt tout particulier aux tournois. Le roi écrit notamment le *Traité de la forme et devis comme on fait les tournois* dans lequel il

¹³ Voir par exemple l'utilisation de cette notion appliquée aux mondes virtuels par Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Éditions du Seuil, 2016 (Collection « Poétique »), « Mondes ludiques de synthèse », p. 313-318.

¹⁴ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, « La phylogénèse de la fiction : de la feintise ludique partagée », p. 145-164.

¹⁵ Laurence Giavarini, *La distance pastorale : usages politiques de la représentation des bergers (XVI^e - XVII^e siècles)*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 2010 (Collection « Contextes »).

définit leur fonctionnement¹⁶. L'un de ces tournois, intitulé « Pas de la Bergiere », se déroule le 1^{er} mai 1449 à Tarascon, nous est connu par le témoignage de Louis de Beauvau et nous a été transmis par l'intermédiaire du manuscrit français 1974 de la Bibliothèque nationale de France¹⁷. Il rassemble uniquement des proches du duc d'Anjou dans un climat joyeux¹⁸. Avant de nous intéresser plus précisément au détail de ce pas, il ne nous semble pas inutile de clarifier à quelle catégorie de tournoi appartient cette fête.

Le pas d'armes – où le mot « pas » revêt le sens de « passage » – reprend une métaphore arthurienne dans laquelle un chevalier garde un lieu, par exemple un pont, empêchant quiconque de le traverser sans se livrer d'abord à un combat. Dans un pas d'armes, un ou plusieurs champions se postent à un lieu stratégique, près d'un carrefour ou d'une route fortement empruntée, pour proposer à tout chevalier ou noble homme passant par là de relever leur défi s'il le désire. La tenue des combats dans un lieu fixe, avec une organisation largement prévue à l'avance, est la plus propice au développement d'un scénario complexe, où l'on endosse parfois le rôle d'un personnage fictif, agrémenté de la présence de décors [...]¹⁹.

Le pas d'arme fait l'objet d'un travail de mise en scène et de fictionnalisation. Il se nourrit des œuvres littéraires connues de l'époque²⁰. À la suite de Johan Huizinga, ces pas d'armes ont pu être considérés comme des divertissements dont le but était de détourner l'aristocratie des soucis du temps pour la plonger dans un cadre onirique où la chevalerie reprendrait son sens. Notons néanmoins que Johan Huizinga avait pris le soin de souligner la complexité des joutes du Moyen Âge finissant :

Les tournois et les joutes du Moyen Âge sont beaucoup moins simples que l'athlétisme grec ou les sports modernes. L'orgueil aristocratique, l'amour et l'art leur donnent du piquant. Surchargés d'ornements, entourés de

¹⁶ René d'Anjou, *Le Livre des tournois du roi René, de la Bibliothèque nationale (ms. français 2695)*, (éd.) Edmond Pognon et François Avril, Paris, Herscher, 1986.

¹⁷ Pour une description du manuscrit voir François Avril et Nicole Reynaud, *Les manuscrits à peintures en France : 1440-1520*, Paris, Flammarion: Bibliothèque nationale, 1993.

¹⁸ Sébastien Nadot, *Le spectacle des joutes : sport et courtoisie à la fin du Moyen Âge*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012 (Collection « Histoire »), p. 115, à propos des éventuelles oppositions représentées dans les pas d'armes « Lors du Pas de la Bergère [...] la dynamique collective d'opposition ne transparait guère. En effet, à Tarascon, les chevaliers sont tous des fidèles du roi René. Il n'y a pas d'étrangers et les joutes s'effectuent dans un climat très détendu. »

¹⁹ Lois Forster, *Chevaliers et hommes d'armes dans l'espace bourguignon au XV^e siècle*, thèse d'Histoire, Université Charles de Gaulle - Lille III, 2018, p. 21-22, disponible en ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02137488>.

²⁰ Sébastien Nadot, *op. cit.*, « La littérature à l'origine des pas », p. 168-179.

splendeur, remplis de fantaisie héroïque, les tournois sont la représentation dramatique, la mise en action des désirs et des rêves. La carrière militaire et la vie de cour offraient peu d'occasions pour les sentiments d'héroïsme amoureux, mais l'âme en était pleine, on voulait les vivre et, par le somptueux tournoi, on se créait une vie plus belle²¹.

Par ailleurs, la recherche récente a attiré l'attention sur des enjeux éventuellement sous-évalués de ces formes tardives du tournoi. Elles conservent d'une part un lien avec les pratiques de la guerre et participent de cette façon à la formation des chevaliers²². D'autre part, et c'est ce qui nous intéressera plus particulièrement pour notre étude, elles s'inscrivent dans une stratégie de consolidation du pouvoir princier et des liens que ce dernier entretient avec les chevaliers. À travers le pas d'arme se joue indirectement la communication du duc avec ses hommes. Françoise Piponnier, à la lumière du faste et de l'organisation du Pas de la bergère, revient ainsi sur les affirmations de Daniel Poirion :

Il est difficile dans ces conditions de se rallier à l'opinion selon laquelle « le roi René et son entourage semblent vraiment pris par leur rêve. La cour devient chez eux un décor de féerie »²³. Surévaluation des thèmes littéraires, irritation devant ce bric-à-brac chevaleresque trop souvent mis en avant par les biographes du roi René ? On aurait tort de surestimer la naïveté d'un prince mêlé depuis son enfance aux péripéties de la guerre franco-anglo-bourguignonne et depuis plus de dix ans à l'imbroglio des politiques italiennes. Pourquoi une attitude politique inintelligente répondrait-elle à une perspicacité littéraire et artistique dont le même auteur a défini subtilement le caractère ? Ne pourrait-on même soupçonner le roi René, prince machiavélique, de dispenser à ses vassaux l'opium du mirage chevaleresque sous ses formes les plus séduisantes pour éviter les intrigues, la turbulence de cette classe souvent oisive, et pour en retirer lui-même gloire et renommée²⁴ ?

À bien des égards, le « roi René » apparaît comme un maître de l'art de la communication²⁵, ce qui nous invite à interroger la mise en scène du Pas d'armes de la bergère et le rôle qu'y tient la fiction pastorale : rêverie de l'ensemble de la cour, opium

²¹ Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 128-129.

²² Lois Forster, thèse cit., p. 23-25 et 631-632.

²³ Daniel Poirion, *op. cit.*, p. 53.

²⁴ Françoise Piponnier, *op. cit.*, p. 75.

²⁵ Laurent Hablot, « L'emblématique du roi René : outil de pouvoir et de gouvernement » dans *René d'Anjou (1409-1480) : Pouvoirs et gouvernement*, (dir.) Jean-Michel Matz et Noël-Yves Tonnerre, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, disponible en ligne : <http://books.openedition.org/pur/124779>.

dispensé par le souverain à ses hommes ou plutôt, et c'est là notre avis, participation collective à un jeu permettant d'incarner ensemble, le temps du pas, les valeurs de la chevalerie ?

Les pas d'armes, nous l'avons vu, sont souvent associés à une fiction : les participants sont invités à y prendre part via un jeu de feintise ludique. Un cadre narratif est posé, dans lequel s'inscrit l'action des chevaliers. C'est ici le cas, puisque Louis de Beauvau nous rapporte que les compétiteurs doivent frapper l'écu blanc ou l'écu noir pour défier un berger et tenter de remporter le baiser de la bergère. Le temps du pas d'arme, chacun est amené à jouer un rôle, les participants sont considérés « comme nobles pastoureaux et gentis²⁶ ». Dans quelle mesure le Pas de la bergère est-il dès lors un temps de fictionnalisation ludique, qui plonge les intervenants dans un récit issu de la littérature pastorale et invite chacun à faire montre de ses compétences chevaleresques grâce au masque pastoral ?

Le texte de Louis de Beauvau, sénéchal d'Anjou et auteur proche du duc René, peut à ce titre décevoir d'éventuelles attentes. Nous ne rejoignons sur ce point que partiellement l'avis de Jane H.M Taylor²⁷ : Louis de Beauvau témoigne bien d'un intérêt marqué pour l'organisation du tournoi. En revanche, sa fascination pour la mise en scène bucolique ne transparait pas selon nous de manière évidente. S'il y a bien un lien entre ce poème et une tradition littéraire, ce n'est pas tant du côté de la pastorale que de celui de l'épopée. En effet, les combats sont décrits de manière précise et participent de l'héroïsation des participants. L'auteur emprunte notamment des formules épiques pour s'adresser à son auditoire, telles « Là véissiez les deux pasteurs retraire » ou « Là ouïssiez ces trompettes sonner »²⁸, alors même que son texte se présente d'abord comme un texte écrit, un objet matériel envoyé à son destinataire Louis de Luxembourg²⁹. Pour chaque affrontement, il reprend une même structure, présentant tout d'abord le compétiteur, son nom, ses vêtements et son emblème de manière suffisamment précise pour permettre l'identification de la personne, s'inscrivant dans la

²⁶ Louis de Beauvau, *op. cit.*, p. 78.

²⁷ Jane H.M Taylor, « “Une gente pastourelle” : René d'Anjou, Louis de Beauvau et le Pas d'armes de la bergère », dans (éd.) Florence Bouchet, *René d'Anjou, écrivain et mécène (1409-1480)*, Turnhout, Belgium, Brepols, 2011, p. 197-208, voir notamment p. 199.

²⁸ *Ibid.*, : « Là véissiez les deux pasteurs retraire » p. 56 ; « Là ouïssiez ces trompettes sonner » p. 81.

²⁹ « Ung traittie fait par ung petit ditteur // Vous envoye. », *Ibid.*, p. 50.

tradition du héraut d'armes³⁰. Le récit des joutes est précédé d'une longue présentation des règles du tournoi, faite au futur, redoublant dans le texte l'annonce publiée et proclamée. La conduite à tenir (le nombre de lances à briser, la tenue à porter, etc.) ainsi que le prix à gagner y sont précisés³¹. En revanche, le cadre fictionnel est très peu développé :

Une gente pastourelle serra
Soubx ung arbre gardant ses brebiettes,
Laquelle ara, car bien lui afferra,
Ses chosettes propres et joliettes.

Deux escuz de joustes à l'arbre atachiez
Seront : l'un blanc, signifiant léesse,
Qui ne sera d'autre couleur tachiez
Et l'autre noir, signifiant tristesse.
Ces deux escuz là seront par noblesse
De deux gentilz escuiers pastoureux,
Tendans ainsi que serviteurs loyaulx
De la pastourelle grace aquerir.
Qui plus avant en voudroit enquerir,
Cellui du blanc est bien d'amours content,
Et l'autre mal ; si ne voise ferir
L'un des escuz qui le cas bien n'entent³².

De même, à la fin du tournoi, la bergère embrasse les vainqueurs et les remercie d'avoir pris part à la querelle ; mais des causes fictionnelles de l'affrontement entre chevaliers et bergers, nous restons ignorants.

Très honorez escuiers et faitis
Qui maintenez la très plaisant querelle
Comme nobles pastoureux et gentis
De ceste très gentille pastourelle,
Il m'a esté ordonné de par elle,
A qui j'à Dieu ne vueille que j'offende,
Que désormais la joustes vous deffende.
Tenez vous ent, et je vous en suppli,
Car elle tient son pas pour accompli
Selon tous les chapitres sur ce fais

³⁰ Sur les hérauts d'armes, voir notamment le projet de recherche collaboratif en ligne : <https://heralds.hypotheses.org/> et Michel Stanesco, « Le héraut d'armes et la tradition littéraire chevaleresque », *Romania*, vol. 106, n° 422, 1985, p. 233-53, disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1985_num_106_422_1748.

³¹ *Ibid.*, p. 51-54.

³² *Ibid.*, p. 52.

Si vaillamment, que jamais en oubli
Ne vous mettra ne voz gracieux fais [...] ³³.

Par ailleurs, comme le souligne Françoise Piponnier, le faste des costumes prime de loin sur le réalisme des vêtements, le narrateur lui-même remarquant que les joueurs ressemblent peu à des bergers : « [...] a grant peine a bergiers ne pasteurs/eussent semblé pour leurs abis divers [...] ³⁴ ». Les faits nous parvenant par l'intermédiaire de Louis de Beauvau, nous pouvons supposer que celui-ci portait plus d'intérêt au déroulement de la joute et aux performances des joueurs qu'à la mise en fiction proposée. Toutefois, sa remarque sur les costumes peu convaincants des « pastoureaux-jouteurs » laisse penser que le thème pastoral n'était pas central dans cette fête, et que la joute y occupait la plus grande place. Reste qu'il aurait tout à fait été possible d'organiser un tournoi sans cadre pastoral fictionnel. En somme, le « masque pastoral » ne « masque » pas la qualité sociale des participants et le faste de la fête. Comment dès lors rendre compte de ce choix, sans le reléguer au rang de simple décor ni y voir à l'inverse une volonté de plonger les participants dans un cadre totalement idéalisé ?

La mise en fiction du tournoi a très probablement une fonction ludique, invitant les participants à un jeu de « faire-semblant » leur permettant d'incarner un rôle et ainsi les valeurs qui y sont associées. Les travaux sur la fiction ont bien montré que ce type de jeu, supposant une « suspension volontaire d'incrédulité », n'implique en aucun cas une confusion de la part des participants entre réel et fiction. L'intérêt de cette pratique, désignée sous le nom de « feintise ludique », a été défini par Jean-Marie Schaeffer :

La fonction de la feintise ludique est de créer un univers imaginaire et d'amener le récepteur à s'immerger dans cet univers, elle n'est pas de l'induire à croire que cet univers imaginaire est l'univers réel. La situation de feintise ludique se distingue donc profondément de celle de la feintise sérieuse. Dans ce dernier cas, la fonction des mimèmes est de leurrer les croyances, c'est-à-dire l'instance consciente qui régule nos interactions directes avec la réalité ; dans le dispositif fictionnel, leur fonction est d'enclencher l'attitude représentationnelle (perceptive ou linguistico-sémantique), étant entendu que la feintise partagée implique que nous sachions qu'il s'agit de mimèmes, connaissance qui prescrit l'usage spécifique qu'il convient de faire de l'univers généré par cette attitude représentationnelle ³⁵.

³³ *Ibid.*, p. 78.

³⁴ *Ibid.* p. 56 cité par Françoise Piponnier, *op. cit.*, p. 75.

³⁵ Françoise Lavocat, *op. cit.*, « Les capacités cognitives à discriminer le réel et l'imaginaire », p. 149-156.

S'il est fort possible que ces fêtes aient été le lieu d'adhésion à des valeurs communes, ces dernières ne sont pas inculquées par tromperie, mais sont incarnées volontairement lors du jeu, alors que les chevaliers jouent leur rôle au sein de la fiction³⁶. En ce sens, l'affirmation de Daniel Poirion, sur laquelle revenait Françoise Piponnier, selon laquelle « le roi René et son entourage semblent vraiment pris par leur rêve », semble aller trop loin. La mise en scène n'implique pas une adhésion complète au cadre fictionnel déployé, le rêve reste à distance, comme en témoigne notamment la remarque amusée de Louis de Beauvau sur la crédibilité du costume des pastoureaux.

Le pas d'arme est un temps de représentation pour les seigneurs qui y participent. Comme le souligne Daniel Poirion, la fête s'inscrit dans la mise en valeur par le duc d'Anjou de son intérêt pour la culture et dans un contexte de compétition avec le faste de la cour de Bourgogne³⁷. Il leur faut faire montre de leur talent pour attirer l'attention et nourrir leur renommée³⁸. La participation à des tournois permet à la fois aux jeunes hommes de se situer dans la société et de mettre à l'épreuve leurs compétences militaires³⁹. L'importance de l'habileté au combat est notamment rendue sensible par l'intérêt porté par l'auteur à la description des joutes. Lorsque le thème choisi est tiré de la littérature arthurienne, comme le Pas du Perron Fée ou le Pas de Saumur⁴⁰, le jeu ludique du « faire-semblant » repose sur une reproduction des valeurs chevaleresques en vue de leur incarnation. Le temps de la performance sportive, par le biais de la mise en scène, les jouteurs deviennent les égaux des héros chevaleresques. Cette association s'opère également lorsque les fictions sont inspirées des exploits d'Alexandre ou de Charlemagne par exemple. La participation des jouteurs leur permet par conséquent

³⁶ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 156.

³⁷ Daniel Poirion, *Le poète et le prince : l'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Grenoble, Presses Universitaires de France, 1965 (Collection « Université de Grenoble, Publications de la faculté des lettres et sciences humaines »), p. 52-54.

³⁸ Sur la question de la renommée, voir notamment la tenue en 2018 du séminaire Questes « Popularité, réputation, renommée » organisé par François Arbelet et Marielle Devlaeminck : <https://questes.hypotheses.org/category/seminaire/2015-2019/2017-2018/popularite-reputation-renommee>.

³⁹ Sébastien Nadot, *op. cit.*, p. 104 : « Les jeux ont également une fonction sociale d'intégration et de différenciation, où si l'on veut de sociabilité. Les individus y découvrent également les rôles qu'ils seront amenés à jouer en société. La présence aux joutes participe à la construction identitaire qui s'appuie déjà sur les distinctions entre homme et femme, jeune et âgé, noble et non noble, chevalier de haut rang et jouteur mineur.

Les joutes, sortes de mise à l'épreuve, sont aussi des jeux qui permettent « à chacun de tester ses limites ». Durant un pas, les jeunes chevaliers comme les anciens peuvent mesurer leur expertise aux armes à travers leur prestation dans les lices. Ils ont aussi la possibilité d'évaluer leur popularité et donc de se situer socialement. »

⁴⁰ Pour une description de ces pas, voir Sébastien Nadot, *op. cit.* p. 169-170.

d'asseoir leur image et leur prestige. Elle consolide leur place dans le cercle restreint de la cour et renforce leur autorité sur leurs éventuels vassaux. Jane H. Taylor, en ayant recours à une théorie de constitution des groupes sociaux empruntée au sociologue Luc Boltanski, suggère avec justesse que ce type d'événement a également dans la consolidation du groupe des chevaliers. La participation est une mise en scène de soi comme appartenant à une communauté fermée :

N'est-ce pas en quelque sorte une autoreprésentation, une invitation à la complicité, à se rejoindre dans une sorte de cercle magique où les courtisans jouent à des jeux chevaleresques qui créent en quelque sorte une identité collective, une identité sociale à part ⁴¹?

Mais, dans le cas du Pas de la Bergère, le thème choisi intrigue. Pourquoi une mise en scène pastorale dans le cadre de prouesse chevaleresque ? L'affrontement du chevalier au berger a de quoi étonner. Plusieurs éléments peuvent être évoqués pour tenter de répondre à cette question. Du point de vue littéraire tout d'abord, ce pas d'arme pourrait donner ses « lettres de noblesse » au thème de la pastourelle. Il ne s'agit pas seulement, comme le propose Sébastien Nadot de « mettre en scène et de jouer un poème⁴² », mais de donner une nouvelle dimension à cette forme poétique. En effet, le narrateur des pastourelles y est parfois confronté à des pastoureaux combattifs, soucieux de défendre leur bergère. Mais le narrateur du poème vient souvent agresser la bergère avant de s'enfuir lâchement à l'arrivée des bergers. Lors du pas, en revanche, le jouteur se met au service de la bergère et affronte courageusement les bergers. Il peut alors incarner les valeurs de la *fin'amor*, dont Sébastien Nadot souligne l'importance dans les joutes⁴³. Par ailleurs, le motif du bouclier à frapper apparaît dans la tradition des romans de chevalerie et permet dès lors l'identification du jouteur à un héros arthurien. Le pas constitue un point de rencontre entre les deux univers, empruntant le cadre à la pastourelle et l'héroïsme des chevaliers au monde arthurien. Par la performance au cours du pas, un échange s'opère entre les acteurs qui endossent un rôle issu de la tradition pastorale et cette dernière, qui se voit réinvestie à la lumière des valeurs curiales.

⁴¹ Jane H.M Taylor, « “Une gente pastourelle” : René d'Anjou, Louis de Beauveau et le Pas d'armes de la bergère », art. cit., p. 208.

⁴² Sébastien Nadot, *op. cit.*, p. 178.

⁴³ *Ibid.*, « Jouter pour la “fin'amor” », p. 179-187.

La défense de la bergère place, en outre, le compétiteur dans une position avantageuse. D'une part, il remplit son rôle de chevalier en prenant la défense des plus faibles, la bergère pouvant être, à la fois par son genre et par son statut social, une figure de vulnérabilité⁴⁴. D'autre part, il intervient, au nom de l'amour, pour maintenir le cadre pastoral, lieu de paix et d'harmonie. À travers le combat, il jouerait donc, paradoxalement, un rôle pacificateur. Nous retrouverons cette association étonnante du combattant et de la pastorale dans notre étude des entrées royales : le roi y apparaît en effet en armes, incarnant l'autorité royale et sa force militaire, tout en étant accueilli par les bergers et bergères qui célèbrent la paix et l'idylle et figurent cette fois le peuple protégé de la guerre par son souverain. Faut-il y voir une valorisation de la force militaire, présentée comme un élément clé de la pacification des territoires et donc comme la condition *sine qua non* de l'avènement d'une époque pacifiée ? Il convient de noter que la dimension politique de la mise en scène pastorale est bien plus marquée dans les entrées royales que dans le pas de la bergère où prime la dimension littéraire et ludique⁴⁵. Alors que la division de la société en différents ordres a pu être critiquée dans le cadre de la guerre de Cent Ans et surtout des conflits civils qui l'émaillent⁴⁶, il serait intéressant d'y voir une réaffirmation des prérogatives de la monarchie et de la noblesse, une justification du pouvoir militaire par sa capacité à restaurer l'ordre et la paix.

Enfin, la thématique de la pastorale s'inscrit dans la construction au long cours des représentations du pouvoir à la cour d'Anjou et permet ainsi d'établir une forme de

⁴⁴ Cette notion a notamment fait l'objet d'un colloque « Formes et figures de la vulnérabilité de la fin du Moyen Âge aux siècles classiques », organisé par Cécile Lignereux et Stéphane Macé, Grenoble, 2015 et d'une publication, Cécile Lignereux, Stéphane Macé, Steffen Patzold et Klaus Ridder (éd.), *Vulnerabilität/ La vulnérabilité*, Mohr Siebeck, 2020. Nous y revenons plus loin.

⁴⁵ Sur l'importance que René d'Anjou accorde à son rôle militaire, voir toutefois : Laurent Hablot, « L'emblématique du roi René : outil de pouvoir et de gouvernement », art. cit.; § 17 : « À l'instar des souverains contemporains, René d'Anjou ne néglige pas, loin s'en faut, son image de paragon de chevalerie. Cette facette du prince est une nécessité politique à plusieurs ressorts que les Valois ont bien cerné et que la plupart des princes du temps exploient à leur tour. En effet c'est à ce titre que le roi peut capter la violence, la force et la représentation nobiliaire. C'est par ce biais qu'il peut se poser en modèle des usages courtois et en conservateur des valeurs chevaleresques. C'est de cette façon enfin qu'il peut se muer en dispensateur des honneurs et des distinctions. L'expression emblématique et son contrôle participent de cette identité. »

⁴⁶ Fabrice Mouthon, *Les communautés rurales en Europe au Moyen Âge : une autre histoire politique du Moyen Âge*, Presses Universitaires de Rennes, 2014 (Collection « Didact histoire »), « L'éveil de la paysannerie », p. 185-212.

Alors que la noblesse est parfois défaillante dans son rôle de protection du peuple, les paysans organisent parfois eux-mêmes leur défense, remettant ainsi en cause la répartition traditionnelle des rôles. Voir par exemple : Vincent Challet, « La révolte des Tuchins : banditisme social ou sociabilité villageoise ? », dans *Médiévales*, n°34, 1998, *Hommes de pouvoir : individu et politique au temps de Saint Louis*, (dir.) Laurence Moulinier et Patrick Boucheron, p. 101-112, disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/medi_0751-2708_1998_num_17_34_1418.

continuité symbolique. René d'Anjou, lui-même à la tête d'un important troupeau, ne s'est-il pas fait représenté en berger au côté de son épouse Jeanne de Laval dans le *Dit de Regnault et Janneton* ? À la lumière de cette étude, il apparaît que le thème pastoral participe à la mise en valeur de la noblesse, que ce soit par la construction d'une représentation positive du pouvoir royal ou par le déploiement, dans la pratique ludique, des qualités attendues de la chevalerie. Pour et par le duc, la fête s'inscrit dans une pratique collective de célébration et de réjouissance. La pastorale permet d'offrir une dimension supplémentaire à la joie manifestée, en proposant un pas de côté vers la fiction d'un monde idéal, où le duché serait un lieu d'harmonie et les bergères seraient protégées par les chevaliers. La mise en scène de la puissance et de l'usage légitimé de la force confère une autorité à l'aristocratie et permet de redonner sens à une répartition des rôles questionnée à la fin du Moyen Âge⁴⁷.

2. AMÉNAGEMENT DE L'ESPACE : FAIRE ENTRER LA PASTORALE À LA COUR

Intéressons-nous maintenant à d'autres jeux de « faire-semblant », non plus inscrits dans la temporalité de la fête, mais cette fois dans l'aménagement de l'espace. L'univers pastoral issu des productions littéraires a laissé des traces dans les propriétés princières. En nous écartant des sources propres à notre domaine de recherche, nous notons une appropriation de la fiction dans le travail d'organisation des différents lieux de pouvoir. La présence de la pastorale ne se limite pas à des productions littéraires ou à des performances, mais s'inscrit dans le quotidien des hommes et femmes du Moyen Âge à travers différents *media*. La représentation sculptée des puissants sous les traits de bergers et bergères est-elle alors un outil de communication politique ? Que dire par ailleurs du développement des élevages ? S'il s'agit au premier plan d'une ressource économique, au même titre que l'agriculture ou l'exploitation forestière par exemple, sa pratique est-elle investie d'une charge symbolique tirée de l'univers pastoral ? Nous tenterons de montrer, en partant d'un aménagement clairement pensé comme outil de communication pour aller vers une pratique en apparence plus neutre, que la fiction pastorale a été investie par les puissants comme moyen de représenter leur pouvoir et de rendre signifiants des espaces. Si la littérature pastorale a pu se nourrir des pratiques

⁴⁷ Voir par exemple Fabrice Mouthon, *Les communautés rurales en Europe au Moyen Âge : une autre histoire politique du Moyen Âge*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, « Chapitre 9 : L'éveil de la paysannerie », p. 185-212. La paysannerie se redéfinit en partie face aux manquements de l'aristocratie qui n'assure plus la sécurité des campagnes mais impose une lourde fiscalité aux campagnes. Cette tension sociale se révèle à la fois dans certaines situations de révoltes populaires et dans des productions littéraires dont le *Quadriologue invectif* d'Alain Chartier est l'exemple le plus connu.

réelles d'élevage, ces dernières sont en retour réinvesties par un imaginaire construit à travers la fiction.

a. *Une sculpture pastorale perdue : représentation du pouvoir à la cour de Bourgogne*

La représentation des puissants en berger n'est pas uniquement littéraire, en témoigne la pastorale de Claus Sluter, sculpture aujourd'hui perdue, qui représentait le duc de Bourgogne Philippe le Hardi et son épouse Marguerite de Flandre, assis au milieu de moutons sous un orme, et était installée dans leur domaine de Germolles⁴⁸. Henri Drouot y a consacré un article en 1942 dans les *Annales de Bourgogne*⁴⁹. La disparition de la statue a conduit le chercheur à explorer avec succès les traces subsistantes d'un intérêt de Marguerite de Flandre pour le thème pastoral. L'œuvre prend ainsi place dans un réseau de représentations en synchronie, mais aussi dans une mise en scène du pouvoir ducal sur un temps assez long. S'appuyant notamment sur le travail d'Aenne Liebreich⁵⁰, Henri Drouot rappelle que le mouton fait partie des éléments décoratifs très présents à la cour de Bourgogne. Bucarius représente Jean sans Peur en berger dans son *Pastoralet* autour de 1422-1425⁵¹. Et le mouton est ensuite repris avec la fondation de la Toison d'Or par Philippe le Bon en 1430. Si la représentation sculpturale peut faire signe du côté d'une mise en scène du couple ducal en bons gouvernants, bergers prenant soin de leur troupeau et souverains d'un monde devenu idylle pastorale sous leur pouvoir, elle doit être inscrite plus largement dans un programme d'aménagement allant des arts décoratifs à l'activité agricole que nous explorerons dans les prochaines pages.

La statue, par sa présence physique, incarne une réalité alternative où les seigneurs sont figurés en bergers, dévoilant la nature pensée comme pastorale du gouvernement. Elle invite les visiteurs à entrer dans un monde à déchiffrer, où l'espace fait sens et où la signification se construit au prisme d'un dialogue avec la fiction. Par le biais de l'analogie, le domaine seigneurial, placé sous le signe de la pastorale ne devient-il pas

⁴⁸ Henri Drouot, « Autour de la pastorale de Claude Sluter », *Annales de Bourgogne*, n° 53, tome XIV, 1942, p. 7.

⁴⁹ Henri Drouot, art. cit., p. 7-24.

⁵⁰ Aenne Liebreich, *Claus Sluter*, Bruxelles, Dietrich et Cie, 1936. Voir Henri Drouot, art. cit., p. 11.

⁵¹ *Le Pastoralet*, op. cit., p. 28.

alors un lieu de paix et de tranquillité ? La frontière de la fiction pastorale se trouve alors déplacée pour devenir frontière physique entre le domaine et le reste du territoire.

b. *Jouer aux bergers : les élevages ovins des XIV^e et XV^e siècles*

Lors de la première rencontre de Marote, l'héroïne du *Dit de la Pastoure*, avec le seigneur, ce dernier lui apporte son aide pour rentrer le troupeau à la fin de la journée :

« Monseigneur, trop tarde jé ;
S'il vous plaist, prendray congié
Que je ne soye blasmée.
Tart est, près de nuyt fermée,
Temps est de mes berbis mettre
En toyt et de m'entremettre
D'afforrer mes aignelez
En noz petiz hostelez. »
Lors en piez me suis levée,
Et cil le congié ne vée,
Ains de bon cuer l'ottroya ;
Hors du boys me convoya,
Ne point ne m'ot en despris
Pour tant s'a trier me pris
Mes bestes a mon appel,
Ainçois aida au tropel
Assembler, dont pris rire
Et en souriant lui dire :
« Monseigneur, par saint Legier !
Bien vous siét estre bergier;
Oncques si jolis pastour
Ne repaira cy entour⁵². »

Chez Christine de Pizan, la transgression des normes sociales, que ce soit le seigneur jouant au berger ou Marote se rêvant dame, aboutit à l'échec de la relation amoureuse : la jeune bergère demeure seule et sans nouvelles de son amant à la fin du récit. À la lumière des études précédentes, nous constatons qu'il n'est pas toujours négatif pour les seigneurs d'être représentés en bergers. Qu'en est-il lorsqu'il s'agit de devenir concrètement des bergers, en transgressant le seuil de la fiction pour prendre soin de réels troupeaux ? S'agit-il alors, comme dans le *Dit de la pastoure* d'un questionnement sur les limites du corps social, d'une pratique ludique n'impliquant pas nécessairement une remise en cause des distinctions entre noblesse et peuple ou d'une simple organisation à visée économique ? Si cette activité semble au premier abord décorrélée

⁵² p. 245, v. 690-711.

d'un aménagement artistique des résidences princières, elle peut en réalité s'inscrire dans un projet de communication politique reposant sur une disposition signifiante de l'espace.

Évoquant l'importance du thème pastoral dans les cours du Moyen Âge finissant, Johan Huizinga précise néanmoins :

La noblesse du XV^e siècle joue aux bergers et aux bergères, mais ce n'est qu'un jeu. Trois siècles plus tard, quand Marie-Antoinette traite les vaches et bat le beurre à Trianon, cet idéal bucolique a déjà tout le sérieux des physiocrates : Nature et Travail sont déjà les grandes divinités de l'époque, bien qu'elles sommeillent encore⁵³.

Il introduit une opposition entre un « faire-semblant » ludique des nobles du Moyen Âge et une pratique plus concrète qu'incarnerait Marie-Antoinette. Son propos sert la construction d'une approche évolutionniste, mettant en avant le développement progressif d'un intérêt pour les campagnes et pour l'élevage. Nous passerions en somme, au fil du temps, d'un rêve pastoral à une réelle pratique d'élevage.

Plusieurs sources historiques semblent pourtant attester d'un intérêt concret des aristocrates de la fin du Moyen Âge pour les pratiques d'élevage. La commande par Charles V du traité du *Bon berger* en témoigne. Mais au-delà d'un intérêt théorique, ce sont de véritables expérimentations qui voient le jour : à la cour de Bourgogne par exemple, et notamment à Germolles où l'influence de Marguerite de Flandres fait naître un important élevage ovin et bovin⁵⁴ ou encore à Talant⁵⁵. Ces élevages n'ont pas, ou en tout cas, pas uniquement, vocation à être « décoratifs ». Ainsi, à Germolles :

[...] quant au troupeau de « berbis, chastrons et agnelx », fort d'au moins 68 châttrons en 1386, il est bien intégré à l'économie domestique de la famille ducale sa viande alimente les tables, la laine est emportée et vendue à Dijon⁵⁶.

⁵³ Johan Huizinga, *L'automne du Moyen âge*, trad. Jean Bastin, Paris, Payot, 1998 (Collection « Petite bibliothèque Payot »).

⁵⁴ Corinne Beck, Patrice Beck, François Duceppe-Lamarre, *Les parcs et jardins des ducs de Bourgogne au XIV^e siècle. Réalités et représentations*, dans « *Aux marches du Palais* ». *Qu'est-ce qu'un palais médiéval ? Données historiques et archéologiques. Actes du VII^e Congrès international d'Archéologie Médiévale (Le Mans – Mayenne 9-11 septembre 1999)*, Caen, Société d'Archéologie Médiévale, 2001, p. 97-111.

⁵⁵ Henri Drouot, art. cit., p. 12 : « Le troupeau de Marguerite à Talant comptait en 1382 au moins 177 têtes [ici il s'agit d'ovins]. »

⁵⁶ Corinne Beck, Patrice Beck, François Duceppe-Lamarre, art. cit. p. 105.

Notons au passage que cette dimension « pratique » de l'élevage est l'occasion pour Henri Drouot de dresser à son tour une opposition avec le Trianon de Marie-Antoinette. Son propos prend le contre-pied des déclarations de Johan Huizinga, soulignant le caractère concret de l'élevage de Germolles pour repousser la fiction pastorale vers le XVIII^e siècle⁵⁷ :

Germolles était, plus encore qu'une claire et agréable demeure de plaisance, une grande ferme : non pas une fallacieuse bucolique, un Trianon anticipé du XIV^e siècle, mais bien un véritable centre d'exploitation agricole, où abondaient vers 1390 les granges, fenils, écuries, étables et bergeries, où s'exerçaient une volonté de production méthodique et un plan de rendement étudié⁵⁸.

Chez les deux chercheurs, Marie-Antoinette est visiblement une figure repoussoir, mais elle incarne tantôt un intérêt matériel, tantôt au contraire la fuite vers le rêve. Dans les deux cas, l'élevage dans les cours de la fin du Moyen Âge n'est pensé que de manière exclusive : soit du côté de la fiction, soit du côté de la production économique. Il aurait pour but d'être un espace d'expression des idéaux de la société ou au contraire une source productive permettant d'apporter nourriture, laine et autres.

Ces deux éléments ne sont pourtant pas nécessairement exclusifs l'un de l'autre. Corinne Beck, Patrice Beck et François Duceppe-Lamarre, après avoir souligné les intérêts économiques de l'élevage de Germolles, en indiquent la dimension symbolique :

C'est aussi, pour Marguerite de Flandre, sinon une armoirie vivante du moins la matérialisation d'un signe identitaire privilégié qu'elle a fait multiplier partout autour d'elle⁵⁹.

Ceci invite à situer ces élevages dans le cadre plus large de l'aménagement des domaines princiers et des représentations des puissants. Le caractère économique de l'élevage peut avoir une fonction pratique, mais aussi asseoir le pouvoir des gouvernants. L'intérêt, ou en tout cas sa mise en scène, prêté par ces derniers à l'élevage permet de faire entrer cette activité économique dans un réseau de représentations de leur pouvoir. René d'Anjou est représenté en berger dans le *Dit de Regnault et Janneton*,

⁵⁷ Notons au passage à ce sujet, que le Trianon de Marie-Antoinette était également une véritable exploitation agricole, voir par exemple : Annick Heitzmann, « Trianon. La ferme du Hameau », dans *Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles*, n°9, 2006, p. 114-129, disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/versa_1285-8412_2006_num_9_1_863.

⁵⁸ Henri Drouot, art. cit., p. 17.

⁵⁹ Corinne Beck, Patrice Beck et François Duceppe-Lamarre, art. cit., p. 105.

mais possède aussi d'importants élevages⁶⁰ et n'hésite pas lui-même à « jouer au berger » :

Les onze volumineux registres qui figurent aux Archives des Bouches-du-Rhône, les études des abbés M. Chaillan et A. Etienne nous racontent que René prenait plaisir à assister aux travaux des champs, qu'il veillait bien à son jardin potager, qu'il aimait les troupeaux nombreux et choisis et présidait lui-même quelquefois aux soins d'hygiène dans le jas, où les brebis venaient agneler⁶¹.

Si un intérêt réel pour l'élevage n'est bien sûr pas à exclure, la diffusion de l'image du roi gardant son troupeau, hors du cercle restreint de ses proches et parvenue jusqu'à nous, laisse à penser que cette représentation participe d'une communication publique et construite de l'image du souverain. Le gouvernant soignant les agneaux réactive bien sûr le souvenir du bon berger prenant soin du troupeau, mettant ainsi en exergue les qualités du souverain présenté comme attentif au bien-être des plus faibles.

À Germolles, domaine de Marguerite de Flandre, la présence des troupeaux fait aussi écho à la constitution d'un décor intérieur. Le château, s'il est lieu de vie, espace privé, est aussi, en tant que demeure des puissants, le lieu d'expression de leur pouvoir. Si l'on voit dans le mouton, avec Corinne Beck, Patrice Beck et François Duceppe-Lamarre, un « signe identitaire » pour Marguerite de Flandre, nous pouvons dire qu'il se décline de façon extrêmement variée à Germolles, du vivant troupeau au détail figuratif dans l'aménagement du château. Les chercheurs rappellent notamment la présence de la « chambre aux brebis », où l'on ne dénombrerait pas moins de 180 brebis peintes⁶². Henri Drouot mentionne également des tapisseries pastorales⁶³, tandis qu'un article d'Armand-Calliat Louis évoque plusieurs carreaux émaillés dont deux retiennent notre attention, l'un représentant un mouton couché sous un arbre, l'autre deux brebis

⁶⁰ Voir, outre les archives déjà mentionnées de son maître berger Pierre Barruel, Marie-Thérèse Kaiser-Guyot, *op. cit.*, p. 155-161 ; Claude Roux, « Lieux de pouvoir et résidences de plaisance du roi René en Provence : l'exemple de Tarascon » dans *René d'Anjou (1409-1480) : Pouvoirs et gouvernement*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, disponible en ligne : <http://books.openedition.org/pur/124725> : « Gardanne est un grand domaine agricole avec de vastes parcelles céréalières, des vignes et des pâtures où paissent les vaches et les moutons du roi. René apporte un soin particulier à son domaine. Il fait d'ailleurs rédiger un règlement d'administration intérieure en 1455. »

⁶¹ Vladimir Chichmaref, « Notes sur quelques œuvres attribuées au roi René » dans *Romania*, tome 55 n°218, 1929, p. 228.

⁶² Corinne Beck, Patrice Beck et François Duceppe-Lamarre, art. cit., p. 105.

⁶³ Henri Drouot, art. cit., p. 11-12.

affrontées, avec un arbre au milieu⁶⁴. La demeure et son parc, par de multiples jeux de renvois, font par conséquent référence à la duchesse. Tout fait signe vers l'univers pastoral, le pouvoir ducal devenant un intermédiaire permettant l'accès à une fiction idéale.

Si nous nous sommes quelque peu éloignée de notre corpus textuel, c'est pour en souligner les corrélations avec d'autres formes d'art et pour mettre en exergue la cohérence des représentations pastorales du pouvoir au sein des réalisations culturelles dans leur ensemble : la pastorale se déploie de manière intermédiaire, elle ne se limite pas à un type de support, mais s'inscrit au contraire dans une mise en relation entre différents supports et des modalités d'actions variées. La littérature pastorale prend donc place au sein d'un tout qui esquisse les traits d'une pensée politique complexe en réponse à une période troublée et à l'émergence de questionnements multiples sur un gouvernement idéal. La fiction, si elle se construit comme monde autre, à distance des réalités historiques, est en même temps réinvestie, lieu de projection et d'élaboration d'un discours des puissants. La création de décors invite les visiteurs à plonger, par un jeu de « faire-semblant » dans un univers riche de signification, tout en ayant également des fonctions pratiques non négligeables, comme l'approvisionnement en viande.

L'univers pastoral a, pour conclure, fait l'objet de différentes formes d'investissement par les dames et seigneurs de la fin du Moyen Âge. La voix du berger ou de la bergère ne résonne pas uniquement à travers les textes de fiction. C'est également une voix que l'on peut emprunter lors d'une occasion festive ou d'une mise en scène du pouvoir. Revêtir le masque pastoral et participer à la construction en acte d'une nouvelle fiction pastorale relève à la fois de la « feintise ludique » et de la stratégie de communication.

Le temps du jeu ou de la présence au sein d'un décor pastoral, il est donc possible de se faire figurer en personnages de berger et de bergère et de faire connaître ses qualités, de chevalier ou de gouvernant, par cet intermédiaire. Que se passe-t-il à présent lorsque l'on ne joue pas à être berger, mais que l'on se retrouve confronté à des personnages pastoraux ? Une identification, une compréhension mutuelle est-elle alors possible ? La performance n'est plus envisagée du point de vue des acteurs qui se font bergers ou bergères, mais du point de vue du public, de la réception de l'œuvre.

⁶⁴ Louis Armand-Calliat, « Carreaux émaillés du château de Germolles (Côte-d'Or) », dans *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1948-1949, 1952, p. 135-137. Voir reproduction en annexes.

II. L'entrée royale : dialoguer masqués

Que se passe-t-il à présent lorsque la voix pastorale est employée conjointement dans un moment de dialogue construit entre la population et son souverain ? L'entrée royale, qui met en présence les peuples et les puissants, fait parfois appel à des tableaux pastoraux que nous allons désormais étudier. Par entrée royale, on entend le passage du souverain dans une ville et la mise en scène de son accueil par les habitants. Bernard Guénée et Françoise Lehoux rappellent dans leur introduction l'évolution progressive de cette pratique⁶⁵. Assez tôt répandue au Moyen Âge, elle correspond initialement au simple besoin, pour le souverain et ses troupes, de faire des haltes au cours de leur trajet pour se reposer et se nourrir, le roi exerçant alors son droit de gîte. L'entrée se déroule dans un ordre plus ou moins constant. Le roi est invité à prêter ou renouveler ses serments auprès de la ville, lui garantissant ses droits et libertés, et reçoit en retour les serments de la ville. Il accepte ensuite des présents puis se rend à l'église pour faire une oraison. Un dîner vient parfois clore la journée. À partir de 1350, le roi est accueilli par un cortège, l'entrée prend un tour plus festif : la ville pour l'occasion se pare et le roi est accueilli en musique. À partir de 1355, des spectacles viennent enrichir les festivités. Se faisant le lieu d'une réflexion sur l'idéal politique et pouvant apparaître comme une injonction de la ville à son souverain, ils retiennent plus particulièrement notre attention. Vincent Terrasson de Fougères explique au sujet de ces mises en scène :

Le tableau met en scène les définitions et principes fondateurs du pouvoir en proposant aux spectateurs un schème vivant et révélateur du sens et du droit de la royauté. Il offre à tous, y compris au roi, une représentation de l'ordre du monde, du devenir, une visualisation de l'économie de la création. Le tableau est vivant, il est joué, mais il demeure tableau supposant une mimétique, voire une exigence de mimétisme. Le roi-spectateur, mais aussi spectacle, est en présence de son double, sous la forme du modèle que la ville lui enjoint d'imiter, ou sous celle du miroir explicatif exprimant sa sacralité et sa légitimité⁶⁶.

Le public est donc à la fois le peuple et le souverain, le discours s'adressant de manière identique ou non à l'un et à l'autre. Cependant, ce sont également le peuple, à travers les habitants de la ville devenus acteurs pour l'occasion, et le souverain, exposé au regard de tous, qui deviennent le temps de l'entrée royale, les objets du spectacle. C'est notamment

⁶⁵ Bernard Guénée et Françoise Lehoux, *Les entrées royales françaises : de 1328 à 1515*, Paris, CNRS, 1968 (Collection « Sources d'Histoire médiévale »), p. 9-18.

⁶⁶ Vincent Terrasson de Fougères, « La fontaine dans les spectacles des entrées royales au temps de Charles VIII (1484-1498) », art. cit.

au sein de ces mises en scène qu'apparaissent des personnages pastoraux dont l'affirmation précédente nous invite à questionner le potentiel rôle spéculaire. Le miroir dans lequel est invité à se mirer le souverain permet de dessiner les traits du bon souverain. Mais la représentation pastorale ne pourrait-elle pas également tendre plus largement un miroir à l'ensemble de la société et proposer de ce fait un modèle alternatif de vie commune ?

Au fil du temps, les représentations sont enrichies de thèmes religieux appuyant la célébration du pouvoir. Les entrées princières gagnent en importance tant par leur ampleur que par la signification qui y est attachée :

D'abord simple fête, puis aussi spectacle, puis aussi solennité quasi religieuse, une entrée royale est de plus devenue à la fin du XV^e siècle un grand théâtre où le sentiment monarchique est de plus en plus exalté et la politique royale de mieux en mieux justifiée. L'entrée royale est désormais un moment important de la vie politique française, que les Français viennent contempler de loin, ou dont ils écoutent avec passion les longs récits imprimés⁶⁷.

Cette importance de l'entrée royale dans la vie politique s'explique en partie par sa dimension publique et sa régularité dans le temps. Elle est ouverte à tous, et constitue ainsi un moment de rencontre important entre les différentes catégories du peuple, à la différence d'autres événements, tels que le sacre dont Colette Beaune met en exergue les caractéristiques par opposition à l'entrée :

Le sacre était un grand spectacle qui n'était accessible qu'aux élites de la société politique. Il avait aussi comme inconvénient de ne pouvoir être déplacé (il ne pouvait avoir lieu qu'à Reims) ni répété. Aussi, l'entrée qui pouvait avoir lieu n'importe où et se répétait à volonté devint peu à peu la manifestation publique la plus fréquente. C'est par l'entrée que la population urbaine, riches et pauvres mêlés, se trouvait en contact direct avec la personne et la fonction royale. C'est fondamentalement à l'occasion de l'entrée que le roi se donnait à voir à ses sujets et que ceux-ci pouvaient présenter leurs doléances. L'entrée est la mise en scène somptueuse d'un dialogue⁶⁸.

Nous retiendrons tout particulièrement l'affirmation finale, en nous arrêtant sur la notion de « mise en scène » et sur celle de « dialogue ». L'entrée royale serait le lieu d'un échange entre les différentes couches de la société, et notamment entre le souverain et son peuple, dont la rencontre n'a ordinairement pas lieu, néanmoins cet échange ne

⁶⁷ *Ibid.*, p.29.

⁶⁸ Beaune, Colette, *Le miroir du pouvoir*, Paris, Hervas, 1989, p. 130.

serait pas un échange authentique, mais plutôt une représentation construite. Comme l'indique Pascal Lardellier, la communication n'est pas authentique, mais fruit d'une élaboration soignée :

Canoniquement, la communication sous-entend un échange. Or, dans le rite, les institutions ne cherchent sans doute pas tant à communiquer qu'à se communiquer, en transmettant une certaine image d'elles, sublimées⁶⁹.

L'articulation entre l'entrée royale et le monde de la pastorale se situerait-il alors dans cet espace de médiation, la voix des bergers n'étant pas, dans nos textes, un discours direct émanant de réels bergers, mais une construction par les puissants et notamment par le monde de la cour, d'une voix fictive et, en réponse, une élaboration par les habitants de la ville ? Dans le temps de l'entrée royale, quelle résonance prennent alors ces voix pastorales ? Quel est leur rôle dans la « mise en scène somptueuse d'un dialogue » évoquée par Colette Beaune ? Et quel miroir tendent-elles au souverain et à son peuple ?

Nous nous appuierons plus particulièrement sur les récits d'entrées royales qui nous sont parvenus et ont fait l'objet d'éditions. Nous nous attacherons à quelques épisodes historiques faisant apparaître des spectacles pastoraux. Nous ne chercherons pas, en effet, à donner un relevé exhaustif des apparitions de personnages pastoraux dans les entrées royales, qui pourrait faire l'objet d'un autre travail de recherche, mais à mettre en avant les utilisations des voix pastorales dans ce contexte spécifique, afin d'enrichir notre compréhension des usages par les XIV^e et XV^e siècles des personnages pastoraux. Ces derniers constitueraient ainsi en raison de leurs spécificités un *medium* permettant d'incarner une voix en lui donnant une signification spécifique. Notre source principale est donc ici constituée de récits qui ont, comme le rappelle Joël Blanchard, un statut particulier, étant eux-mêmes une mise en narration d'un fait observé, pouvant à ce titre

⁶⁹ Pascal Lardellier, *Les miroirs du paon : rites et rhétoriques politiques dans la France de l'Ancien Régime*, Paris, Honoré Champion, 2003, « Le politique, ses faits et effets de médiation », p. 31.

faire l'objet de constructions littéraires et d'interactions avec la fiction et jouant eux-mêmes un rôle de célébration du pouvoir⁷⁰.

Masques et décors font référence à des réalités matérielles. Les acteurs et actrices, souvent habitants et habitantes de la ville incarnent pour l'occasion les personnages pastoraux, revêtus de costume. De son côté, la ville se métamorphose par l'ajout de décors qui participent à la fois des festivités et d'une introduction des spectateurs dans un cadre pastoral. Cette matérialité permet ainsi la présence concrète de la pastorale fictionnelle durant l'entrée, et contribue en partie à brouiller certaines limites, notamment le rôle du souverain, personnage « réel » qui est en même temps en représentation et l'objet des regards, mais aussi celui des habitants déguisés pour l'occasion.

1. TABLEAUX INSPIRÉS DE LA BIBLE

b. *L'Annonce aux bergers*

Traisons tout d'abord de côté le cas des bergers apparaissant dans le cadre de représentations de l'Annonce aux bergers⁷¹. C'est le cas par exemple lors de l'entrée de Charles VII à Paris le 12 novembre 1437. On lit dans la *Chronique d'Enguerran de Monstrelet* qu'au cours de la déambulation du roi dans Paris, entre autres spectacles reprenant, sans ordre chronologique, des épisodes marquants du Nouveau Testament ou des récits hagiographiques, le roi a vu une Annonce aux bergers :

[...] devant le Chastelet, estoit l'Annunciacion faite par l'angle aux pastouriaus, chantant *Gloria in excelsis Deo*. Et au dessoubz de la porte estoit le Lit de justice, la Loy divine, la Loy de nature et la Loy humaine. Et a l'autre costé, contre la Boucherie, estoient le Jugement, Paradis et Enfer. Et ou milieu estoit saint Michiel l'Angle, qui pesoit les ames⁷².

⁷⁰ Joël Blanchard, « Les entrées royales ; pouvoir et représentation du pouvoir à la fin du Moyen Âge », dans *Littérature*, n°50 « Le pouvoir dans ses fables », 1983. p. 3-14, et notamment p. 2 : « La cérémonie représente pour la ville et le roi autant un acte politique qu'un divertissement princier ou une fête. Sur les échafauds sont représentés des modèles prestigieux, bibliques ou antiques, qui mettent en valeur la fonction sacerdotale du roi. À ces représentations le roi est enjoint de s'identifier. C'est la fonction du récit d'entrée royale de conserver les traces d'un pareil procès, d'en souligner la portée et l'ampleur. Le récit se transforme en un discours de légitimation du pouvoir, en l'exposé d'une volonté politique qu'il est chargé de clarifier. Un tel enjeu dépasse la simple représentation fictionnelle de l'histoire et implique toute une stratégie d'écriture. »

Cette mise par écrit des Entrées royales a été notamment étudiée par Pascal Lardellier dans son ouvrage *Les miroirs du paon*, op. cit., partie II « Les relations d'entrée : information, rhétorique et politique », p. 179-320.

⁷¹ Luc, 2, 8-20.

⁷² Bernard Guenée et Françoise Lehoux, op. cit., p. 77.

Nous pouvons avancer, en raison de la présence d'un décor spécifique qui n'est pas directement lié à l'épisode, que les bergers ne sont pas simplement les personnages d'un récit connu, mais occupent également une fonction qui invite à une réflexion tant politique que religieuse. Au thème de l'Annonce aux bergers se superpose en effet celui de la Justice, étroitement lié à l'espace où se déroule le tableau, le Châtelet, siège de la justice royale à Paris. L'entrée royale entretient une relation étroite avec l'espace où elle s'inscrit, celui d'une ville et de ses lieux, porteurs d'une dimension symbolique. La scène interroge les liens entre justice humaine et divine, en actualisant l'horizon du Jugement dernier. La scène de la pesée des âmes rappelle que la justice divine a pour ainsi dire le dernier mot. La juxtaposition des différentes formes de justice peut apparaître comme une invitation politique à mettre en place une « Loy humaine » en harmonie avec la « Loy divine » et la « Loy de nature ». Le roi apparaît en effet lors des entrées royales comme la figure garante de la justice, et par là, de l'entente au sein de la société⁷³.

Toutefois, la présence de ce décor, qui associe à la scène de l'Annonce aux bergers les différents lieux et allégories de la Justice, nous invite à aller plus loin dans nos hypothèses. Les bergers sont en effet dans la Bible les premiers à être informés de la naissance de Jésus, notamment pour deux raisons qui peuvent constituer l'amorce d'une réflexion politique et religieuse. Les bergers sont des figures d'humilité ; par la simplicité de leur mode de vie, ils s'opposent aux puissants. L'Annonce rappelle que Dieu s'incarne d'abord sur terre pour les plus humbles. Cette importance de la simplicité et la valorisation des plus pauvres sont présentes dès les Évangiles, mais connaîtront un certain succès dans le discours religieux médiéval⁷⁴. Ces personnages de bergers ont été jugés dignes d'être les premiers informés et leur âme passe l'épreuve de la pesée des âmes, la superposition des scènes permettant alors la représentation simultanée de différentes temporalités. Au cours d'une fête destinée au prince est ainsi rappelée à demi-mot l'importance des plus simples, qui s'incarnent dans la fête sous les traits des bergers de l'Annonce. Il est donc possible d'y voir une invitation à prendre le peuple en

⁷³ Lawrence M. Bryant, « La cérémonie de l'entrée à Paris au Moyen Âge », dans *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, Paris, EHESS, 41^e année, n°3, 1986. p. 513-542, et plus particulièrement, « Cérémonial et symbolisme », p. 525-536 : « Dans ce sens évolution de la cérémonie entrée témoigne une transformation entre une époque où les grands seigneurs se réunissaient temporairement autour du roi selon des rituels qui rappelaient le changement du suzerain et une autre où organisait une cour de courtisans et officiers répondant en permanence aux besoins du roi. Le chancelier et le sceau évoquaient la plus importante fonction de la royauté préserver grâce la justice le corps moral du royaume dans sa totalité Dans la cérémonie entrée les processions royales et civiles représentaient en un microcosme union du corps politique et du corps moral. » p. 533.

⁷⁴ Jacques Dalarun, *Gouverner c'est servir: essai de démocratie médiévale*, Paris, Alma, 2012 (Collection « Essai. Histoire »).

considération et à faire naître une attention du souverain envers son peuple via notamment la *caritas*, de la charité attendue de la part du gouvernant.

Mais l'on peut aussi y voir une mise en garde religieuse. Les bergers sont aussi des figures de l'attente. S'ils apprennent la naissance de Jésus, c'est parce qu'ils ont veillé toute la nuit⁷⁵, comme les bonnes épouses de la parabole des dix vierges qui se conclut par l'avertissement « Veillez donc, car vous ne savez ni le jour, ni l'heure⁷⁶ ». La scène de la pesée des âmes associée à ces figures de l'attente peut sur un plan religieux être interprétée comme une invitation pour l'âme du chrétien à se tenir prête à tout moment, les trois lois présentées durant l'entrée servant de guides de conduite pour son cheminement sur terre et vers l'au-delà. À l'actualité politique se substitue dans l'instant de la représentation une temporalité eschatologique tendue vers l'attente du jugement. Le spectacle délivre alors un message qui concerne l'ensemble des personnes susceptibles de le voir, le prince comme son peuple, et qui réinscrit le moment et ces personnes dans le temps long de la chrétienté et dans la large communauté des croyants qui les ont précédés et qui leur succéderont. Il ne se constitue pas tant comme un face-à-face au sein duquel naîtrait un dialogue que comme un moment de rassemblement où les différences sociales sont temporairement abolies devant la perspective du Jugement dernier.

Ces deux interprétations ne s'excluent pas nécessairement l'une l'autre, l'invitation faite au prince à prendre en considération les plus humbles étant d'une certaine manière renforcée par le rappel de l'égalité face au jugement divin des hommes après la mort. En tout cas, le moment de la représentation, au sein de l'entrée royale, de la scène de l'Annonce aux bergers, ne correspond pas tout à fait à « la mise en scène somptueuse d'un dialogue » évoquée par Colette Beaune. Elle ne pourra prendre ce sens qu'en étant réinscrite dans le déroulé complet de l'entrée royale, comme moment de partage entre le souverain et le peuple autour de la perspective de la mort à venir et du jugement divin.

Les scènes d'Annonce aux bergers étaient relativement fréquentes, reprises à la fois, nous l'avons vu, à l'*Officium Pastorum* et aux séquences pastorales des mystères. Nous relevons dans le tableau des festivités représentées pour les cérémonies d'accueil, réalisé par Élodie Lecuppre-Desjardin, la mention de « Jeux de personnages représentant

⁷⁵ « Il y avait aux environs des bergers qui passaient la nuit aux champs, veillant à la garde de leur troupeau. », Luc, 2, 9, *La Sainte Bible*, (éd.) abbé Crampon, Paris, Rome, Tournai, Société de saint Jean L'évangéliste, 1923, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k31872ow>.

⁷⁶ Mt. 25, 1-13.

l'Annonciation et la Nativité » interprétés le 8 juin 1439 à l'occasion de la venue à Douai de Catherine de France⁷⁷. Une Annonce aux bergers est également décrite dans le récit, composé par le bourgmestre de Bruges, Nicolas Desmars, de l'entrée de réconciliation de Philippe le Bon à Bruges le 11 décembre 1440⁷⁸.

c. *Le roi David*

Un autre berger biblique figure dans les entrées royales, doté cependant de caractéristiques très différentes. Il s'agit du personnage de David, qui apparaît notamment dans le récit de la première entrée à Rouen du roi Charles VIII le 14 avril 1485, rédigé par un dénommé R. Pinel, et qui fait mention de la participation de nombreux personnages pastoraux. Le roi est alors âgé de 15 ans et le royaume gouverné par sa sœur aînée, la régente Anne de France. Cette entrée royale intervient dans un contexte troublé. La régence est contestée par Louis II d'Orléans qui souhaiterait l'exercer en lieu et place d'Anne de France. Le duc d'Orléans, après avoir tenté d'enlever le jeune roi, cherche à soulever Paris en janvier 1485, tandis que des troubles éclatent également en Bretagne. Nous pouvons penser que l'entrée royale, manifestation du pouvoir, a pour but d'asseoir l'autorité royale. Charles de Beaurepaire mentionnait en 1853, dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie*, la présence du duc d'Orléans⁷⁹ durant les festivités. Si l'information est exacte⁸⁰, cette entrée donne à voir une royauté unie, masquant ainsi les troubles qui opposent les puissants à ce moment et assurant le peuple de la cohésion du Royaume et de l'État.

David est un personnage biblique, qui apparaît dans les deux livres de Samuel et dans le premier livre des rois. Initialement berger, il devient, après plusieurs épisodes, roi de Judée. Il s'agit donc d'un personnage de roi berger, ou plutôt de berger roi. Suivant les conseils de Dieu et incarnant la figure du bon gouvernant, il devient un modèle pour les souverains du Moyen Âge, mais également une figure faisant de la royauté une fonction

⁷⁷ Elodie Lecuppre-Desjardin, *La ville des cérémonies : essai sur la communication politique dans les anciens Pays-Bas bourguignons*, Turnhout, Brepols, 2004, p. 371.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 391.

⁷⁹ Charles de Beaurepaire, « Entrée et séjour du roi Charles VIII à Rouen en 1485 », dans *Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie*, Caen, Mancel et Paris, Ponthieu et Delaunay, 1853, tome XX, p. 283, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k34966z>.

⁸⁰ L'auteur s'appuie en effet sur le récit de Rouen Pinel dont il donne une transcription, mais cette dernière ne mentionne pas les seigneurs présents. Il a pu recourir à d'autres sources, mais elles ne sont pas référencées.

intermédiaire entre le divin et les hommes⁸¹. Il prendra une nouvelle dimension lorsqu'en 1494 Charles VIII prendra le titre de roi de France, de Sicile et de Jérusalem, prenant ainsi la suite de David à la tête de la ville sainte. La filiation des rois de France avec David, développée durant le Moyen Âge⁸², est à nouveau explorée dans ces dernières années du XV^e siècle⁸³ et le jeune roi appelé à devenir un « nouveau David », annonciateur d'une ère nouvelle⁸⁴.

Lors de l'entrée royale à Rouen, il apparaît dans le pavillon dit de l'« uncion de roys », dont le thème est celui de la lignée royale et de la transmission de la royauté. En effet, David est mort et c'est son fils Salomon qui devient roi, au cours d'une cérémonie dont les codes permettent la réduplication du sacre du roi Charles VIII. Le tableau biblique rejoue ainsi le couronnement du jeune roi, par un jeu de doubles :

Ledit Salomon estant au parmy dudit estage, ung beau filz blond representant nostre souverain et naturel seigneur present, le quel faisoit tresbeau veoir, revestu d'ung manteau royal de drap de soye en couleur d'asu, tout semé de fleurs de liz d'or⁸⁵.

Le poème, rédigé sur des « rouleaux » et conservé dans le récit de Pinel, accentue cette mise en parallèle par un jeu d'anagrammes : alors que le poème fait d'abord entendre

⁸¹ Une thèse, que nous n'avons malheureusement pas pu consulter, est consacrée à la question des liens entre royauté et figure du roi David : *La figure du Roi David dans les arts de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance en Europe : un miroir du Prince ?* Alice Vernois, thèse en Histoire de l'Art, Université Aix-Marseille, 2003.

⁸² Sur l'utilisation de cette figure au fil du Moyen Âge, voir : Aryeh Grabois, « Un mythe fondamental de l'histoire de France au Moyen Âge : le "roi David" précurseur du "roi très chrétien". », *Revue historique*, 1992/1 (no 581), p. 11-32, disponible en ligne : [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56199864.image.r=revue+historique+\(paris\).f20.pagination.langFR#xd_co_f=NWlzYTYwYjgtZWYyNyooNmEzLTgzYTktOWFjMzU2ZWQxYmY1~](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56199864.image.r=revue+historique+(paris).f20.pagination.langFR#xd_co_f=NWlzYTYwYjgtZWYyNyooNmEzLTgzYTktOWFjMzU2ZWQxYmY1~)

⁸³ Dominique Vinay, *La Couronne et la lyre : Présence du roi David dans la littérature française de la Renaissance*, thèse en Lettres modernes, Université François Rabelais, Tours, 2002, p. 128-139, disponible en ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00583138>.

Sur l'entrée royale de Rouen, voir p. 134 : « Les entrées royales qui marquent les premières années de Charles VIII avaient préparé cette lecture allégorique de la Bible : David, puis David et Goliath, figurent ainsi pour la première fois dans les entrées de Charles dans les villes de Rouen (1485) et de Troyes (1486), où ils construisent l'image biblique du jeune roi qui marquera son règne. Dans l'entrée rouennaise, David-Charles VIII est présenté dans le huitième échafaud comme le jeune élu victorieux de Goliath, une allégorie du sort réservé aux infidèles et un présage de la fin des maux qui accablent le royaume. Une fois le géant occis, dit le placard décrivant la scène, « sera un peuple vivant / Soubz luy en paix, sans nulle guerres ». De même que le règne de David, fait de grandeur et d'humilité, annonce prophétiquement celui du Christ vainqueur du Mal, souverain universel dans le monde nouveau, le roi très chrétien trouve dans le bethléemite un archétype et un prophète de la stabilité du royaume. »

⁸⁴ Cette temporalité spécifique reposant sur l'annonce d'un retour à une temporalité passée et idéale est caractéristique de la pastorale politique, comme l'a montré Laurence Giavarini, *La Distance pastorale*, p. 39.

⁸⁵ Bernard Guinée et Françoise Lehoux, *op. cit.*, p. 253.

une célébration du roi Salomon, il appelle ensuite à faire de Charles VIII l'égal du roi biblique, « Salomon soit nommé en sens égal⁸⁶ » et la lecture des premières lettres du poème révèle un message : « Vive Charles roi de France et son bon conseil loial amen Rouen⁸⁷ ». Ce lien entre la succession du roi David par son fils Salomon et de la succession de Louis XI par Charles VIII permet de construire une continuité entre les rois bibliques et ceux de la chrétienté française. Le roi David étant élu par Dieu, cette continuité donne une autorité religieuse au pouvoir du souverain français. Bien que cela ne soit pas rappelé ici explicitement, David est berger avant de devenir roi, le parallèle établi invite donc à inscrire les souverains français dans une lignée célèbre descendant d'un berger.

2. L'ENTRÉE ROYALE DE CHARLES VIII : RÉAFFIRMER L'AUTORITÉ DU SOUVERAIN

Qu'en est-il à présent des mises en scène pastorales qui ne sont pas directement tirées des Écritures ? Le même récit de l'entrée royale de Charles VIII comporte plusieurs épisodes que nous allons maintenant détailler.

a. *Le « Repos Pacifique » et les personnages pastoraux au seuil du tableau*

Le premier tableau, intitulé « Repos Pacifique » fait intervenir trois bergers et de deux bergères. La scène est composée de plusieurs étages décrits par Pinel⁸⁸. On trouve tout en haut un « tabernacle richement coronnee par dessus d'arches, de cleres voyes et de fleurs de lis dorees », puis en dessous une chaire dans laquelle est assis un personnage incarnant le roi et revêtu des atours du pouvoir « en habit royal de drap de soye de champ d'azur semé de fleurs de liz d'or » et à la main droite « ung ceptre royal au chef couronné ». Il est entouré de « dame Justice » et de « dame Force » en haut de la chaire, et en bas de la chaire « dame Prudence », « dame Temperance » et « dame Paix ». Sous cet étage, sept personnages représentent chacun l'une des lettres du nom Charles et sont désignés par des termes allégoriques incarnant les qualités du souverain :

Conseil loial
Hault vouloir

⁸⁶ *Ibid.*, p. 255.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 254-255.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 243-247.

Amour populaire
Royal pouvoir
Liberalité
Esperance
Sapience

Ils sont chargés d'exposer la suite des représentations « par ung traicté moral », c'est-à-dire un propos allégorique conduisant à une lecture analogique du tableau vivant.

Autour de cet étage du bas se tiennent les trois bergers et les deux bergères :

Et tout autour de ladicté estage au bas estoient trois bergiers et deux bergeres, bien appointez, vestus de couleurs de drap cleret, vert, jaune, rouge, blanc et tieulle, pour donner toute joye de chanteryes et joyeusetés a ladicté establie, a la passee et entree du roy nostre sire. Et les faisoit beau veoir en leurs habillemens de pastoureaux fournis de pennetieres, houlettez, billartz et aultre choses propres figurés sur le dit pastourage. Et lesquelz après ledit recit fait dudit traicté moral furent jouer lesditz pasteurs une fort joieuse matere devant le roy nostre sire et devant les seigneurs du sang, de laquelle matere n'est cy faicte mencion et pour cause.

Le texte leur assigne explicitement la fonction d'égayer la scène, que cela soit par des « joye de chanteryes et de joyeusetés », par la beauté de leurs « habillemens de pastoureaux », dont on note qu'ils sont composés, entre autres, des fameuses houlettes et panetières, et enfin par une représentation « fort joyeuse ». Ici, c'est l'association des personnages pastoraux avec le temps de la fête qui est utilisée. Personnages festifs, ils participent par contamination à l'atmosphère joyeuse de l'entrée royale qu'ils renforcent par leur présence. Notons la disposition scénique, qui les place non seulement au dernier étage, mais plus encore à l'extérieur de l'installation. Leur position sur l'échelle verticale souligne la hiérarchie qui les oppose au souverain positionné tout en haut de l'installation, les associant ainsi à des figures du peuple. Situés à l'extérieur du dispositif, ils constituent des personnages limites : s'ils jouent un rôle, ils se situent toutefois dans une position de spectateurs. Ils se situent ainsi à la charnière de la fiction et permettent un échange avec le réel. Leur réaction joyeuse peut se comprendre comme une mise en scène d'un public réjoui par le spectacle qui lui est proposé et par le passage du souverain, « a la passee et entree ». Le public « réel » est ainsi invité à se conformer à son reflet modèle dans le « miroir » du tableau. La présence de ces bergers et bergères renforce ainsi l'efficacité de la mise en scène. Personnages médiateurs d'émotion ils forment un chœur guidant et redoublant le public.

Un texte, visible de tous, célèbre le « repos pacifique » espéré à l'arrivée du nouveau souverain. Il y est fait mention à deux reprises de personnages pastoraux⁸⁹. Tout d'abord dans une strophe appelant à une pacification du royaume, associée, via l'anagramme « roi de France », au pouvoir royal :

Repos requiert pacifiquement pris,
Ordre et police veult mettre sur pasteurs
I cestuy cy auquel affiert le pris
De a ce pourveoir desur tous viateurs ;
Faultes reprent sur ceulx qui sont faulteurs,
Royal povoir en ce pas le conferme,
Amour de peuple, ce cause, ainsi l'aferme,
Ne veult user que par grand sapience
Conseil loyal tenir sans obscur terme
Et que les grans pasteurs ayent audience.

Les bergers semblent être distingués en deux catégories : d'une part, les « pasteurs » sur lesquels le souverain doit avoir une autorité, exercée pacifiquement, d'autre part, les « grands pasteurs » qui doivent avoir audience auprès du roi. Se mêlent donc ici les différentes catégories sociales, les premiers renvoyant au peuple dans son ensemble, les seconds à l'aristocratie, et plus précisément aux grands du royaume⁹⁰. Aux conflits qui opposent la régente au duc d'Orléans, le poème oppose ainsi le modèle d'un souverain garant de l'ordre et dont l'entourage ne dispute pas l'autorité, mais est contraire source de conseils (le poème évoque par la suite un pouvoir « fortifié »). Les personnages de bergers sont alors d'une grande plasticité. Contrairement à ceux qui figurent en bas du dispositif scénique, ils renvoient à la société dans son ensemble. C'est le royaume qui est transposé du présent, au contexte politiquement troublé, vers la pastorale, lieu du « repos pacifique » espéré », modèle d'un gouvernement réussi. L'utilisation des personnages pastoraux permet ainsi le déplacement vers un ailleurs politique idéal. L'association de la pastorale avec le lieu de l'*otium* et de la paix permet de proposer un contre-modèle au réel.

Les « pastoureaux » et « pastourelles » figurent ensuite dans la strophe conclusive de ce poème :

Resjouys sont pastoureaux, pastourelles,
Oyans chanter aux pastis d'entour elles :

⁸⁹ *Ibid.*, p. 245-246.

⁹⁰ Cette capacité de la figure pastorale à incarner à la fois le peuple et les grands du royaume rappelle les personnages du Grand et du Petit dans la *Moralité à cinq personnages*.

Vive le roy en santé longuement
En son joieux et noble advenement
Nouel, nouel chantant pour ces nouvelles.

Ils se font l'écho d'une joie collective qui s'exprimerait dans les pâturages. L'absence de localisation précise et l'expression « d'entour elles » donnent l'impression que les chants de réjouissance saturent l'espace. Le poème, à la fois écrit et probablement déclamé par le personnage de « l'acteur », rappelle également les « joyeuses tés » des bergers présents dans la mise en scène, tout en leur donnant une dimension plus générale et une plus grande portée, politique, voire religieuse. Les bergers en présence deviennent alors une partie d'un tout, un échantillon du peuple réjoui, touché et élevé par la joie, *gaudia*, qui est un épanouissement de l'âme. La réjouissance exprimée par les personnages est transposée dans la durée par l'intermédiaire de sa mise par écrit en poésie.

À ce titre, la forme du rondeau choisie pour le chant des bergers qui se fait ensuite entendre n'est peut-être pas anodine : la réjouissance, qui est à nouveau mentionnée en ouverture du poème et qui fait écho au poème précédent, s'inscrit alors dans la circularité du rondeau, le premier vers étant régulièrement repris :

Et après chantoient lesitez pasteurs ce rondeau qui ensuit sur une chanson
faicte a quatre partz, donc le subget de l'ung costé est

Benedictus qui venit in nomine Domini.

Et à l'autre costé, pour subget :

O Francorum rex.

R esjouys sommes au repos pacifique
O u nous voyons paix la dame celique.
V ive le roy, vive le sang de France,
E n union, en bonne concordance
N ouel, vouel, chacun chanter s'aplique.

R endons graces au trosne deifique ;
OU guerre estoit, paix en porte l'affique ;
EN bonne amour hors serons de souffrance.

R esjouys sommes, et cetera.

P ar bien garder bien commun, bien publique,
J ustice resgne, on n'y voit riens oblique,
N e contredit, de nul tant ait puissance ;
E n prudence, en force, en temperance
L onguement vive le chef du corps mistique.

Donc reprennent lesditz pasteurs en chantant ce qui est dit : Resjouys
sommel, et cetera⁹¹.

Le chant oppose un temps passé obscur, marqué par la guerre, à un temps de paix et de joie, lié à l'avènement du nouveau roi. Le changement de souverain est associé à un changement de temporalité, qui apparaît par exemple dans l'emploi du futur « hors serons de souffrance ». Le choix des bergers permet de faire advenir un idéal politique par la répétition du rondeau et l'emploi du présent. La voix pastorale autorise la surimposition au monde réel d'un monde contre-factuel (rappelons le contexte troublé de l'entrée), qui fait entendre un discours sur l'idéal du gouvernement et un désir de paix et de justice. L'espoir d'un changement politique et l'annonce de l'avènement d'un nouveau règne sont par ailleurs renforcés par les liens avec le texte biblique. Le chant « nouel » (Noël), s'il est courant dans les scènes de réjouissance collective, rappelle aussi la naissance de Jésus annoncée aux bergers et le début de la chrétienté. Le souverain, présenté comme « chef du corps mystique », c'est-à-dire de l'Église, apparaît comme un nouveau sauveur. La présence de David dans un tableau précédent permet ainsi de rejouer la succession biblique. L'autorité du nouveau roi s'inscrit dans la lignée de l'autorité divine et son avènement annonce des temps meilleurs. Cette association est renforcée par les « sujets » : « *Benedictus qui venit in nomine Domini* » et « *O Francorum rex* », faisant du roi un émissaire divin.

Le chant des bergers porte alors une louange collective, indiquant au roi les espoirs que son accession au trône fait naître dans la communauté rouennaise. Mais cette louange, esquissant les caractéristiques d'un règne idéal, se fait implicitement demande auprès du souverain. Le « dialogue » entre le souverain et son peuple est donc bien ici « mise en scène », par le biais des voix pastorales qui déplacent la réflexion vers un idéal possible. L'anagramme qui fait apparaître les noms de « Rouen Pinel » dans le rondeau peut intriguer. Pinel n'était probablement pas uniquement en charge de rapporter l'entrée plutôt un « compositeur » ayant le rôle d'organiser l'entrée, d'écrire et de mettre en scène les textes qui y étaient interprétés. Dans tous les cas, le texte conservé n'est pas seulement un témoignage, mais pourrait être un objet remis en forme afin de poursuivre la louange du souverain à travers l'écriture du poète.

⁹¹ *Ibid.*, p. 247.

b. *La « Nouvelle eaue celique » et le jardin pastoral*

Dans le dernier tableau, intitulé « Nouvelle eaue celique⁹², » cinq dames chantent en alternance avec une bergère et quatre bergers. Une « fiction traictee sur la bucolique » est représentée devant le roi. Un arbre asséché représente le peuple souffrant et une fontaine le roi, source qui permet alors à l'arbre de reverdir. L'utilisation de l'allégorie est explicitée dans le poème suspendu à la vue du public :

Par ceste arbre, le peuple est entendu
La fontaine, c'est le roy nostre sire,
Grans pasteurs sont sang de France attendu

Le jeu de codage permet de déplacer le réel vers le monde pastoral et d'y projeter des attentes politiques, dessinant les traits de ce que devrait être le gouvernement à l'aune de ce nouveau règne. Alors que la dissension sème le trouble parmi les grandes figures du royaume, le poème appelle à la loyauté envers le souverain :

Et nuyt et jour la prarie si est plaine
Vous le voyés de bons pasteurs loyaulx

L'adresse au public, invitation à voir la réalisation de cet idéal par l'intermédiaire de l'interprétation scénique, permet l'effraction dans le réel de cette création fictionnelle. La proximité établie et la confusion des temporalités de la représentation et de l'entrée royale, elle-même mise en scène du pouvoir, fait advenir pour un temps les aspirations partagées.

La « fiction traictee sur bucoliques » est construite autour de l'allégorie de la fontaine, fréquemment utilisée sous le règne de Charles VIII⁹³. L'association de celle-ci à la présence des bergers permet de recréer le *locus amoenus* antique. L'image de l'Arbre incarnant le peuple s'inscrit également dans une tradition des représentations de la nation, celle de l'Arbre de France⁹⁴ :

N ormendie rentz gloire au souverain
E t a ton roy et matin et serain
V ive eaue te donne la fontaine de grace

⁹² *Ibid.*, p. 262-265.

⁹³ Sur les différents emplois voir : Vincent Terrasson de Fougères, « La fontaine dans les spectacles des entrées royales au temps de Charles VIII (1484-1498) », art. cit.

⁹⁴ Colette Beaune, *Naissance de la nation France*, Paris, Gallimard, 1985 (Collection « Bibliothèque des histoires »), « L'arbre de France », p. 322-323.

O uverte il a osté la sesche race
R enouvellé ton jardin primerain.

Les entités politiques fusionnent avec le paysage à travers l'usage de l'allégorie. Le peuple, identifié à la fois à la Normandie géographique et à une population spécifique, est condensé dans l'image de l'arbre. Le souverain devient fontaine régénératrice, la France un jardin⁹⁵. Les différentes strates de la société sont rassemblées dans cette image du soin, les « pasteurs » ayant la charge du soin du pays et de l'entente entre les différents corps qui la composent.

L'entrée royale fait donc usage des personnages de bergers, mais il ne s'agit pas ici de représenter le souverain en bon gouvernant en juxtaposant à lui de manière directe la figure du bon berger. Les personnages pastoraux sont distincts du roi, mais contribuent à l'intégrer dans le spectacle global mettant en scène son pouvoir. Regardé et regardant, le roi, par les jeux de miroirs qui lui sont proposés, est confronté à un modèle de règne exemplaire. Le spectacle pastoral permet ainsi de manière médiée de faire émerger un dialogue entre le puissant et la ville qui l'accueille par cette participation collective à l'élaboration du lieu pastoral fictif. Le temps du spectacle, la pastorale fait advenir l'idéal rêvé. L'utilisation des allégories permet de dépasser l'immanence de l'événement pour l'inscrire dans un discours plus général sur le pouvoir monarchique. Le déplacement s'opère du *hic et nunc* avec sa contingence et ses problèmes, vers un au-delà rêvé et dégagé de la temporalité réelle pour se déployer dans le temps de la fête.

L'entrée royale de Charles VIII constitue la mise en scène d'un pouvoir, certes fragile, mais en place, grâce au sacre et à la reconnaissance du statut de souverain. Les personnages pastoraux permettent alors de tendre un miroir au gouvernant par l'intermédiaire de la fiction pastorale et de formuler l'espoir d'un pouvoir juste. Ces personnages n'apparaissent pas uniquement dans le cadre d'un pouvoir instauré, mais peuvent permettre la réaffirmation d'un lien entre gouvernants et gouvernés lorsque celui-ci a été atteint. Elle est le lieu d'un dialogue où les participants, inviter à endosser le rôle d'acteur ou à contempler leur propre figuration sur scène peuvent contempler à distance la mise en scène de liens renouvelés.

Ces apparitions pastorales ne sont pas sans lien avec la temporalité de la crise. Le règne de Charles VIII débute après des temps troublés, et la régence fait elle-même l'objet de contestations. Mais les bergeries sont jouées à un moment spécifique, celui de

⁹⁵ Voir encore *ibid.*, « Image du "jardin de France" », p. 318-321.

l'accueil par la ville. Elles sont donc concomitantes avec le temps de l'arrivée du souverain, arrivée qui préfigure l'avènement d'une ère nouvelle. La mise en scène pastorale, faisant intervenir simultanément la temporalité de l'idylle, permet de faire toucher du doigt les espoirs d'une société meilleure et ainsi de consoler la communauté après une période de crise. C'est ainsi au personnage du berger, par l'intermédiaire de ceux qui l'incarnent, qu'il incombe dans l'espace fictionnel de résoudre les problèmes rencontrés par le monde réel, grâce à son sens de la fête, permettant parfois d'accéder à un sentiment à la fois politique et religieux, la joie, mais aussi grâce à ses compétences de soin et son attention à la Nature, Arbre ou Jardin qui jouent sur le plan de l'allégorie le corps social du pays.

Conclusion

Au terme de ce voyage, il apparaît que l'utilisation du masque ou du décor pastoral n'est pas un moyen d'éviter le réel en se plongeant dans la fiction, mais plutôt une manière de présenter un visage de circonstance, de construire une identité pour se mettre en avant ou se confronter indirectement aux difficultés rencontrées par les contemporains. Le masque est un objet seuil, en contact avec l'individu et le monde, outil diplomatique. Par des jeux de mise en scène, les participants sont amenés à adopter comme intermédiaire le personnage du berger qui peut selon les cas représenter le souverain, les nobles ou les habitants de la ville. Le masque demeure transparent, le détour par la pastorale n'implique pas la rupture d'une référentialité parfois très forte, en particulier dans les entrées royales qui s'inscrivent dans un *hic et nunc* à la croisée de différents enjeux politiques, sociaux et économiques. Il ne s'agit pas de se dissimuler pour parler, mais au contraire de donner plus de portée à une communication du pouvoir, qu'il soit celui du prince ou de la ville.

Les irruptions de la pastorale dans le réel servent ainsi de chambre d'échos et d'espace d'expérimentation des tensions et hiérarchies à l'œuvre dans la société. Les pastorales des entrées royales sont le lieu d'une réunion à travers la fiction des différentes instances du royaume, elles permettent de renouer les liens fragilisés et par une temporalité tournée vers le futur, participent d'une construction prophétique du discours qui fait émerger la promesse de temps plus favorable grâce à la venue du gouvernant ou de la gouvernante. Les aménagements princiers, loin de constituer des décors de contes de fées, permettent de transformer l'espace du pouvoir en lieux entièrement signifiants, par les nombreuses images pastorales qui renvoient à une représentation idéale de l'autorité princière. Si la dimension ludique n'est pas exclue, ces mises en scène pastorales participent principalement d'une communication réfléchie sur le pouvoir, ses failles et ses valeurs, prenant sa place dans un étroit réseau de sens. L'on devient berger ou bergère pour donner de la force à une tentative, par les mots et la représentation publique, d'instaurer une relation politique pacifiée entre différentes strates de la société.

Les analogies entre la pastorale et les différents éléments qui composent la société sont dotées d'une grande souplesse. L'exemple de Charles VIII est à ce titre exemplaire. Nous venons de voir qu'il était associé dans l'entrée royale de Rouen au berger David, mais également à une fontaine irriguant un décor pastoral, et qu'il est également représenté en roi acclamé par des bergers. Mais Charles VIII est aussi le petit agneau

sans défense de la *Bergerie de l'Agneau de France* qui fait écho aux troubles politiques dont l'entrée royale pourrait signifier la fin symbolique. De l'agneau au berger David et à la fontaine, une évolution du jeune roi se dessine-t-elle au fil des représentations ? Les ressorts de la pastorale sont exploités pour dire une réalité mouvante du pouvoir politique : sa fragilité, sa relation à la divinité, son importance pour la société. D'une analogie à l'autre, c'est toujours le roi qui est désigné, mais sous ses différents aspects. Pour compléter ces portraits de Charles VIII, ajoutons qu'il a reçu en présent un *Calendrier des bergers* sur vélin enluminé à la demande de Vêrard : l'enfant roi est-il appelé à devenir un sage berger ?

Cette grande diversité d'exemples, qui ne sont qu'un aperçu des multiples réalisations de la pastorale dans les cours et les villes des XIV^e et XV^e siècles, témoigne d'un goût d'époque, au point que nombreux sont ceux qui ont parlé à ce sujet de représentations « à la mode ». La voix pastorale, au-delà de son caractère plaisant, a probablement été convoquée pour faire face aux crises contemporaines : difficultés à maintenir un pouvoir continu et stable, violences de conflits, mais aussi mise en question de la structuration de la société. Le berger et la bergère se posent ainsi en médiateurs ressources, ils sont convoqués à l'envie par les auteurs, mais aussi les puissants et les villes afin de mettre en dialogue les partis en présence et de dérouler sur le plan autre de la fiction pastorale d'éventuelles résolutions. Convoqués dans des cadres fictionnels, invitant à recourir à des masques, des déguisements, des mises en scène, les bergers et bergères sont des rôles que l'on endosse, mais aussi des autres que l'on contemple. Ils offrent ainsi un espace d'expérimentation à une société en crise.

B. BERGERS ET BERGÈRES, PORTE-VOIX IDÉAUX OU HUMAINS ?

Dans le préluce à son étude sur la « distance pastorale », Laurence Giavarini rappelle le statut exemplaire de la figure du roi-pasteur et l'usage qu'en a fait Foucault. Elle appelle à observer plus précisément les différentes réalisations politiques de la métaphore pastorale :

Il s'agit de prendre à la lettre l'expression de Michel Foucault quand il appelle « politique considérée comme une affaire de bergerie » cet art de gouverner qui s'exemplarise dans la métaphore et d'envisager les manières différentes, peut-être divergentes, d'être « politiques » qu'ont les textes de bergerie¹.

Elle distingue deux catégories de textes :

[...] ceux qui participent d'un discours présent sur le pouvoir en l'énonçant sur un mode pastoral – concrètement, en l'incluant dans une temporalité orientée par l'événement ; ceux qui s'intéressent à la question du modèle, qui réfléchissent sur le modèle comme exemplaire d'un art de gouverner. La différence entre ces textes n'est pas toujours clairement marquée².

Les discours pastoraux portés lors des entrées royales que nous évoquions précédemment semblent relever de la première catégorie, tout comme certaines pastourelles de Froissart composées à l'occasion d'événements particuliers. C'est la question du berger ou de la bergère modèle qui nous retiendra à présent. Le personnage pastoral peut servir de double idéal du souverain ou de la souveraine en prenant place dans des textes proches de la tradition des miroirs. Toutefois, il apparaît que certains discours appelant à une réforme de l'individu en vue d'atteindre un idéal ne construisent pas tous l'image d'un bon souverain. La puissance modélisante des bergers et bergères dépasse-t-elle alors la figure du bon berger ?

Par ailleurs, certains textes de notre corpus, qui portent un discours critique sur l'actualité, font un usage politique des figures pastorales qui rompt en partie avec la tradition du bon berger. Loin d'être présentés comme idéaux, certains pastoureaux et pastourelles sont au contraire dépeints dans toute leur humanité et fragilité pour mieux dire la situation de crise à laquelle ils sont confrontés. C'est par leur incarnation qu'ils deviennent des porte-voix efficaces. Ils ne sont pas alors des modèles destinés à une catégorie restreinte de la population, mais le miroir d'une société invitée à contempler la

¹ Laurence Giavarini, *La Distance pastorale*, *op. cit.*, p. 26.

² *Ibid.*, p. 26.

réflexion de et sur ses difficultés. Figures en tension entre élaboration allégorique et incarnation, le berger et la bergère portent une voix dont la relation à l'humanité est en partie interrogée par son mouvement vers l'idéal.

Comme nous l'avons vu dans le cas des entrées royales, le masque pastoral ne prend sens que parce qu'il est porté par une personne donnée, à un moment donné. Que se passe-t-il alors lorsque le public est appelé à s'identifier aux personnages pastoraux, lorsque ces derniers ne sont plus masques, mais modèles ou double d'une humanité vacillante ? C'est la tension entre berger et bergère idéaux et humanité pastorale que nous souhaitons à présent explorer. Face à différents contextes de crise la voix pastorale se fait l'intermédiaire d'un appel à la transformation des individus qu'elle ait pour ligne de fuite l'idéal bon berger chrétien ou au contraire une meilleure compréhension par le public de sa propre situation, qu'elle renvoie à l'ailleurs ou à un *hic et nunc*.

I. Du miroir au modèle : devenir berger ou bergère

Endosser le rôle du berger ou de la bergère s'inscrit dans des stratégies de communication qui offrent des espaces de dialogue, de célébration ou d'expérimentation d'un ensemble de relations au sein de la société et d'une palette de valeurs connotées positivement. Mais de la performance du berger ou de la bergère, que reste-il ? L'efficacité des différents événements décrits n'est vraisemblablement pas destinée à ne durer que le temps du jeu de rôle, mais vise à une amélioration du futur : la mise en place de relations harmonieuses, l'adoption d'un ensemble de valeurs. Ainsi, lorsque l'on endosse les traits pastoraux, ne cherche-t-on pas également à imiter le berger ou la bergère ? Ces derniers ne seraient pas alors uniquement des intermédiaires facilitant la communication entre différentes parties de la société, mais également des modèles à imiter.

Florent Coste a souligné la manière dont le bon berger permet de construire un nouveau modèle pour la chrétienté en crise :

L'harmonie pastorale tient aussi à un certain apport aux institutions et aux normes. C'est oralement qu'on lui a transmis ses connaissances et ses savoir-faire, c'est encore par la voix qu'il exerce son office, manifeste son autorité et incarne une norme propre à guider le troupeau. S'il suscite donc la nostalgie, c'est parce qu'incarnant le respect de la loi orale, il dénonce la lourdeur, l'inertie, la rigidité des institutions du moment, fondées sur la loi écrite. On comprend mieux pourquoi la figure pastorale refait surface au Moyen Âge, quand les institutions parvenues à un état d'exténuation

entrent en crise et suscitent un besoin de *reformatio* : au moment des réformes carolingienne ou grégorienne, comme au moment du Grand Schisme sous la plume de Jean de Gerson. Avec la simplicité, l'humilité, et la proximité qui le caractérisent, le pasteur est *norma vivendi* et *lex animata* : non pas table impersonnelle et coercitive des lois, mais incarnation inspirante de la loi, dans les pas de laquelle on aime à se glisser. Il donne des formes et des normes à la vie³.

Par l'intermédiaire du bon berger s'incarne un modèle de vie active. Le personnage pastoral donne une nouvelle force à la norme, en la mettant en action.

Si les miroirs aux princes sont une pratique bien installée, ils connaissent dans les derniers siècles du Moyen Âge une évolution que soulignent Frédérique Lachaud et Lydwine Scordia. Dans un contexte où la littérature se fait plus directement engagée en politique, l'écriture cherche par de nouveaux moyens à atteindre les princes en variant les registres et les thèmes, en se faisant plus intimiste et pédagogique⁴. Le berger ou la bergère pourrait alors s'offrir comme représentatif d'un ensemble de normes positivement connotées. Le personnage pastoral, nous l'avons vu, est parfois associé aux puissants. L'image tendue par nos textes peut-elle alors se faire miroir au prince, le berger présentant un alter ego positif du souverain ?

Partant de la matérialité du miroir, Fabienne Pomel note l'ambivalence de la réflexion opérée :

Le miroir est un objet qui crée une dynamique : en effet, en proposant un reflet, le miroir pose à la fois une identité et une différence et révèle ainsi une inadéquation entre l'être et sa représentation⁵.

La littérature pastorale tout particulièrement, par son altérité, exhibe la différence entre le berger ou la bergère et les destinataires des ouvrages. Le reflet se lit par l'intermédiaire d'analogies qui mettent en tension le réel et la fiction, le contingent et l'idéal. Si le propos peut prendre une dimension didactique, les personnages pastoraux se faire exemplaires, la leçon est une invitation une expérience de pensée conduisant à une réformation personnelle plus qu'un manuel de conduite pratique :

³ Florent Coste, « La politique est-elle vraiment “une affaire de bergerie” ? - De quelques rencontres entre pastorat et pastoralisme au Moyen Âge », art. cit., p. 84-85.

⁴ Frédérique Lachaud et Lydwine Scordia, « Introduction », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, (24) *Au-delà des miroirs : la littérature politique dans la France de Charles VI et Charles VII*, 2012, p. 16.

⁵ Fabienne Pomel, « Présentation : réflexions sur le miroir » dans *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, disponible en ligne : <http://books.openedition.org/pur/31875>, § 6.

[...] le miroir génère aussi la parole par le dialogue qu'il instaure entre soi et l'autre ou l'autre soi-même. Le miroir met en œuvre une situation d'échange, entre le regardant et le regardé, l'être et le reflet [...] ⁶.

Les textes de notre corpus ne s'inscrivent pas explicitement dans l'écriture du miroir, mais propose également, sur un autre mode, l'expérience d'un reflet modélisant. Certains visent en effet à provoquer un changement chez les destinataires en leur proposant de suivre un berger modèle. La voix pastorale se coule ainsi à la jonction de différentes pratiques littéraires pour engager son public à devenir berger ou bergère. S'agit-il cependant de proposer un modèle du bon prince berger ? Nous aborderons successivement trois œuvres invitant leur public à faire vivre au cours de la performance une expérience embrayeuse de transformation. L'épisode pastoral du *Livre de trois âges* conjoint au texte la disposition des enluminures pour proposer un bref récit mettant en avant les qualités du bon gouvernant. Mais le *Débat du Loup et du Mouton* fait expérimenter la tentation à un large public avant de l'appeler à veiller au salut de son âme. Il s'agit non plus de bien gouverner son royaume, mais de bien *se* gouverner, suivant la morale chrétienne. Enfin, la série des œuvres anti-curiales d'Eustache Deschamps constitue un contrepoint à ces modèles de bon gouvernement. Il y fait appel aux personnages pastoraux pour dessiner une alternative idéalisée à la vie de cour. Le berger et la bergère sont donc les modèles d'une vie bien gouvernée, mais il n'est plus question de bien vivre à la cour : l'univers pastoral qui sert à présenter un idéal de gouvernement et de vie aristocratique peut tout aussi bien appeler à rompre avec le mode de vie curiale.

En dépit des différences qui séparent ces textes, il nous semble qu'un semblable processus, jouant du contraste entre une menace effrayante et la représentation d'un ailleurs pastoral désirable, préside à leur efficacité. Les textes, de formes littéraires plurielles, suivent une même structure où l'effroi constitue le point de bascule. Le berger, radicalement différent, crée un espace suffisant entre le vécu du public et l'idéal projeté pour permettre à chacun de tirer une leçon à valeur générale.

1. LE *LIVRE DES TROIS ÂGES* : LE ROI BERGER À LA FIN DU XV^E SIÈCLE

Composé par le médecin du roi, Pierre Choinet en 1482 ou 1483, *Le livre des trois âges* a fait récemment l'objet d'une édition de Lydwine Scordia, associant la reproduction fac-similé du manuscrit Smith-Lesouëf 70 et une analyse conjointe du

⁶ *Ibid.*, § 9.

texte et de son iconographie⁷. « Art de bien mourir⁸ », l'ouvrage a été composé peu avant la mort de Louis XI à qui il adresse une réflexion à la fois politique, morale et religieuse, en vue de préparer notamment le salut de l'âme du souverain. Ce long poème versifié est accompagné d'un riche programme iconographique avec des enluminures en pleine page qui nourrissent la réflexion développée par le texte.

Parmi différents thèmes abordés, tels que les âges de la vie ou la chasse, apparaît la pastorale⁹. Comme le souligne Lydwine Scordia, lorsque Choinet cherche à illustrer la « Largesse » qualité associée à l'âge de virilité, mais qui est aussi, pour la société médiévale, celle de la noblesse, il choisit, pour illustrer les qualités qui en sont attendues, le berger :

De cest aage ne peulx baillier exemple
Par gens nobles seculiers ou d'Eglise
[Qui] Sans grant labour trouvent leur table mise.
Pour tant fault il d'autre le baillier ample,
Qui bien convienge a gens de tous estas ;
Ce que on pourra cy aprez bien comprendre
Par ce pastour le plus simple, et le moindre
De tous estas¹⁰.

Passer par l'intermédiaire du berger, nous dit Choinet, c'est « baillier ample » l'exemple, lui donner une ampleur suffisante pour qu'il ne parle pas à une seule catégorie de la société, mais soit à même de représenter la « Largesse » pour les plus pauvres comme pour les plus riches. Le berger, qui est le plus simple de tous, permet de parler à tous. C'est d'abord sa position dans l'échelle sociale qui explique son utilisation par l'auteur comme modèle.

Le Livre des trois âges se veut un ouvrage plaisant : bref, sollicitant les sens du roi, recourant à des thématiques qui lui sont agréables. L'objet tout entier a été pensé pour son destinataire. Celui qui se fera enterrer sous un monument funéraire le représentant en chasseur retrouvera avec plaisir les riches enluminures dédiées à la chasse. Le thème de la pastorale, s'il s'inscrit dans les usages littéraires de l'époque, traduit peut-être lui aussi un goût propre à Louis XI qui se plaisait à entendre des bergers musiciens à la fin

⁷ Pierre Choinet, *Le livre des trois âges : fac-similé du manuscrit Smith-Lesouëf 70*, (éd.) Lydwine Scordia, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2009.

⁸ *Ibid.*, p. 93.

⁹ *Ibid.*, p. 59-61.

¹⁰ *Ibid.*, cité p. 59, p. 171, v. 246-253.

de son règne¹¹. Si le personnage pastoral est un modèle capable de rendre accessible un idéal de bon gouvernement, l'accès à ce personnage est lui-même facilité par la matérialité de l'œuvre qui propose un dispositif spécifique mettant en avant la leçon de l'auteur.

Les enluminures, probablement réalisées de la main du Maître de l'échevinage de Rouen, font la part belle à la pastorale. Comme la chasse, dont on a mentionné l'intérêt que lui portait le roi, elle occupe quatre feuillets du manuscrit. Comme le note Lydwine Scordia :

Texte et images ne peuvent être disjoints. Pierre Choinet invite le lecteur à observer (« Or voyez donc ») « comme a grant peine et soing » le berger s'occupe de son troupeau (v. 254)¹².

Pierre Choinet propose un bref récit pastoral ayant pour corollaire la description du bon gouvernement :

Les quatre miniatures se succèdent aux folios 9 verso, 10 recto, 11 verso et 12 recto ; elles mettent en scène le berger, les moutons, le chien et le loup. Suit la morale attendue : le berger doit s'occuper de ses brebis, les soigner et les défendre contre les loups. Dans un cadre à la fois pastoral (1^{er} plan) et urbain (2nd plan), le roi berger tond ses brebis, mais ne les écorche pas. Chaque élément peint sur la miniature trouve une signification assez évidente : le berger/prince ; le mouton/people ; les ciseaux/perception ; la laine/argent ; le panier/trésor ; le chien/armée ; le collier à clous et la houlette/armes... L'enseignement donné par l'artiste est à la fois intemporel et fortement marqué par le contexte financier du règne de Louis XI¹³.

Par un jeu d'équivalences tant visuelles que verbales, l'épisode pastoral invite au plaisir du déchiffrement. Les prises de parole successives du berger et de ses moutons rapprochent le passage de la fable, où les animaux prennent traditionnellement la parole pour incarner certains aspects de l'âme ou de la société humaine et délivrer une morale. Sans référer explicitement à des éléments historiques précis, le passage par le berger comme alter égo du roi permet de donner à la leçon politique une dimension plus universelle, mettant en avant les qualités de vigilance, de soin et rejetant l'avarice. Le texte s'inscrit ainsi dans les différents préceptes moraux du traité tout en offrant la possibilité d'une lecture qui soit évidemment celle d'un modèle de bon gouvernement, et

¹¹ *Ibid.*, p. 61, p. 77-78 et p. 83.

¹² *Ibid.*, p. 101.

¹³ *Ibid.*, p. 103.

en réactivant, dans une perspective chrétienne, la parabole du bon berger. L'âme doit se préparer au passage vers l'au-delà en demeurant attentive et en ne cédant pas aux péchés.

L'association du roi au personnage pastoral n'est pas présentée de manière explicite. Le souverain n'est jamais désigné directement comme berger. Il est invité à contempler les pages représentant le petit récit que nous venons d'évoquer. L'ouvrage dans sa matérialité se présente donc comme un miroir, à distance du souverain, mais lui offrant une image dans laquelle il peut se reconnaître et se projeter. L'épisode bien sûr n'est qu'un court passage d'un traité dont le statut générique demeure complexe. Mais il témoigne de la manière dont le berger, en se présentant comme autre, doté de qualités propres, peut dans le même temps devenir un horizon idéal vers lequel doit tendre tant le souverain que le chrétien.

2. « RÉVEILLEZ-VOUS PASTOUREAUX ! » DE LA TENTATION AU SURSAUT CHEZ MOLINET

Toute autre est l'expérience que donne à vivre l'autre texte de notre corpus qui donne la parole aux moutons, le « Débat du loup et du mouton » de Jean Molinet¹⁴. Encadré par deux interventions de l'auteur, le débat met aux prises avec un loup, déguisé en berger, un mouton, dont on apprend qu'il est « l'assotté du tayan », le préféré bien sûr¹⁵, mais aussi peut-être le fou, le sot, annonçant la chute du texte. Les vêtements du loup rappellent la parabole du bon berger¹⁶ : le mal prend les traits des voleurs ou du mercenaire qui se prétendent bergers, mais abandonnent au dernier moment les brebis, trompant ainsi leur confiance.

Tour à tour, les répliques du Loup tentent de faire céder le Mouton à la tentation : il évoque successivement son « verd bos flouri¹⁷ » et son « grain¹⁸ », faisant appel à l'appétit de l'animal. Ce n'est pas par la force qu'il agit, mais par la séduction des mots. Plusieurs arguments avancés par le Loup ont de quoi surprendre au premier abord. Il propose de lui offrir des couronnes de fleurs : « Chapeau de fleurs gent et a point/Te

¹⁴ Jean Molinet, « Débat du loup et du mouton », dans *Faictz et Dictz*, II, p. 656-669. Je remercie Daisy Delogu de m'avoir signalé ce texte.

¹⁵ On se souvient du sonnailler, le mouton-compagnon, « assoté », de Jean de Brie, mentionné précédemment.

¹⁶ Jean, 10, 1-16.

¹⁷ Jean Molinet, *op. cit.*, p. 657, v. 43.

¹⁸ *Ibid.*, p. 658, v. 57.

donray de mes nonpareilles.¹⁹ » Il avance que la Fortune avantage ceux qui suivent leur désir :

Fortune [...]
tousjours aide les hardis,
Qui de ruer ne sont tardis,
Ou ardant desir les semont²⁰.

Le Loup affamé n'est pas sans rappeler l'amoureux pressant sa dame d'accepter ses avances ! Et le sexe du Mouton est pris dans une oscillation entre le masculin et le féminin. Il est, nous l'avons dit, « assoté », mais également quelques vers plus loin « toute prise²¹ ». Il rejette par ailleurs les paroles trompeuses du Loup en les comparant à celles de l'« Hardis amant²² ». L'échange rappelle en partie la tradition du débat courtois, mais son cadre pastoral inscrit en outre, à l'arrière-plan, le souvenir des vifs échanges entre la bergère et le narrateur des pastourelles.

Derrière le récit de la rencontre entre le Loup et le Mouton se dévoile une scène de tentation, où l'on assiste à l'abandon progressif du Mouton. D'abord méfiant, il se garde de suivre le Loup en opposant sous forme de proverbes des préceptes moraux. Aux gras pâturages offerts par le prédateur, le Mouton préfère ses propres prés, qui lui sont assurés et suffisants :

Coinvoitise fait petit mont
Et souffissance grand montaine ;
Il me suffit de ceux qui m'ont
Nourry, sans trotter en Espaine ;
Grans despens a petite gaigne
Font les tours des pouvres conquerre²³.

Il se méfie des discours fallacieux et des apparences trompeuses :

Le chappe ne fait pas le moisne.
Tous ceux qui portent longue barbe
Ou gris manteau de Sainct Anthoine,
Ne sont pas doulx que Saincte Barbe [...]²⁴.

¹⁹ *Ibid.*, p. 657, v. 45-46.

²⁰ *Ibid.*, p. 659, v. 79-82.

²¹ *Ibid.*, p. 661, v. 123.

²² *Ibid.*, p. 658, v. 48.

²³ *Ibid.*, p. 659, v. 83-88.

²⁴ *Ibid.*, p. 660, v. 107-110.

Sous les traits du Loup, le malin est presque démasqué lorsque le Mouton déclare, en reprenant le portrait des diables :

Quand j'aperchoys ta barbe grise,
Ton pied fourcu, ton blanc bonnet,
Avecq ton gris manteau de frise,
Je fremis et suis toute prise
Et te cuide estre ung mauvais enges²⁵.

La vigilance du public s'endort peu à peu, le Mouton ne semble-t-il pas en bonne position pour triompher du Loup ? On se plaît alors à suivre leur débat où se heurtent présentation trompeuse d'un idéal pastoral et proverbes moraux. Le caractère ludique du débat qui croise plusieurs univers littéraires, convoque des proverbes et joue avec les intertextes, lui donne un tour plaisant et virtuose.

Mais soudain, la tonalité bascule. Le Mouton décide finalement de suivre le Loup. Parmi tous les arguments avancés par le Loup, serait-ce finalement la crainte des conflits militaires qui provoque le retournement ? Le prédateur n'y fait qu'une allusion rapide, indiquant qu'il est bon de goûter à tout avant d'ajouter : « La meure qui pend a la haye/Point ne vault ung cop de canon²⁶ ». Le Mouton, se plaçant sous sa coupe, ne réclame pas de goûter à des mets variés, il demande protection :

Je me recommande a ta main,
En ta garde et soubz ton batton ;
Deffens moy contre le luiton,
Quand escarmuce nous advient²⁷.

Indirectement, nous comprenons que si le Mouton n'a en apparence manqué de rien, il est en réalité exposé aux dangers, les bergers se révélant défaillants dans la protection du troupeau. Discrètement, le texte fait peut-être écho aux crises traversées par la société et à la remise en question des capacités de la noblesse à assurer sa mission : la protection du peuple.

Le débat, jusqu'alors ludique, glisse peu à peu vers la violence. Simple spectateur impuissant, le public n'est-il pas alors dans la position du dormeur qui voit le rêve devenir cauchemar ? Le texte reprend la métaphore de la tonte, fréquemment utilisée dans les textes pour évoquer la perception fiscale : mesurée, elle assure la prospérité du

²⁵ *Ibid.*, p. 661, v. 120-124.

²⁶ *Ibid.*, p. 663, v. 164.

²⁷ *Ibid.*, p. 663, v. 169-172.

maître et la santé du troupeau, abusive, elle entraîne la mort des moutons et la ruine du maître. Le Loup ne se contente pas d'écorcher accidentellement le Mouton, le poème se clôt par une scène de dévoration. Mais loin de la clôture laconique et cruelle de la fable bien connue que la Fontaine rédigea quelques siècles plus tard, la tonte-dévoration n'interrompt pas le débat qui se prolonge encore sur plusieurs strophes, au grand effroi des spectateurs. Certains détails saillants donnent une force visuelle et sensorielle au passage : « je sens ton dent qui me mort²⁸ » déclare le pauvre Mouton, en s'appuyant sur un retour des dentales et des nasales. Les sonorités du texte participent à la construction d'une scène cauchemardesque. C'est encore le cas par exemple des rimes « eschorchiés » et « enrachiés »²⁹, ou des nombreuses allitérations en « r ».

Une autre image apparaît au sein de ces vers destinés à frapper le public. Tout comme le débat pouvait rappeler l'échange entre la bergère et le narrateur des pastourelles, certains éléments invitent à voir, dans la dernière étape du récit, une scène de viol. Certains termes, comme le verbe « labourer », sont porteurs d'une connotation sexuelle : « Ta teste entre mes jambes més,/Et je labouray sans demeure.³⁰ » Le Loup déclare : « Mieux te vault ferir en ma gueule/Que rompre poings et tordre mains³¹ », rappelant la réaction de certaines bergères, dans la pastourelle II, 17 par exemple :

[...] ne cuit pais k'elle ai grant joie,
ains sospire,
ces poins tort, ces chavols tire³².

Si la remarque sur l'âge du Mouton pourrait jouer le rôle glaçant de *memento mori*, elle fait également écho à la jeunesse des bergères lors de leur agression :

Commencement n'est point fusee.
Au prime vient le dur passaige.
Ma labeur ne soit refusee ;
Se tu es josne et n'as pas eage,
Soeuffre tout ou tu n'es pas saige,
Ja ne morras de ceste emprise³³.

²⁸ *Ibid.*, p. 665, v. 218.

²⁹ *Ibid.*, p. 664, v. 204 et 206.

³⁰ *Ibid.*, p. 664, v. 201-202.

³¹ *Ibid.*, p. 668, v. 282-283.

³² Bartsch, II, 17, v. 38-40, p. 129.

³³ Jean Molinet, *op. cit.*, p. 664-665, v. 209-214.

Le Loup l'assure, son assaut n'est pas mortel (de quoi s'agit-il alors ?). Sa réplique n'est pas sans rappeler l'argument du narrateur de la pastourelle II, 67 :

Vo mere n'en morut mie,
ce savez vos bien :
n'en fera certes la fille,
n'en doutez de rien³⁴.

Le public peut donc voir dans la dévoration une autre forme d'agression, qu'il s'agisse du viol, mais aussi de la damnation de l'âme.

Le cadre initialement plaisant du débat et son contenu ludique cèdent la place à une dégradation dans la souffrance et la violence. Le berger protecteur se révèle être un loup affamé, le discours amoureux aboutit à un viol, aux promesses d'abondantes nourritures succède la tonte excessive. La discussion initialement légère devient le lieu d'une plainte :

Tel rit au main qui au soir pleure.
Je pastouroie es rians prés,
Et maintenant le chantepleure
De douleur me tient au plus prés ;
Je fais mes plainctz et mes regrés,
Languissant en doeuil soirs et mains³⁵.

Le proverbe qui servait initialement à soutenir les arguments du Mouton inscrit à présent sa chute dans une leçon générale. Il ne se plaint pas uniquement à l'instant présent de sa défaite, mais « soirs et mains ». La temporalité du texte se brouille et opère un léger décalage. Ce n'est plus uniquement le Mouton enlevé par le Loup qui s'exprime, mais plus généralement l'âme perdue et qui espère être sauvée.

L'acteur reprend finalement la parole pour clore le récit : à cause de la distraction du chien et du berger, le pauvre Mouton ne survivra pas à l'attaque. Le pasteur défaillant devra rendre des comptes à Dieu. Le poème pourrait s'interrompre ici, mais l'auteur utilise alors la deuxième personne du pluriel pour s'adresser aux « pastoureaux » :

Resveilliés vous, pastoureaux, resveilliés,
Resveilliés vous, qui les ames veilliés
Contre le loup d'enfer qui busque et maille,
Resveilliés vous et vous resconsilliés [...] ³⁶.

³⁴ Bartsch, II, 67, p. 192, v. 45-48.

³⁵ Jean Molinet, *op. cit.*, p. 667, v. 275-280.

³⁶ *Ibid.*, p. 668-669, v. 304-37.

L'adresse est spécifiée, elle est tournée vers les pasteurs des âmes, les hommes d'Église. Mais l'usage insistant du « vous », de l'impératif et de la répétition marquant la fin du récit et le passage vers son commentaire prennent à partie l'auditoire. Alors que la fin d'un débat invite d'ordinaire à en discuter les termes, le public est conduit à se tourner vers lui-même, à interroger son action propre pour le salut des âmes. Le « réveil » marque la fin de la fiction, il faut laisser de côté la fable pour s'en tenir à la morale de l'histoire. « De mon escript laissiés la grosse escaille³⁷ », déclare le poète : l'essentiel est ailleurs, l'urgence est morale et religieuse.

Jean Molinet invite le public à expérimenter le rôle du mauvais berger qui contemple à distance le Mouton succomber à la tentation en s'intéressant à des débats plutôt qu'au salut. Le Loup, qui se révèle explicitement diabolique, est issu d'une longue tradition littéraire. Le Bestiaire d'Aberdeen indique par exemple :

*Lupi figuram diabolus portat,
qui semper humano generi invidet, ac iugiter circuit caulas
ecclesie fidelium, ut mactet et perdat eorum animas³⁸.*

[Le diable est de la nature du loup, il regarde d'un œil mauvais le genre humain et rode constamment autour de la bergerie des fidèles de l'Église, afin de détruire et perdre leur âme.]

Le Mouton est pour sa part associé à l'âme humaine, comme dans la parabole de la brebis égarée. L'impératif « réveillez-vous » appelle à un sursaut : il faut abandonner le rôle du mauvais berger pour suivre les traces du personnage pastoral chrétien, celui qui veille et n'abandonne aucune âme. Le détour par le contre-modèle et le passage du rêve au cauchemar rendent plus poignant l'appel à suivre le modèle du bon berger.

Les références à la littérature courtoise peuvent étonner. Elles permettent d'aborder le thème de la parole trompeuse. Le Loup déclare dans l'une de ses dernières répliques :

En le queuwe gist le venin.
On doit cognoistre avant que aymer ;
Tel se montre doux et begnin,
Qui point d'ung aguillon amer ;
En joie cuidas entasmer
Mes haulx biens, mais il est aultre heure³⁹.

³⁷ *Ibid.*, p. 669, v. 310.

³⁸ Aberdeen University Library, Bestiary ms 24, f.17 r°, numérisation, transcription et traduction (en anglais, nous traduisons vers le français) disponible en ligne : <https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f17r>.

³⁹ Jean Molinet, *op. cit.*, p. 667, v. 269-274.

Les promesses amoureuses conduisent parfois à des déceptions, la rime nous mène, selon une association bien connue⁴⁰, du verbe « aimer » à l'adjectif « amer ». L'aiguillon amoureux⁴¹, motif fréquent de la lyrique amoureuse, devient dans ce débat ce qui blesse durablement. La blessure d'amour est resémantisée pour devenir non plus topos amoureux, mais mise en garde contre la passion et la corruption.

À l'aide de thèmes littéraires familiers de son public, Jean Molinet amène l'auditoire et le lectorat à endosser deux rôles successifs : celui du mauvais berger, passif dans un premier temps, endormi par les douces paroles, celui du bon berger ensuite, réveillé par l'appel du poète à la vigilance. Il joue tout à la fois de la forme du débat pour faire entendre et ressentir la séduction à l'œuvre dans le discours et constituer en public distant les destinataires, qui sont finalement rattrapés par la fiction en cours, contraints d'endosser les rôles pastoraux. L'œuvre littéraire se fait à la fois lieu d'expérience et exhibition, par l'intermédiaire d'un contre-modèle, d'une conduite morale et religieuse à adopter. L'auteur joue de différentes formes littéraires pour porter un discours efficace : le débat appelle le public à se positionner au cours de l'opposition entre les deux personnages, la fable confère une tonalité didactique à l'œuvre, tandis que la thématique amoureuse est réinvestie, comme dans le *Roman de la Rose moralisé* du même auteur, dans un sens moral et religieux.

3. LE BERGER COMME CONTRE-MODÈLE DE LA VIE CURIALE : LE LAI DE FRANCHISE

Si la forme adoptée et le propos diffèrent, le *Lai de Franchise* repose, comme le *Débat du Loup et du Mouton*, sur une chute finale. Alors que les séductions du monde curial sont d'abord présentées par le narrateur-voyeur qui observe les réjouissances d'une cour aristocratique, elles sont finalement rejetées pour suivre l'exemple du « franc » berger Robin. Le personnage pastoral n'est pas alors tant un modèle parce qu'il s'inscrit dans la tradition religieuse du bon berger, mais parce qu'il propose un écart avec le monde aristocratique. Joël Blanchard utilise l'expression de « pastorale évasion⁴² » pour mettre en valeur ce mouvement vers un ailleurs induit par le lai. Comme le note Miren

⁴⁰ Elle est centrale dans la scène du philtre du fragment de Carlisle de *Tristan et Iseut* et traverse ensuite la littérature courtoise. Voir *Tristan et Iseut : les poèmes français; la saga norroise*, (éd.) Daniel Lacroix et Philippe Walter, Paris, Librairie Générale Française, 2009, p. 330-332, v. 1-71.

⁴¹ Je remercie Julie Bévant d'avoir attiré mon attention sur ce point.

⁴² Joël Blanchard, *La Pastorale en France aux XIV^e et XV^e siècles*, p. 51-61.

Lacassagne, la force du texte découle de la confrontation directe entre la cour et l'univers pastoral :

Point de rupture dans la narration, les propos du vilain sont rapportés au style direct à l'égal de ceux des cortèges courtois et royal. Le choix d'un même mode d'énonciation met les personnages sur un même plan. Il unit les contraires dans le dire, le prince et le rustre⁴³.

C'est par son étrangeté que le discours porté par le berger Robin est à même d'amender les lecteurs et auditeurs d'Eustache Deschamps. Le modèle, c'est celui qui est autre, qui est en opposition avec le familier, qui invite à la rupture.

La vie princière est peinte sous des traits ambivalents dans les strophes intermédiaires du poème⁴⁴. Après une ouverture reprenant le thème de la reverdie et présentant un cadre apaisé et mélodieux surgit soudain à grand bruit la cour, substituant à l'ordre harmonieux de la nature celui brillant et plus désordonné du tournoi. Le décor est somptueux et imposant, entre richesses des biens et puissance militaire du château. Un roi, jeune et victorieux, est respecté de ses sujets, qui le saluent humblement. La cour mène une vie joyeuse et festive, ponctuée de chants et de musiques, de débats amoureux et de réflexions philosophiques. La présence de figures allégoriques vient renforcer le caractère épideictique de la scène, les festivités semblent être un lieu exemplaire de valeur et de moralité :

La fut Honours ; la fut Joie et Soulas ;
La fut monsté de Vaillance li cas [...]⁴⁵.

Le narrateur se fait simple observateur, il ne donne pas explicitement son avis sur ce qu'il a observé. La leçon est formulée par le berger Robin qui, en deux strophes, renverse l'ordre des choses. Refusant le faste, il se considère plus heureux que la noblesse dont l'abondance a été dépeinte durant de longs vers. Il affirme :

J'ay franc vouloir sanz os et sanz arreste,
Plus riche sui que Roy ne palazin⁴⁶.

⁴³ Miren Lacassagne, « Le Lai de Franchise d'Eustache Deschamps ou de l'autre côté du miroir », *Le Moyen Age*, CXVI(3), 2010, p. 656, disponible en ligne : <http://www.cairn.info/revue-le-moyen-age-2010-3-page-645.htm>.

⁴⁴ Eustache Deschamps, *Œuvres complètes*, t.2, Lais, CCCVI, *Le Lai de Franchise*, p. 203-214.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 209, v. 183-184.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 213, v. 285.

Aux excès et intrigues de la cour, il substitue le modèle d'une vie simple et, surtout, libre. Le « franc vouloir », présent dans d'autres textes d'Eustache Deschamps, mais aussi dans des textes antérieurs et postérieurs, renvoie à la place du libre arbitre dans la vie humaine : la capacité et la possibilité de décider librement⁴⁷. La vie loin de la cour, de ses contraintes et de ses artifices permet au berger de vivre pleinement son existence.

Contrairement aux richesses qui ne semblent agir qu'à la marge sur le narrateur-voyeur, le discours de Robin en permet la transformation, passant d'abord par un choc émotionnel et physique qui amorce la réflexion :

Quant j'eus oy de Robin la sentence,
Sceu son estat et veu sa contenance,
De grant paour me fist le corps fremir,
Car plus y voy, plus y panse et repance
Et plus en lui treuve haulte prudence
Pour seurement ma vie soustenir,
Et si je puis je le vueil ensuir,
Car trop est cours perilleuse balance⁴⁸[...].

La peur du narrateur s'incarne physiquement dans son corps. La cour est un lieu dangereux ; à l'image de la « perilleuse balance » s'oppose l'idée d'équilibre et de mesure que peut représenter la vie pastorale. Le discours n'est pas le seul à être opérant sur le narrateur. La présence physique de Robin, qu'il a vu auparavant manger avec Marion et donc mettre en application le mode de vie frugal qu'il a prôné, joue également un rôle. En outre, le narrateur souligne l'importance de l'« estat » du personnage : son humilité confère un poids à sa parole. Par la profération du personnage de Robin, la condamnation de la cour est dotée d'une efficacité plus grande. C'est autour de cette figure que s'opère le renversement final du lai, constituant la chute du poème, mais également la leçon morale à retenir.

Deschamps convoque certains traits du personnage pastoral pour en faire le porte-parole d'un discours anti-curial. Il s'inscrit à la suite de Philippe de Vitry et de son *Dit de Franc Gontier*, mais également de la critique du tyran formulée par Pierre d'Ailly, en construisant un franc berger Robin. Il y a par conséquent chez Deschamps deux principaux usages de la voix pastorale⁴⁹. Celui des pastourelles d'actualité, où le poète

⁴⁷ Sur l'utilisation de « franc vouloir » en littérature, voir Florence Bouchet, « Difficile liberté », dans *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 27 | 2014, disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/crm/13452>.

⁴⁸ Eustache Deschamps, *Le Lai de Franchise*, p. 213, v. 300-307.

⁴⁹ La leçon de musique et ses sous-entendus érotiques constituerait un troisième usage.

construit un conseil populaire commentant l'actualité politique et celui des poèmes célébrant la *vita rustica* par opposition à la *vita curialis*. D'un côté, une pratique inscrite dans la vie de cour, s'efforçant à son éventuelle réforme ; de l'autre, l'appel pur et simple à s'en départir.

À quel corpus la critique anti-curiale correspond-elle ? Ces poèmes ont été relevés par Jacques Lemaire dans son étude sur la vie de cour : il associe par exemple dans cet ensemble le *Lai de Franchise*, la ballade « Perilleus sont par tout les grans estas⁵⁰ » et la pastourelle « En retournant d'une court souveraine⁵¹ ». Susanna Bliggenstorfer dans la section de son livre *Eustache Deschamps : aspects poétiques et satiriques* consacrée à la cour dans l'œuvre du poète cite de surcroît la « Balade comment Robin crie mercy a Franchise » (ballade 1265)⁵². Ces textes sont liés par la dénonciation des dangers de la cour et la valorisation de la « franchise ».

Les bergers se confondent alors en partie avec les paysans dans un ailleurs campagnard indistinct, à l'instar de Franc Gontier chez Philippe de Vitry, dont rien n'indique qu'il est un berger. Dans la pastourelle « En retournant d'une court souveraine », Deschamps reprend le poème de ce dernier tout en modifiant, comme l'indique Susanna Bliggenstorfer, le nom des personnages. Franc Gontier et Hélène prennent les noms de Robin et Marion. Pour la chercheuse, cette variation s'inscrit dans un contexte des fêtes de mai⁵³. Elle ne s'attarde pas sur un éventuel changement de statut des personnages, un passage du paysan vers le berger. D'ailleurs, Robin n'est, si l'on fait abstraction de son nom, pas un berger :

L'idée de faire de Robin un bûcheron-marchand, fournisseur de la cour, remplit essentiellement deux fonctions. D'abord, la figure littéraire reste au centre des événements, bien qu'on passe du discours métaphorique à la « réalité » de la cour. De ce détail réaliste s'ensuit très logiquement que c'est Robin qui observe, juge les « curiaux » et valorise les deux modes de vie, une faculté attribuée dans d'autres poèmes au « je » lyrique. Le poète prête le savoir, ailleurs dispensé par son « je », au locuteur du récit métaphorique, dissimulant ainsi la critique⁵⁴.

⁵⁰ Eustache Deschamps, Volume V, Balades, n°MLXXXI, p. 385-386.

⁵¹ *Ibid.*, Volume III, Chançons royaulx, n°CCCXV, p. 1-3.

⁵² Susanna Bliggenstorfer, *Eustache Deschamps : aspects poétiques et satiriques*, Tübingen, Francke, 2005, p. 28. On se référera à cet ouvrage pour une étude détaillée des textes.

⁵³ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 31.

Comme dans d'autres textes, Robin participe à un jeu d'enchâssement des discours et des regards, témoin et locuteur, il fait lui-même l'objet d'un récit du poète, qui relaie à son tour ce qu'il a observé. S'agit-il réellement de dissimuler une critique formulée clairement dans le texte et en adéquation avec d'autres compositions d'Eustache Deschamps ? C'est peut-être d'abord dans ce jeu d'observation soulignée par la chercheuse que se situe l'intérêt de cette délégation de la voix auctoriale. Robin pose un regard étranger sur l'univers familier du public, permettant ainsi un travail de décentrement. La légitimité du propos se construit à partir de la composition hybride du personnage, à la croisée des traditions pastorales et anticuriales : à la fois berger, issu d'un monde autre et idéalisé, mais aussi bûcheron, travailleur, ce nouveau Robin combine différentes valeurs mises en avant par le poète. Il est un être de l'ailleurs, mais non de l'oisiveté.

Évoquant l'expérience de serviteur de cour du poète Champenois, Jacques Lemaire avance que :

[...] l'auteur du *Miroir de Mariage* éprouve le sentiment profond et réel de la *satieta curiae*, envie le sort des humbles *laboureurs*, qui évoluent sans tutelle dans une nature accueillante, et, surtout, expose en professionnel de la vie de cour des idées fondées sur une réalité personnellement vécue plus que sur des principes généraux d'origine savante⁵⁵.

Face à une réalité personnelle décrite comme décevante, Deschamps joue de l'élaboration traditionnelle d'une campagne fictionnelle et idéalisée comme lieu d'altérité pour construire un discours sur et contre la vie de cour. Comme la plupart des textes satiriques, la description du monde pastorale n'est pas ancrée dans une référentialité forte. Elle s'inscrit plutôt dans la tradition des discours sur l'*otium* antique. En parlant depuis un univers fictionnel ancré dans une longue histoire littéraire, le berger, ou dans ce cadre, son alter ego le laboureur, donne une valeur générale à son propos qui devient une morale à même de guider les conduites. Ce n'est pas le mode de vie réel du berger qu'il convient d'adopter, mais les qualités de simplicité et de liberté qui lui sont traditionnellement attachées.

Dans son article consacré au *Lai de Franchise*⁵⁶, Miren Lacassagne interroge le statut de ce texte et notamment son inscription dans la tradition du miroir. Si plusieurs éléments, comme la dimension didactique ou la présence du motif aquatique

⁵⁵ Jacques Lemaire, *op. cit.*, p. 435.

⁵⁶ Miren Lacassagne, art. cit.

contribuent à rapprocher ce texte d'autres œuvres tournées vers l'amendement des puissants, la chercheuse met en avant le travail poétique d'Eustache Deschamps, qui procède par la « la synthèse de trois traditions littéraires, celle de l'*aurea mediocritas*, celle de la pastorale et celle de la critique anticuriale⁵⁷ ». Comme dans les deux textes étudiés précédemment, le *Livre des trois âges* et le *Débat du Loup et du Mouton*, nous constatons que la voix pastorale s'inscrit dans un jeu sur les formes et les traditions afin de transmettre un idéal de conduite au roi ou au public. Elle déjoue les cadres ordinaires pour faire porter une voix incitant à la transformation des individus et de la société.

Les trois textes étudiés s'inscrivent dans l'évolution notée par Frédérique Lachaud et Lydwine Scordia. La pastorale a été perçue comme une manière efficace de contourner la forme ancienne du miroir au prince pour proposer une autre mise en forme d'un contenu édifiant. Son inscription dans une longue tradition littéraire contribue à donner un tour ludique à un propos sérieux, tandis que le personnage pastoral se fait modèle à suivre. À l'inverse du miroir traditionnel qui tend au souverain un reflet idéalisé, le berger est caractérisé par un mode de vie en rupture avec celui de la cour, le miroir pastoral se construit moins par la ressemblance que par l'opposition en vis-à-vis de deux visions distinctes. Ces textes sont donc des appels à engager une rupture profonde avec des habitudes. C'est tout particulièrement le cas du *Débat du Loup et du Mouton* et du *Lai de Franchise* qui se construisent autour d'un renversement final brutal, engageant les émotions du public. Dans le *Livre des trois âges*, la rupture est cependant présente également, dans le contraste figuré picturalement entre l'avant et l'après de l'attaque du loup : alors que les moutons paissaient tranquillement, ils sont à présent en alerte, la confiance entre le troupeau et son berger a été en partie rompue par défaut de vigilance⁵⁸. Ils appellent une participation active du public, que ce soit dans la manipulation du manuscrit du *Livre des trois âges* et la mise en relation du texte et des enluminures, dans l'analyse du débat entre le Loup et le Mouton, ou dans la réinscription du *Lai de Franchise* au sein d'une production littéraire anti-curiale. Le travail de déchiffrement doit conduire à adopter une attitude plus idéale, qu'elle soit en adéquation avec le modèle du bon gouvernant ou du bon chrétien, ou en rupture avec des pratiques curiales dénoncées. La voix des bergers et bergères se fait l'intermédiaire

⁵⁷ *Ibid.*, p. 656.

⁵⁸ Pierre Choinet, *Le livre des trois âges : fac-similé du manuscrit Smith-Lesouëf 70*, op. cit., p. 206.

d'une transformation tendant à un idéal moral et littéraire qui peut tout à la fois proposer un modèle de vie courtoise comme son abandon total.

Les textes que nous allons aborder à présent reposent sur un fonctionnement différent et ont des objectifs distincts. Ils engagent également le public sur un plan émotionnel, mais recourent à l'empathie face à la souffrance plutôt qu'à la peur. En invitant tout un chacun à se reconnaître dans la crise décrite, ils se font catalyseurs d'un vécu difficile qui peut alors s'exprimer. Alors que les textes que nous venons d'étudier tendent à dresser le portrait d'un berger modèle à imiter, comment la pastorale, désactualisante, peut-elle faire écho à une expérience ancrée dans le réel et le prosaïque ?

II. Des bergers « sans soulas » : efficacité de l'émotion en temps de crise

Le *Tübinger Hausbuch* est un calendrier manuscrit, dit « iatromathématique », de langue allemande, enluminé avec un soin remarquable, conservé et numérisé à la bibliothèque de Tübingen⁵⁹. Il a été réalisé au milieu du XV^e siècle. Il ne s'agit pas d'un *Calendrier des bergers* : un seul exemplaire de ce genre nous est parvenu en langue allemande, *Der Schapherders Kalender*⁶⁰. Cependant, les personnages pastoraux n'en sont pas tout à fait absents. Dans la partie dédiée aux planètes, le manuscrit oppose au texte descriptif une enluminure en pleine page représentant l'astre et son action⁶¹.

À la planète Mars, figurée en dieu belliqueux sur un cercle rouge, est associé le sombre tableau de la guerre. Ce ne sont pas deux troupes adverses qui se font face, mais des guerriers armés qui affrontent des paysans. La scène est hautement pathétique. Au premier plan apparaissent des troupeaux : vaches, cochons, chevaux et bien sûr moutons. Un soldat s'apprête à tuer le chien du berger. Ce dernier est attaché et entraîné par un homme à cheval tandis que la bergère à genoux tente de le retenir. Une femme est plaquée au sol par un soldat armé, de ses doigts, elle se signe et s'en remet à Dieu. La scène de viol typique de la pastourelle a perdu tout caractère grivois ou comique pour être représentée dans toute sa violence et sa crudité.

Des personnages pastoraux victimes de la violence guerrière apparaissent dans d'autres calendriers, sans que cela soit pour autant systématique. Sur le bois gravé du *Calendrier des Bergers* édité à Rouen par Raulin Gaultier en 1510⁶², le berger, reconnaissable à la présence de son troupeau, est sur le point de se faire égorger par un soldat en armure, tandis qu'un autre soldat s'apprête à incendier un château. Une disposition identique avec un bois gravé totalement différent se retrouve quelques années auparavant chez un autre éditeur, à Genève⁶³.

⁵⁹ Tübingen, Universitätsbibliothek Tübingen, manuscrit Md 2, vers 1430-1480, disponible en ligne : <http://idb.ub.uni-tuebingen.de/opendigi/Md2>.

⁶⁰ *Der Schapherders Kalender*, Rostock, Ludwig Dietz, 1523, Herzog August Bibliothek, HAB Wolfenbüttel <A: 36 Astron.>, disponible en ligne : <http://diglib.hab.de/drucke/36-astron/start.htm>.

⁶¹ Tübingen, Universitätsbibliothek Tübingen, manuscrit Md 2, manuscrit cit., f. 269 r^o. Voir Annexes.

⁶² Paris, Bibliothèque nationale de France, Réserve des livres rares, RES P-V-403, vue 138, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5698842h>. Voir Annexes.

⁶³ Paris, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES-V-277, vue 141, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1527587r>. Voir Annexes.

Cette présence de personnages pastoraux violentés n'est pas liée à la « thématique pastorale » de nos calendriers puisqu'elle se trouve aussi dans des calendriers qui ne sont pas des calendriers des bergers. Par ailleurs, les enluminures associées aux autres planètes ne font pas forcément apparaître de personnages pastoraux, même au sein des calendriers des bergers. Ainsi Vénus est-elle plutôt liée à la représentation d'un couple courtois. Les personnages pastoraux peuvent être associés au thème des travaux agricoles, présents dans les calendriers en raison de la relation entre temps terrestre de la vie à la campagne et temps céleste des astres. Mais chacune des illustrations commentées, enluminure ou bois gravé, ne représente pas n'importe quel travailleur agricole, c'est chaque fois le berger ou la bergère, en compagnie de son troupeau, qui a été retenu pour illustrer la violence du dieu Mars.

Personnages de l'innocence, les bergers et bergères sont à même d'illustrer au mieux l'injustice de la guerre. Cette représentation du pacifique berger ou de la paisible bergère, victimes de la violence de soldats alors qu'ils sont désarmés et entourés du troupeau dont ils prennent grand soin, souligne le scandale d'un fléau qui frappe indifféremment les populations, blessant les faibles et les innocents, mettant à mal l'ordre dans lequel bergers et bergères s'inscrivent. Le contraste entre cette violence et le caractère paisible et festif du monde pastoral vient souligner les pertes liées au conflit, la dégradation de la joie vers le malheur. La voix pastorale permet donc d'exprimer une déploration du malheur à laquelle chacun est appelé à se joindre. Elle dit la vulnérabilité des populations et des pays, leur exposition à la blessure, la situation de danger dans laquelle ils se trouvent. Elle autorise ainsi une critique en partie consensuelle du conflit, se faisant écho d'injustices irréfutables. Son efficacité est basée sur l'émotion : le public est conduit à ressentir collectivement tristesse et indignation.

Que se passe-t-il lorsque les personnages prennent corps pour transmettre cette émotion ? Au cours de la performance, acteurs et interprètes font de leur voix l'intermédiaire d'une expression au sein de laquelle le public est invité à se reconnaître en partie. C'est le cas notamment pour les textes théâtraux où certains bergers figurent l'humanité. Comme le note Estelle Doudet :

Dans les moralités, la prépondérance des rôles figurant l'humanité articule fortement le « moi-ici-maintenant » exposé dans la fiction au « moi-ici maintenant » des récepteurs. Certes, le spectacle ne confond pas ces *ego-hic-nunc* et l'Homme qui parle sur les tréteaux n'est ni l'individu qui le joue ni celui qui l'écoute. Mais il figure ces deux instances. Présent dramatique, présent scénique et présent historique se trouvent ainsi inclus les uns dans

les autres. De ce fait, la temporalité du théâtre moral peut apparaître une contemporanéité non-coïncidente : le présent y forme le point focal où convergent le maintenant du personnage, celui de l'acteur, celui du destinataire et à partir duquel ils peuvent aussi diverger. Tout se passe comme si ce maintenant jouait sur des gonds mobiles, réunissant ou écartant tour à tour l'ici et le là, l'actuel et le virtuel⁶⁴.

La connexion partielle qui s'établit entre la fiction et l'expérience des récepteurs, le partage d'une émotion de la scène au public complexifient les définitions de la temporalité en faisant du présent le moment essentiel de l'expérience vécue. Les limites entre fiction et réel sont alors poreuses : l'émotion s'exprime et se vit au prisme de la fiction. C'est l'efficacité de la pastorale à faire sentir à un public une émotion et les enjeux de cette médiation, dans un contexte de crise, que nous étudierons à présent : la pastorale se différencie-t-elle d'autres fictions et quelles sont les émotions privilégiées dans nos textes ? Contrairement aux textes étudiés précédemment, la médiation opérée par la voix pastorale repose non plus sur le caractère modélisant des personnages, mais sur la possibilité du public à s'y reconnaître, via une commune vulnérabilité.

L'histoire des émotions ne s'est développée que récemment. Laurent Smagghe rappelle en introduction de son ouvrage, *Les Émotions du prince*⁶⁵, les premiers jalons posés par Lucien Febvre, longtemps restés sans suite : le caractère à la fois universel de l'affectivité et situé de nos propres normes émotionnelles d'un côté, l'intérêt à appréhender de manière historique l'individu dans sa globalité, en incluant par suite ses émotions, de l'autre⁶⁶. Avec les travaux de Laurent Smagghe, mais également ceux de Damien Boquet et Piroska Nagy, entre autres autour du projet « Les Émotions au Moyen Âge⁶⁷ », l'histoire des émotions est devenue un champ dynamique qui explore à la fois le discours scientifique et médical sur les émotions et le rôle de ces dernières dans la société et la communication politique. Nous souhaitons pour notre part mettre en relation la spécificité des personnages pastoraux et leur capacité à donner voix à des émotions. Par leur fragilité et leur humanité, ils sont particulièrement susceptibles de

⁶⁴ Estelle Doudet, *Moralités et jeux moraux, le théâtre allégorique en français : XV^e-XVI^e siècles*, p. 370.

⁶⁵ Laurent Smagghe, *Les Émotions du prince. Émotion et discours politique dans l'espace bourguignon*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 15-17.

⁶⁷ *Les Émotions au Moyen Âge, carnet d'Emma*, Hypothèses, disponible en ligne : <https://emma.hypotheses.org/>. Voir aussi les ouvrages suivants Damien Boquet et Piroska Nagy, *Sensible Moyen Âge: une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris, Éditions du Seuil, 2015 ; (éd.) Piroska Nagy et Damien Boquet, *Le sujet des émotions au moyen âge*, Paris, Beauchesne, 2008, en particulier « Pour une histoire des émotions. L'historien face aux questions contemporaines », p. 15-51.

susciter l'empathie du public et donc d'élaborer dans une communion d'émotion un vécu partagé. Nous nous consacrerons tout d'abord aux mécanismes de cette compassion pastorale. Un autre chapitre mettra plus spécifiquement en avant la manière dont l'émotion peut devenir ciment d'une société⁶⁸.

1. VULNÉRABILITÉ DES PERSONNAGES PASTORAUX

À la suite du colloque « Formes et figures de la vulnérabilité de la fin du Moyen Âge aux siècles classiques » organisé en 2015, l'ouvrage franco-allemand *Vulnerabilität/La vulnérabilité* propose d'importer la notion de « vulnérabilité » dans les études littéraires. L'introduction rédigée par Klaus Ridder et Steffen Patzold⁶⁹ revient sur son origine et son intérêt pour aborder la littérature, notamment produite en temps de crise. Empruntée aux sciences sociales, la notion peut s'appliquer à la fois aux sociétés :

Der Begriff der ‚Vulnerabilität‘ erlaubt es, soziale Ordnungen zu einem zentralen Untersuchungsgegenstand der Katastrophenforschung zu erheben.

[Le concept de « Vulnérabilité » permet d'élever les ordres sociaux au statut d'objet crucial d'investigation au sein de la recherche sur les catastrophes.]

et aux individus :

Eine einzelne Person wird dann als verletzlich bezeichnet, wenn sie verwundet werden kann oder der Gefahr ausgesetzt ist, ein Unrecht zu erleiden – sei es physisch, psychisch oder symbolisch, sei es durch andere Menschen oder Einwirkungen der Natur, sei es dadurch, dass eine Handlung vollzogen oder auch unterlassen wird⁷⁰.

[Un individu est dit vulnérable lorsqu'il peut être blessé ou risque de subir une injustice - qu'elle soit physique, psychologique ou symbolique, qu'elle soit de la part d'autrui ou de forces naturelles, qu'il s'agisse d'un acte commis ou omis.]

Dans le cadre de notre étude, nous chercherons à montrer en quoi la vulnérabilité des personnages pastoraux les rend plus à même d'être les intermédiaires d'un discours efficace sur une situation de crise expérimentée par la société médiévale. Utilisée

⁶⁸ Voir III. C. 3 « Unions pastorales ».

⁶⁹ Steffen Patzold et Klaus Ridder « Einleitung », dans *Vulnerabilität/La vulnérabilité*, (éd.) Cécile Lignereux, Stéphane Macé, Steffen Patzold et Klaus Ridder, Tübingen, Mohr Siebeck, 2020 (Collection « Bedrohte Ordnungen » 13), p. 1-24.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 3 (nous traduisons).

notamment par la rhétorique, la vulnérabilité permet tout à la fois de susciter l'émotion et l'adhésion du public :

Verletzlichkeit gilt darüber hinaus als ein integraler Bestandteil der Menschlichkeit, der wahres Mitgefühl erst ermöglicht. Und Richard Marback hat speziell in Bezug auf die Rhetorik betont, dass das ‚Sich-verletzlich-machen‘ hier ein großes positives Potential enthalte: Viele Charakterzüge, die Integrität ausdrücken, machten den Redner gleichzeitig verletzlich – wie etwa Ehrlichkeit und Schuldfähigkeit⁷¹.

[La vulnérabilité est considérée également comme appartenant pleinement à l'expérience humaine, rendant ainsi possible une compassion véritable. Au sujet de la rhétorique, Richard Marback a de plus souligné que « se rendre vulnérable » est doté d'un grand potentiel positif : de nombreux traits de caractère qui expriment l'intégrité rendent dans le même temps l'orateur vulnérable - par exemple l'honnêteté et la culpabilité.]

Associés à la paix, désarmés, les personnages pastoraux sont facilement à même d'être blessés, d'être victimes des injustices du temps⁷². La pratique de l'élevage, inscrite dans un espace ouvert, les rend également vulnérables à la destruction des terres provoquée par les catastrophes et les guerres :

En outre, le corps allégorique ne fait sens que s'il diffère, en tant que fiction abstraite, de celui des spectateurs, tout en leur offrant, concrétisée par un acteur, une image de ce qu'ils sont, de ce qu'ils seront ou de ce qu'ils devraient être. Si la blessure des corps allégoriques au théâtre s'avoue pure représentation, elle s'offre aussi comme un miroir possible de chacun et de tous, appelant à la compassion et à la réflexion du public⁷³,

souligne Estelle Doudet. Il est possible d'étendre cette réflexion sur les personnages des moralités aux personnages pastoraux, qu'ils apparaissent au théâtre ou en poésie. La séparation du monde pastoral avec le réel permet une distance suffisante pour inviter à penser une situation contemporaine vécue. Mais le caractère pathétique des personnages et le caractère partagé de l'expérience de la vulnérabilité sont dans le même temps à même de susciter identification et compassion. La fiction pastorale permet donc

⁷¹ *Ibid.*, p. 10 (nous traduisons). Ouvrage cité : Richard Marback, « Meditation on Vulnerability in Rhetoric », dans *Rhetoric Review* 29, 2010, p. 9-11.

⁷² Comme le note Paul Alpers, cette vulnérabilité est une caractéristique présente dès les premiers textes, pastoraux, notamment dans la première églogue de Virgile : Paul Alpers, *What is Pastoral ?*, *op. cit.*, p. 24.

⁷³ Estelle Doudet, « Figurer la vulnérabilité sur les scènes morales (1430–1560) », dans *Vulnerabilität / La vulnérabilité*, *op. cit.*, p. 416.

un discours dont l'efficacité repose en partie sur l'émotion suscitée, en partie sur une constitution en miroir invitant à la réflexion.

2. PERSONNAGES PASTORAUX FACE AUX FLÉAUX : DU RIRE AUX LARMES.

a. *Écrire l'émotion*

Plusieurs pastourelles politiques sont des vecteurs critiques permettant la dénonciation d'un conflit contemporain. Si cette utilisation de la pastourelle se développe particulièrement à la fin du Moyen Âge, suivant peut-être en cela une évolution générale de la production poétique des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles⁷⁴, elle s'inscrit dans le prolongement d'usages explorés dès le début de cette forme poétique, en exploitant les ressorts proposés notamment par la forme dialoguée. Dans un article intitulé « What Short Tale Does Jehan Bodel's Political Pastourelle Tell ?⁷⁵ », Matilda Tomaryn Bruckner revient sur les origines de l'utilisation politique de la pastourelle. Elle évoque notamment *A la fontana del vergier* de Marcabru, au croisement de la chanson de croisade, de la chanson de femme et de la pastourelle, qui fait entendre une critique de la croisade menée par le roi Louis⁷⁶.

La pastourelle *Contre le douz tans novel* de Jean Bodel⁷⁷ exploite le déséquilibre entre les deux personnages, représentation d'une situation de domination qui peut être renversée par l'habileté langagière de la bergère :

According to the well-established traditions of the pastourelle, the shepherdess boldly enters into the struggle with superior powers and has at least a chance to prevail in spite of her lower social status, doubled and dramatized by the weakness of her sex. She thus appears the most appropriate choice to defend local interest – represented by fictional shepherds and shepherdesses, making music and love – against the passing power of knights and lords, who want to trade favors for sex and, when that fails, take it by force⁷⁸.

⁷⁴ Voir par exemple le colloque « La Poésie en temps de guerre du Moyen Âge à la Renaissance », Paris, 29-30 mars 2019, organisé par Daisy Delogu et Laëtitia Tabard, programme disponible en ligne : <https://centerinparis.uchicago.edu/events/la-poesie-en-temps-de-guerre-du-moyen-age-la-rennaissance>

⁷⁵ Matilda Tomaryn Bruckner, « What Short Tale Does Jehan Bodel's Political Pastourelle Tell ? » dans *Romania*, tome 120 n°477-478, 2002, p. 118-131, disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_2002_num_120_477_1580.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁷⁷ Jean Bodel, *Pastourelles*, p. 291-294.

⁷⁸ Matilda Tomaryn Bruckner, art. cit., p. 128 (nous traduisons).

[Suivant la tradition bien établie de la pastourelle, la bergère se lance courageusement dans l'affrontement avec des puissances supérieures et a au moins une chance de l'emporter en dépit de son moindre statut social, redoublé et accentué par la faiblesse de son sexe. Elle s'avère donc le choix le plus approprié pour défendre les intérêts locaux – représentés par des bergers et bergères de fiction, jouant de la musique et faisant l'amour – contre le pouvoir occasionnel des chevaliers et seigneurs désireux d'échanger des faveurs contre des relations sexuelles et, lorsque cela échoue, de les obtenir par la force.]

Face au chevalier qui tente de la séduire, la bergère a le dernier mot et clôt le poème en reprochant aux soldats la violence exercée contre une région tout entière. Elle s'inscrit dans la lignée des personnages féminins placés en position de répondantes face à un homme en posture d'autorité⁷⁹. La mise en parallèle du pays dévasté et de l'expérience individuelle de la bergère, séparée de son ami, permet de guider la réception du public, d'une compassion face au malheur de la jeune femme à une indignation contre la situation politique incriminée. L'armée du roi de France, Philippe Auguste, affronte, entre la Lys et l'Yser, celle du comte de Flandres et de Hainaut, Baudouin IV⁸⁰. L'expression de la tristesse prédomine d'abord :

Sire, j'ai mon cuer pramis
Et m'amor donee :
A Perrin qui je mout pris
Doi estre espousee,
Maiz nos somes entrepris
En ceste contree !
Dorenlot aé !
Li François i on esté
Qui trop l'ont gastee⁸¹.

Avant de laisser place à la colère, traduite par l'insulte et l'ouverture au futur vers la possibilité d'une revanche qui achève le poème et laisse en suspens la suite des événements :

Sire, estes vos des eschis
Qui l'ieaue ont passee,
Qui de l'autre part le Lis
Font lor assamblee ?
Trecheor et foismentis

⁷⁹ Sur cette question voir Helen Solterer, *The master and Minerva : disputing women in French medieval culture*, Berkeley, University of California Press, 1995.

⁸⁰ Matilda Tomaryn Bruckner, art. cit., p. 123.

⁸¹ Jean Bodel, *Pastourelles*, p. 293, v. 31-39.

Et gent parjuree,
Dorenlot aé !
Tot seront deshiredé
A honte provee⁸².

À la suite de Jean Bodel, d'autres auteurs font appel à une voix pastorale pour médier un discours critique sur les malheurs de leur époque. Mary Radcliffe relève dans le recueil réalisé par Bartsch deux autres pastourelles contenant des références à l'actualité⁸³. Dans la pastourelle II, 21, la bergère explique au narrateur que l'amour lui est impossible en raison des agitations qu'« Hanri⁸⁴ » inflige à la région :

Sire, j'ai lo cuer marri,
por ceu ne vos puis amer ;
chascun jor veons Hanri
nostre pais triboler,
ne savons quel part torner :
redotons l'aversier⁸⁵.

Si la bergère cède finalement au narrateur, l'instabilité politique est à nouveau présentée, dans ce poème, comme un obstacle à l'amour. L'autre pastourelle mentionnée par Mary Radcliffe et composée par Lambert l'Aveugle contient une allusion moins précise : la bergère se défie des Français.

Trop mi faites le Champenois, ae !
voir dit, si dit verite
qui dit : male gent sunt François⁸⁶.

Dans les pastourelles plus tardives, le discours politique et social se fait plus précis. La septième pastourelle éditée par William W. Kibler et James I. Wimsatt, donne la parole à un berger « Madoulz » et à son fils, à la suite d'une attaque de troupes armées⁸⁷. Le désespoir des deux personnages se traduit physiquement dès l'ouverture du poème

⁸² *Ibid.*, p. 294, v. 40-48.

⁸³ Mary Radcliffe et G. J. Halligan, « Étude du genre de la pastourelle », *AUMLA*, (44), 1975, p. 225-226.

⁸⁴ Peut-être Henri I^e de Constantinople ? L'édition de Bartsch comporte apparemment une erreur dans le renvoi vers le manuscrit contenant la pastourelle, ce qui rend difficile la datation et la localisation.

⁸⁵ Bartsch, II, 21, p. 135, v. 41-46.

⁸⁶ Bartsch, III, 13, p. 246, v. 28-30.

⁸⁷ William W. Kibler et James I. Wimsatt, « The Development of the pastourelle in the fourteenth century : an edition of fifteen poems with an analysis », *Mediaeval Studies*, 45, 1983, pastourelle 7, p. 54-58.

par la mention des larmes : « étaient larmoians des yeulx⁸⁸ ». Le fils, désigné par le substantif « enfes⁸⁹ », apparaît comme une victime sans défense. Tout comme la bergère cumule une vulnérabilité liée à son statut social et à son genre, le personnage du fils est à la fois berger et enfant.

Dans un article intitulé « Tristesses de l'engagement : l'affectivité dans le discours politique sous le règne de Charles VI⁹⁰ », Jean-Claude Mühlethaler note la place de l'émotion dans les discours politiquement engagés au tournant des XIV^e et XV^e siècles et distingue deux modalités d'écriture de l'engagement politique : une posture marquée par l'affectivité d'une part, la distance rationnelle du clerc de l'autre. Cette séparation recoupe une division générique des textes, les formes lyriques brèves et les épîtres, plus « personnelles », étant mieux à même d'accueillir l'expression des émotions, là où des textes historiographiques appellent une écriture plus distante et plus raisonnée⁹¹. À la différence des textes présentés, les émotions exprimées par les bergers et bergères des pastorales ne font pas entendre l'expression directe d'un « je » identifiable à l'auteur. Ils ne reprennent pas pour autant la structure du cadre allégorique que Jean-Claude Mühlethaler étudie ensuite avec le *Quadrilogue invectif*⁹².

Indépendamment de leur forme, il semblerait que les textes pastoraux forment une catégorie à part où l'émotion est fréquemment exprimée par les personnages, via la représentation de leur présence physique dans des lieux désolés et par l'usage de discours directs. Les bergères et bergers, en raison de la proximité de leur parole avec l'émotion, permettent un autre régime d'expression : le clerc, auteur du texte, met à distance à la fois un discours rationnel et l'expression sensible d'un « je » personnel. La circulation de l'émotion dans la pastorale repose en effet sur des stratégies spécifiques de médiation.

La vulnérabilité des personnages de *pastoures* et de *pastoureux* n'est pas toujours vectrice d'empathie et l'observation de l'ensemble du corpus invite à porter un regard

⁸⁸ *Ibid.*, p. 54, v. 3.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 55, v. 13.

⁹⁰ Jean-Claude Mühlethaler, « Tristesses de l'engagement : l'affectivité dans le discours politique sous le règne de Charles VI », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 24 | 2012, disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/crm/12897>.

⁹¹ *Ibid.*, p. 25 et 27.

⁹² *Ibid.*, p. 31-33.

Un songe allégorique utilise le personnage du berger, c'est le *Songe du pastourel* : Marie-Claude Deprez-Masson, *Poésie et politique. Le Songe du Pastourel de Jehan du Prier*, Montréal, CERES, 1989.

nuancé sur la place des émotions dans la littérature pastorale. Ainsi, lorsqu'un narrateur extérieur est présent, il introduit une distance face à l'émotion exprimée. C'est bien sûr le cas dans les premières pastourelles d'oïl, où la vulnérabilité de la *pastoure* est détournée et ne suscite pas la compassion. La présence d'un intermédiaire pour rapporter les émotions de la bergère permet tout à la fois de réécrire ces dernières et de les tenir à distance. Geri L. Smith indique :

*It is always the knight who is speaking, controlling what the shepherdess says and how her attitudes will be conveyed. In short, the poem can only be an insight into a man's fantasy and his expectations of audience reception. At the very least, rape is treated casually in the pastourelle as if not only acceptable, but unsurprising in an encounter between a man and woman so distant from each other with respect of power*⁹³.

[C'est toujours le chevalier qui parle, contrôle ce que dit la bergère et la manière dont ses attitudes seront transcrites. En bref, le poème n'est jamais qu'un aperçu des fantasmes d'un homme et de ses attentes quant à la réception par le public. Tout au moins, le viol est traité avec désinvolture dans la pastourelle, présenté non seulement comme s'il était acceptable, mais encore comme s'il n'était pas surprenant lors d'une rencontre entre un homme et une femme si éloignés en termes de pouvoir.]

Dans la pastourelle, ce n'est pas la compassion, mais bien le rire qui est suscité par le texte, relève Kathryn Gravdal, dans son article « Camouflaging Rape : The Rhetoric of Sexual Violence in the Medieval Pastourelle⁹⁴ ». L'humour, le rire partagé avec le public, permet de reléguer à l'arrière-plan la question du viol : « *One of the cleverest rhetorical strategies in the pastourelle's camouflaging of rape is its humor [...]*⁹⁵. » [L'une des plus fines stratégies déployées par la pastourelle pour dissimuler le viol, c'est son humour [...].], note la chercheuse. La violence sexuelle de la pastourelle est en partie gommée pour dessiner un ordre où le désir et le plaisir masculin sont nécessairement bien accueillis par les protagonistes féminins, s'inscrivant dans le cadre des représentations misogynes présentées notamment par le clergé. La vulnérabilité de la bergère est mise à distance par la narration du poète masculin qui substitue à la compassion pour la victime amusement et désir érotique.

⁹³ Geri L. Smith, *The Medieval French Pastourelle Tradition*, p. 37 (nous traduisons).

⁹⁴ Kathryn Gravdal, « Camouflaging Rape : The Rhetoric of Sexual Violence in the Medieval Pastourelle », *Romanic Review*, (76, 4), 1985, p. 361-373 (nous traduisons).

⁹⁵ *Ibid.*, p. 367.

D'autres textes font à l'inverse des bergers et bergères des vecteurs émotionnels guidant la réception d'un événement ou d'un discours. Il s'agit donc bien de choix spécifiques, reposant sur une construction différente du texte, qui donne plus de place à l'expression directe des personnages. Françoise Lavocat distingue, dans la relation du public aux personnages, les notions d'« identification » et d'« empathie »⁹⁶ : la première permet d'aborder les « modélisations comportementales que génère la fiction⁹⁷ », la seconde « consiste à éprouver les sentiments d'autrui⁹⁸ ». Dans ces textes qui mettent l'accent sur un vécu sensible des personnages, c'est la seconde notion qui retiendra notre attention.

Les nouveaux travaux en sciences cognitives permettent, souligne la chercheuse, de mettre au jour le caractère presque involontaire de la réponse empathique. « La réaction ne nécessite pas obligatoirement un contenu mental représentationnel précis, mais s'apparente à un effet d'écho ou de miroir⁹⁹. » La réaction dans le public est une réponse à ce qui se joue durant la performance, jeu scénique ou lecture expressive du texte. Les émotions vécues redoublent les émotions fictionnelles jouées ou narrées. Françoise Lavocat souligne que cette place de l'empathie introduit un paradoxe dans la notion de fiction puisqu'elle conduit à interroger « la distinction entre personne et personnage, fiction et non-fiction¹⁰⁰ ». La voix pastorale met plus clairement en avant ce paradoxe : par la tradition et le cadre dans lesquels elle s'inscrit, elle désigne explicitement son caractère fictionnel. Ces textes occuperaient en conséquence une position médiane, exprimant de manière vive les émotions, mais les plaçant à distance en les localisant dans l'univers de la pastorale. Toutefois, nous constatons d'une part que les textes évoqués précédemment offrent une présentation sensible des événements qui n'invite pas explicitement à un pas de côté réflexif, d'autre part que certains personnages de bergers, loin d'inviter à l'écart, sont présents pour instaurer un lien émotionnel avec ce qui se déroule sur scène.

⁹⁶ Françoise Lavocat, *Fait et fiction : pour une frontière*, Paris, Éditions du Seuil, 2016, « Personne, personnage », p. 345-369.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 354.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 355.

⁹⁹ Françoise Lavocat, *Fait et fiction : pour une frontière*, *op. cit.*, p. 355.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 357.

Au théâtre, dans le mystère de la *Pacience de Job*, le personnage de Robin accompagne les malheurs de Job puis inversement, les signes de son élection divine, par des expressions marquées de tristesse et de joie¹⁰¹. Dieu a accepté de laisser le diable soumettre Job à une série d'épreuves. L'armée des Sabiens vient donc piller les pâturages de Job, tuant le personnage du Laboureur et emportant les animaux en s'adressant au personnage du Pasteur dans une langue dont la couleur « étrangère » se construit à partir d'un surprenant mélange :

NABAROT
Toty nostre ve et vea,
Dont, seignoure, c'est pro nobis.
Nabarot raminagrobis,
Inducat tout le bestiail¹⁰².

Le personnage du Pasteur fait alors entendre une plainte et se dirige vers la maison de Job où Robin se joint à sa lamentation. Tous deux emploient des tournures expressives avec des interrogations, des interjections « las » et « hellas » et rappellent la mort du Laboureur :

LE PASTEUR
[...] Las, quel chemin pourray je prandre,
Tres doulx Dieu, ne que pourray faire ?
Je ne sçay plus ou me retraire.
Mes compagnons sont mors en place.
Hellas, je ne sçay que je face ! [...]

ROBIN
Hellas ! Tres doulx Dieu, que feray
Ne que pourray je devenir
Le monde ce croy, veult finir :
Par ma foy, c'est de Dieu vengeance.
Je ne sçay par ma conscience
Que je face ne que je dye.
Au feu, bonnes gens, a l'ahayë !
Je vois mes compagnons mourir
Et si ne leur puy secourir ?

¹⁰¹ Passant de la dégradation à l'élévation, la *Pacience de Job* suit un schéma typique des mystères, qui, comme le note Estelle Doudet « explorent la réversibilité de l'abaissement et de l'élévation chez les saints et martyrs », voir Estelle Doudet, « Figurer la vulnérabilité sur les scènes morales (1430–1560) », art. cit., p. 417.

¹⁰² Albert Meiller, *La pacience de Job, mystère anonyme du XV^e siècle (ms. fr. 1774)*, Klincksieck. Paris, 1971, p. 279, v. 3072-3075.

Aussi mes brebis d'autre part
Que le feu brusle et les art¹⁰³.

Les deux bergers soulignent leur impuissance face aux maux qui frappent Job et son entourage, signalant ainsi la vulnérabilité de l'homme dans le monde. Ils redoublent la leçon de la vie de Job en soulignant la faiblesse humaine et donc la nécessité de s'en remettre en toutes circonstances à Dieu. Par leur fragilité, ils permettent de se poser en miroir devant le public, tout comme les personnages des moralités pour lesquels Estelle Doudet note : « “L'homme humain” des moralités, c'est l'homme soumis au processus de “vulnération” qu'est la vie¹⁰⁴. »

Évoquant un autre mystère, celui du *Vieux Testament*, Joël Blanchard dessine un parallèle entre ces prises de paroles des bergers et l'activité du chœur antique :

Ils agissent un peu à la manière des chœurs des tragédies antiques, commentant hors-récit, également sur le monde lyrique, les événements capitaux auxquels s'est heurté ou continue de se heurter le héros¹⁰⁵.

Sans s'étendre à l'ensemble des textes, cette comparaison entre personnages pastoraux et chœur antique éclaire certains usages de la pastorale et plus particulièrement lorsqu'il s'agit de séquences insérées et non d'une fiction pastorale à proprement parler. La voix pastorale s'inscrit dans l'entre-deux entre l'espace du récit ou ce qui se joue sur scène, et le public. Elle guide le public vers les émotions à ressentir : tristesse dans la *Pacience de Job*, louange du roi dans les entrées royales, retrait réflexif dans l'*Estoire de Griseldis*. Durant la performance, les voix des bergers et bergères se font chambres de résonance émotionnelles et seuils entre le public et la fiction.

b. *Le chœur pastoral : des voix multiples pour dire la crise*

Dans son anthologie des poèmes d'Eustache Deschamps évoquant la ville de Calais, centrale dans le conflit de la Guerre de Cent ans, Miren Lacassagne note :

Les chants royaux 337, 344, 359 et la ballade 1130 donnent la parole aux petites gens qui témoignent des événements en spectateurs ou en victimes. Le fait est inédit dans la poésie de tradition française, où généralement, une voix anonyme s'exprime sur un sujet amoureux ou didactique. Ici, Deschamps utilise les membres inférieurs du corps politique de la France,

¹⁰³ *Ibid.*, p. 280, v. 3078-3082 et v. 3088-3098.

¹⁰⁴ Estelle Doudet, « Figurer la vulnérabilité sur les scènes morales (1430–1560) », art. cit., p. 418.

¹⁰⁵ Joël Blanchard, *La Pastorale en France aux XIV^e et XV^e siècles*, p. 256.

les paysans ou *laboratores*, pour remémorer au *chef*, à la tête de ce corps, la synergie nécessaire de toutes ses parties¹⁰⁶.

À cette relation remarquable entre les différents corps de France s'ajoute pour les trois chants royaux une autre spécificité. Deschamps ne fait pas parler n'importe quels paysans, il s'agit ici de personnages pastoraux et les poèmes prennent la forme de pastourelles dont le poète exploite le caractère dialogué pour faire émerger un concert de voix sur le sujet qui l'intéresse : Calais¹⁰⁷.

Il exploite également le ressort pathétique pour porter une dénonciation de la situation politique. L'image des brebis affamées dans le chant royal 337, scandée par le refrain « Encor n'ont pas brebiz souppé¹⁰⁸. » est liée à la discussion sur le succès des Anglais marqué par une progression géographique. L'approche de l'ennemi est associée à une menace de dépossession et de famine touchant humains et bêtes, comme le souligne l'accumulation des tours négatifs :

Ne demourra bestail ne proye,
Blef ne vin; qui voudra se songne ;
Poucin, chapon, geline n'oye,
Ne cheval d'abbé ne de moigne [...]¹⁰⁹.

Producteurs des ressources alimentaires, les personnages pastoraux sont en première ligne pour dire la menace qui guette à terme toute la population.

Mais ces pastourelles ne se résument pas à l'expression d'une lamentation. Le dialogue permet de faire entendre des positions contraires, le poème devenant chambre d'écho des inquiétudes du pays. Dans le chant royal 344, daté suivant Joël Blanchard de 1384¹¹⁰, la signature d'une trêve avec les Anglais fait débat. Le poème articule expression d'un désir de paix et crainte de voir les conflits recommencer si Calais ne revient pas aux français, comme le résume la strophe suivante :

¹⁰⁶ Miren Lacassagne, « Calais chez Eustache Deschamps: une anthologie thématique », *Nord'*, 59(1), 2012, p. 174, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-nord-2012-1-page-173.htm>.

¹⁰⁷ Nous revenons sur des textes étudiés dans l'article suivant : Charlotte Guiot « Nobles bergères et pauvres pastoures, les figures pastorales dans les représentations du pouvoir au féminin », *Langages et politiques*, Maison des Sciences de l'homme Alpes, 2021, disponible en ligne : <https://lpol.hypotheses.org/37>.

¹⁰⁸ Eustache Deschamps, volume III, poème CCCXXXVII, p. 47-49.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 48, v. 33-36.

¹¹⁰ Joël Blanchard, *La pastorale aux XIV^e et XV^e siècles*, p. 71.

Lors vint avant Berthelot du jardin,
Qui respondit : « La paix suis desirans,
Car je n'ose descouchier le matin
Pour les Anglois qui nous sont destruisans ;
Mais dire oy, il a passé dix ans.
Qu'a leur dessoubz quierent toudis aloingne
Pour mettre sus leur fait et leur besoingne,
Et puis courent le regne a grans eslays ;
Maint l'ont veu, et pour ce je tesmoingne :
Paix n'arez ja s'ilz ne rendent Calays¹¹¹.

Joël Blanchard note l'évolution opérée entre le dialogue et l'envoi :

Si la discussion des bergers porte sur la menace des dangers présents l'envoi récupère leurs aspirations à une vie meilleure, la double structure de la forme fixe – discours ou récit dialogué et envoi – sert à articuler cette tension qui oppose la présence de la guerre à l'attente de la paix¹¹².

Cette évolution apparaît à plus petite échelle entre la strophe et le refrain, et relève d'une stratégie de communication. Différents personnages prennent tour à tour des positions distinctes, mais le refrain fait émerger des divergences une position commune. Cet investissement de la forme dialoguée de la pastourelle permet à Eustache Deschamps de donner plus de poids à son argumentation en présentant son élément central, l'importance d'un retour de Calais dans les possessions françaises, comme un moyen d'unifier des prises de positions divergentes au sein de la population. Le dialogue occupe également une place importante dans la ballade MIX, qui n'évoque pas Calais, mais le pillage de la campagne, peut-être par les grandes compagnies¹¹³.

Même en cas d'évocation d'un conflit militaire, les personnages pastoraux peuvent conserver leur caractère comique. Chez Froissart, l'écriture de la pastourelle relève de manière générale d'une pratique ludique reposant sur une complicité avec le public autour d'événements connus¹¹⁴. La pastourelle 12 a été datée par Ernest Hoepffner de 1382 :

¹¹¹ Eustache Deschamps, *Œuvres complètes*, volume III, poème CCCXLIV, p. 62-63, v. 11-20.

¹¹² Joël Blanchard, *op. cit.*, p. 68-69.

¹¹³ Eustache Deschamps, *Œuvres complètes*, Volume V, poème MIX, p. 268-270.

¹¹⁴ Voir notamment les analyses de Kristen Figg, « Account of a royal entry, Genre, Audience, and History in Froissart's Chronicles and Pastourelles », *Queeste : Journal of Medieval Literature in the Low Countries* 12.2, p. 131 ; notre communication à paraître « Le chroniqueur poète, dialogue entre réel et fiction pastorale dans quelques pastourelles de Jean Froissart ».

Le poète y glorifie le passage de la Lys, effectué par l'armée française le 20 nov. 1382, ce qui lui fait espérer la victoire de Charles VI¹¹⁵.

Des bergers discutent et appellent à combattre les villes flamandes, Bruges et Gand, qui se sont révoltées. Comme d'autres textes évoqués, cette pastourelle joue du pathétique pour en appeler à l'indignation du public en proposant une peinture des conséquences violentes de cette révolte : villages incendiés, personnes exécutées. Le détail des « amis » perdus provoque la compassion pour ces bergers malheureux :

« Leur hayne a en la contree
Fait ardoir tamaint bon hamel
Et fait trencier maint haterel
De mainte grosse riche here.
Com plus vient la chose, et plus serre.»
— C'est vrai, ce respondi Henris,
Perdu y ai de mes amis [...]
Qui ne font pas a recouvrer¹¹⁶.

Néanmoins, cette tonalité pathétique coexiste avec un ton plus léger qui apparaît à la fin du poème. Le berger Robin, rejoint par ses amis, décide de s'armer pour affronter lui-même Bruges et Gand :

Or ferai ferrer mon plançon,
Ce dist Robins de la Bassee,
Mon camail et mon haubregon
Roller, et fourbir mon espee ;
Més que j'aie la teste armee
Et au costé mon grant coutel
Et ou poing plommee ou martel,
Pour grasse ou pour honnour conquerre,
Telement les irai requerre
Qu'on dira que je sui hardis¹¹⁷.

Cette décision finale peut mettre en avant l'adhésion de la population à une politique guerrière menée par le jeune roi, toutes les couches de la population étant unies dans un même objectif. La perturbation guerrière de l'idylle pastorale souligne néanmoins le caractère critique de la révolte qui en vient à perturber l'ordre habituel du monde des bergers et bergères.

¹¹⁵ Ernest Hoepffner, « La chronologie des Pastourelles de Froissart », dans *Mélanges offerts à M.Émile Picot, membre de l'institut, par ses amis et ses élèves*, Paris, Librairie Damascène Morgand, 1913, p. 34.

¹¹⁶ Froissart, *Pastourelles*, pastourelle 12, p. 175, v. 37-44.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 175-176, v. 49-58.

Ce personnage du berger armé n'est peut-être pas tout à fait imaginaire. Dans le contexte de déstabilisation politique lié à la guerre de Cent Ans et à la baisse de la démographie suite à la Grande Peste qui aurait fait disparaître près d'un tiers de la population entre 1347 et 1350¹¹⁸, les populations rurales sont parfois officiellement appelées à s'armer pour se défendre :

En 1355-1357, les États généraux donnent aux villageois l'autorisation expresse de résister en cas d'attaque ainsi que d'élire leur capitaine. Deux ordonnances royales de 1410 et 1411, en pleine guerre civile Armagnac-Bourguignons, vont dans le même sens¹¹⁹.

La militarisation des campagnes renvoie par conséquent à une réalité connue des contemporains, symptôme d'une société où la séparation en trois ordres ne fonctionne plus. Le roman national français a retenu le personnage du Grand Ferré¹²⁰, mais à cette époque il n'est pas le seul paysan combattant. Cette situation apparaît dans certaine production littéraire dont le *Quadrilogue invectif* d'Alain Chartier¹²¹ écrit en 1422 est peut-être l'illustration la plus frappante, mais que nous retrouvons également dans nos textes, par exemple dans la *Moralité à cinq personnages* où le Petit accuse le Grant de ne pas remplir ses devoirs.

Dans la pastourelle de Froissart cependant, la construction par accumulation, faisant succéder les diverses pièces des équipements militaires incongrus sur un personnage pastoral, porte également à rire. L'emploi répété du possessif transforme le berger en chevalier épique bien armé se préparant au combat. Ce Robin n'est pas sans rappeler un autre Robin, qui chez Adam de la Halle multiplie les rodomontades avant de s'évanouir au premier coup asséné. L'amusement suscité par cette démonstration excessive n'entraîne pas un discrédit du propos général de la pastourelle. Cette dernière permet d'aborder avec légèreté un sujet grave et de rappeler, par contraste avec l'attitude inappropriée des bergers, celle qui est attendue de l'aristocratie combattante. Comme le note Geri L. Smith, le détour par la voix pastorale permet à Froissart d'exprimer une critique sur la situation présente :

¹¹⁸ Fabrice Mouthon, *Les communautés rurales en Europe au Moyen Âge : une autre histoire politique du Moyen Âge*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 200.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 206-207.

¹²⁰ Colette Beaune, *Le Grand Ferré : premier héros paysan*, Paris, Perrin, 2013.

¹²¹ *Le Quadrilogue invectif*, (éd.) Florence Bouchet, Paris, Honoré Champion, 2011 [2002].

*While it would be pushing the point to say that Froissart used this poem to make a plea on behalf of the poor, it is nonetheless a condemnation of the urban upstarts who degrade war by waging it for greed and who gravely disrupt social order, and a reminder to leaders of what their role should be.*¹²²

[S'il serait exagéré de dire que Froissart utilise ce poème pour faire un plaidoyer en faveur des pauvres, il s'agit néanmoins d'une condamnation des élites montantes urbaines, qui dévalorisent la guerre en la menant par intérêt personnel et perturbent gravement l'ordre social, et d'un rappel adressé aux gouvernants sur ce que devrait être leur rôle.]

3. UNE COMMUNICATION SIMPLIFIÉE ?

La guerre n'est pas le seul motif de déploration. Les bergers et bergères peuvent incarner la souffrance de la population face aux fléaux plus ou moins discernables qui la frappent¹²³. Ce procédé a laissé des traces dans le vocabulaire que nous employons aujourd'hui. En effet, c'est un berger, héros d'un poème du XVI^e siècle, qui a légué son nom à la terrible maladie qui frappe l'Europe à cette époque, la syphilis ! Dans son ouvrage *Syphilis sive morbus gallicus*¹²⁴, le médecin et poète Jérôme Fracastor renoue avec la poésie latine pour présenter la nouvelle maladie qui frappe les populations, des remèdes, mais aussi dans son livre III un récit des origines de la syphilis. Dans un bref récit pastoral d'une centaine de vers¹²⁵, Fracastor rapporte comment le berger Syphile a offensé Apollon, en préférant consacrer à son roi ses sacrifices et entraînant à sa suite la population de son pays. Pour se venger, le Dieu contamine les habitants d'un mal nouveau qui prend le nom du berger responsable :

[...] *Primus, regi qui sanguine fuso
instituit divina sacrasque in montibus aras,
Syphilus, ostendit turpes per corpus achores.
Insomnes primus noctes consuulsaque membra
sensit, et a primo traxit cognomina morbus,
Syphilidenque ab eo labem dixere coloni.*

¹²² Geri L. Smith, *The Medieval French Pastourelle Tradition*, p. 163 (nous traduisons).

¹²³ Notons cependant l'absence, à notre connaissance, de mention explicite des souffrances causées par la Grande Peste Noire.

¹²⁴ Girolamo Fracastoro, *La syphilis ou Le mal français*, (éd.) et (trad.) Jacqueline Vons, Concetta Pennuto, Danielle Gourevitch, et Jacques Chevallier, Paris, les Belles lettres, 2011 (Collection « Les classiques de l'humanisme » 36).

¹²⁵ *Ibid.*, livre III, p. 76-82, v. 288-379.

[Celui qui avait institué les cérémonies sacrées en l'honneur du roi et répandu le sang sur les autels érigés dans les montagnes, Syphile, est le premier à montrer sur tout le corps des ulcères humides suintants. Le premier, il connaît les nuits sans sommeil et les douleurs qui tourmentent le corps, et c'est de lui, parce qu'il fut le premier malade, que la maladie tire son nom : les paysans l'appelèrent *sypphilis*, du nom de Syphile¹²⁶.]

Tous souffrent de la maladie, la terre se dépeuple, il n'y a plus d'élevage possible. La population se tourne vers les Dieux, sollicite l'intercession de Junon et décide d'offrir en sacrifice à Apollon le berger Syphile. Les Dieux le sauvent en lui substituant un bœuf à la dernière minute et apportent à la population un remède.

Dans cette courte réécriture mythologique des origines de la maladie, la souffrance des personnages est condensée, le berger ne prend pas la parole au discours direct pour se plaindre. Mais le passage par l'épisode pastoral permet de mettre en ordre l'origine d'une épreuve qui frappe durement les contemporains. Incarnant une vie douce et heureuse, le berger exprime par contraste la perte du bonheur avec une émotion poignante. Dans l'introduction au texte de Fracastor, Danielle Gourevitch revient sur la multitude de noms employés pour désigner la maladie nouvelle qui touche l'Europe à la toute fin du XV^e siècle¹²⁷. Vite identifiée à des symptômes remarquables, elle ne sera traitée efficacement qu'au XX^e siècle. Il est remarquable que ce soit le nom de Syphilis qui s'impose. Si l'ouvrage de Fracastor n'est pas uniquement narratif, mais comprend également des prescriptions médicales, nous pouvons imaginer que le court récit pastoral mettant en ordre narratif un fléau échappant au contrôle humain a eu une importance dans le succès de cette dénomination.

Les ressorts sont assez proches pour exprimer deux maux distincts. L'épidémie d'un côté, dont l'extension est relativement indépendante des décisions humaines, la guerre de l'autre, fruit d'un conflit entre différentes autorités humaines. Dès les débuts de la pastourelle, mais plus fréquemment à partir du XIV^e siècle, la littérature pastorale constitue un moyen d'évoquer les difficultés auxquelles est confrontée la société. Mais elles ne sont pas abordées à travers une analyse précise de la situation. Les conflits notamment prennent l'aspect de fléaux aux contours relativement indéterminés. Le fils du berger Madoulz, exprimant sa plainte dans la pastourelle 7 du manuscrit de Philadelphie, est bien en peine d'identifier ses agresseurs, soulignant par là le chaos

¹²⁶ *Ibid.*, p. 80-81, v. 327-332, (trad.) Jacqueline Vons, Concetta Pennuto, Danielle Gourevitch, et Jacques Chevallier.

¹²⁷ *Ibid.*, « La Syphilis, une maladie aux noms multiples », p. XV-XXXVII.

politique qui frappe le pays. S'ils poussent le cri de ralliement des Anglais, « Saint George », le père les soupçonne d'être de Navarre, comme le relèvent les éditeurs :

Though the son says that the plunderers yelled « St. George », an English cry, this does not suggest to Madoulz that they were English, but it rather prompts him to ask if they were Navarrese¹²⁸.

[Si le fils dit que les pillards ont crié « St George », un cri anglais, cela ne conduit pas Madoulz à penser qu'ils étaient anglais, mais l'invite plutôt à demander s'ils étaient navarrais.]

Les adversaires peuvent éventuellement être désignés à travers le nom des cités, comme pour Bruges et Gand dans la pastourelle 12 de Froissart, ou par une allégorie visant un pays, comme *l'eglantier* dans la *Moralité à cinq personnages*, mais jamais nommément et individuellement. Cette caractéristique peut être rattachée à une pratique d'écriture désactualisante de la pastorale qui se dégage en partie des contingences de la situation décrite pour proposer un récit signifiant. Ne serait-elle pas également constitutive d'une stratégie de communication politique par l'intermédiaire d'une écriture allégorique fortement référentielle ? En proposant un discours suscitant l'émotion de chacun et dénonçant une menace vague¹²⁹, les auteurs construisent une réaction collective du public permettant de faire communauté autour du fléau évoqué. Alors que Joël Blanchard parle d'un « euphémisme de la pastorale », une manière de décrire les souffrances en les adoucissant au prisme de l'écriture fictionnel et des personnages de bergers, il nous semble au contraire que la voix des bergers et bergères joue le rôle d'amplificateur. L'irruption de la violence dans le cadre pacifique de la pastorale est rendue plus frappante et plus injuste. Les textes, loin d'être privés d'efficace, mettent en mouvement le public : l'émotion au Moyen Âge, parfois nommée en latin *motus*, est ce qui pousse à l'action, au déplacement¹³⁰. Partagée, elle crée un lien entre les individus, leur permet de faire communauté. Cette association de l'émotion et

¹²⁸ William W. Kibler et James I. Wimsatt, « The Development of the pastourelle in the fourteenth century : an edition of fifteen poems with an analysis », art. cit., p. 34.

¹²⁹ La construction de la menace ne s'insérerait-elle pas dans le schéma habituel de la pastorale, devenant élément attendu pouvant s'appliquer à toute situation ? Voir notamment la définition de la structure pastorale donnée par Joël Blanchard, *La pastorale en France au XIV^e et XV^e siècles*, op. cit., p. 166 : « Le statut de la pastorale réside justement dans l'ambiguïté d'une instabilité jamais résolue. Cette instabilité fonde la vulnérabilité du lieu clos soumis aux pressions d'éléments opposés. »

¹³⁰ Nicole Hochner, « Le corps social à l'origine de l'invention du mot «émotion» », *L'Atelier du CRH*, (16), 2016, § 4, disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/acrh/7357>.

de la communauté a été par exemple étudiée par Piroska Nagy dans les récits du soulèvement des *patarini* à Milan au XI^e siècle :

If there was an emotion shared by the participants, it was strongly linked to their common experience and their 'shared concerns' helping to create 'interconnections among their emotions'¹³¹.

[Si une émotion était partagée par les participants, elle était fortement associée à leur expérience commune et à leurs « préoccupations partagées », contribuant à créer des « interconnexions entre leurs émotions ».]

Dans les textes que nous avons évoqués, la déploration des malheurs de la guerre est paradoxalement adossée à un appel au conflit militaire : reprendre Calais, réprimer les orgueilleuses cités flamandes, chasser les Anglais. Ce discours en apparence contradictoire fait écho aux pratiques de communication officielles des belligérants de l'époque étudiées par Boris Bove, Jean-Louis Biget et Joël Cornette :

La guerre ouverte s'accompagne toujours durant la guerre de Cent Ans d'une intense production de discours pacifistes, surtout de la part de l'agresseur ! C'est en effet une nécessité rhétorique pour des gouvernants qui ne peuvent être légitimement que des rois de paix, puisqu'ils s'adossent à un système de valeurs chrétiennes qui les définit comme tels : toute paix procède directement de Dieu, qui l'aime et l'insuffle dans le cœur des princes ; or le pouvoir temporel de ces derniers découle de lui. Les belligérants multiplient alors les lettres publiques pacifistes à l'adversaire dans le but d'affirmer aux yeux de leurs propres sujets que leur action guerrière ne compromet en rien leur légitimité à gouverner. Pour cela ils déploient une rhétorique qui puise son inspiration dans des motifs récurrents : la déploration des malheurs de la guerre, le refus de verser du sang chrétien, la constance du sentiment pacifique dans le cœur du prince, la répétition des tentatives pour faire la paix, mises en échec par l'adversaire, l'utilisation de tous les moyens pour obtenir la paix et les sacrifices consentis à cette fin¹³².

Sans se superposer à une communication officielle, la présentation des malheurs du temps dans nos textes n'est donc pas nécessairement une critique frontale des décisions politiques contemporaines. Elle repose sur une construction politique des émotions conduisant du pathétique à un appel à l'action, comme l'ont noté, dans *Sensible Moyen Âge*, Damien Boquet et Piroska Nagy :

¹³¹ Piroska Nagy, « Collective Emotions, History Writing and Change : The Case of the Pataria (Milan, Eleventh Century) », dans *Emotions : History, Culture, Society*, 2(1), 2018, p. 152 (nous traduisons).

¹³² Boris Bove, Jean-Louis Biget et Joël Cornette, *Le temps de la Guerre de Cent Ans : 1328 - 1453*, Paris, Belin, 2014.

Si les émotions sont au cœur du politique, c'est qu'elles sont l'expression tangible, corporelle, simultanément de la persuasion et de l'action. Elles sont non seulement pensées, mais vécues comme interfaces entre le langage verbal, le langage corporel et le passage à l'acte¹³³.

Médiatrice du sentiment, interface entre différents langages et début de l'action, la voix pastorale construit donc collectivement une position engagée, mais plutôt consensuelle.

Le Pastoralet adopte une stratégie sensiblement différente : le conflit n'est pas représenté uniquement du point de vue de ces conséquences et d'une possible résolution, mais bien des différentes décisions individuelles aboutissant aux guerres et meurtres. Cette différence a peut-être deux explications. D'une part, le projet du *Pastoralet* s'inscrit dans un rapport au temps différent, il ne commente pas un événement d'actualité, mais revient sur des événements passés pour leur donner un nouvel éclairage. Les tenants et aboutissants sont déjà connus du public. D'autre part, il s'inscrit de manière polémique en faveur de Jean sans Peur et de la cour de Bourgogne, proposant un récit où l'ennemi est clairement désigné. Semblable stratégie est adoptée, nous le verrons, par le *Songe du Pastourel* qui célèbre après coup la victoire de René II de Lorraine sur Charles le Téméraire à Nancy en 1477 et inscrit cette victoire dans une réinterprétation morale et chrétienne des événements¹³⁴.

L'article « Le corps social à l'origine de l'invention du "émotion"¹³⁵ » de Nicole Hochner met en avant, par une étude en diachronie du mot, les relations entretenues entre émotion et champ politique. Au XV^e siècle, quand le mot *emotion* fait son apparition, c'est dans un sens assez éloigné de celui que nous connaissons aujourd'hui :

Les usages du mot *emotion* au cours de ce premier siècle lui attribuent la signification de soulèvement licencieux, d'émeute ou d'instabilité.
« Émotion » est synonyme de troubles populaires¹³⁶.

L'idée de mouvement s'oppose à celui de stabilité et prend une connotation négative. De cette définition à notre notion d'émotion, un lien se dessine. Suivant les modèles de la rhétorique classique, l'émotion est ce qui est créé par le discours pour mettre en

¹³³ Damien Boquet et Piroska Nagy, *Sensible Moyen Âge : une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris, Éditions du Seuil, 2015 (Collection « L'Univers historique »), p. 255.

¹³⁴ *Le Songe du pastourel*, *op. cit.*, « Poésie et politique », p. 49-52.

¹³⁵ Nicole Hochner, « Le corps social à l'origine de l'invention du mot «émotion» », *L'Atelier du CRH*, (16), 2016, disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/acrh/7357>.

¹³⁶ *Ibid.*, § 16.

mouvement les destinataires. Piroška Nagy pointe la relation établie dans les récits de soulèvements lors de la Pataria de Milan et l'efficace des discours produits par les meneurs du mouvement.

La performance d'un texte ou d'une pièce est-elle alors susceptible de créer du trouble ? C'est ce que penseront parfois les autorités, peu après notre période, qui interdiront notamment certaines pièces débattant de la Réforme au XVI^e siècle, par crainte de dérouter les âmes des fidèles, à l'instar de Philippe II dans les Pays-Bas Habsbourg en 1560¹³⁷. C'est aussi ce dont témoignent certains récits de témoins ayant assisté à des débordements lors de représentations¹³⁸. La représentation d'un désordre appelle à une réorganisation de la vie sociale, mais cette dernière passe éventuellement par un bouleversement des comportements voire l'élimination d'adversaires. Lorsqu'ils pointent du doigt une situation injuste, ils invitent principalement à faire corps et communauté autour des émotions en partage, corps parfois excluant, notamment dans le cas des guerres de religion¹³⁹. L'ouverture de nos textes, à l'instar de la *Moralité de Mieulx-que-devant*, vers un futur plus heureux institue néanmoins la patience en qualité première, qualité que les bergers et bergères sont bien sûr les mieux à même d'incarner. Si des situations de crises sont décrites, les solutions déployées par les pièces sont plutôt de l'ordre de l'attente ou d'un resserrement des liens de la communauté, comme dans la *Moralité à cinq personnages* qui tente de retrouver un équilibre harmonieux entre les différentes couches de la société.

Les formes pastorales mettant au cœur le discours ont alors la prédilection des auteurs et autrices : le théâtre qui conduit à une incarnation physique, durant la performance, des souffrances et de la colère exprimées, ou la pastourelle, poésie dialoguée faisant entendre des voix chorales ou discordantes. Qui sont les destinataires de ces textes ? Leur action est en effet différente si les bergers de fiction s'adressent à l'aristocratie en se faisant porte-parole de peuple, chambre d'échos des troubles ayant lieu à la campagne, au-delà des enceintes, ou s'ils donnent corps, devant un public directement atteint par les souffrances de la guerre et des troubles politiques, à des émotions diffuses, partagées implicitement. Ces deux modalités de réception ne

¹³⁷ Estelle Doudet, *Moralités et jeux moraux, le théâtre allégorique en français : XV^e-XVI^e siècles*, op. cit., p. 348-35.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 423-424.

¹³⁹ Certains œuvres ont parfois pour horizon la persécution d'une partie de la population. Voir à ce sujet Klaus Ridder, « La persécution comme menace dans le théâtre de la Réforme (1525-1538) », dans *Théâtre, guerre et religion*, op. cit., p. 95-106.

s'excluent pas l'une l'autre, en particulier dans le cas des bergeries théâtrales qui pouvaient recevoir un large public. Dans les deux cas, les bergers et bergères ne permettent pas d'incarner le pouvoir princier, de mettre en scène une autorité descendante. Ils convoquent par le biais de l'émotion et de l'empathie une attention plus grande à la population et notamment au monde des campagnes. Le temps de la performance, ils font ressentir et éprouver leur vécu et s'introduisent ainsi parfois à la cour et dans les villes.

Conclusion

La voix pastorale retentit donc avec plus ou moins de proximité à l'oreille du public. Différents dispositifs d'écriture peuvent tantôt l'instaurer en modèle lointain et idéal, tantôt la réduire à une expression risible, tantôt la faire résonner avec le vécu de la société médiévale en jouant des ressorts de l'empathie par une écriture de l'émotion expressive. Le berger ou la bergère permettent d'incarner temporairement une valeur ou de faire entendre les inquiétudes de la population. La voix pastorale se situe entre différents pôles, tantôt idéalisée, tantôt ridiculisée, tantôt présentée dans sa vulnérabilité. Elle permet ainsi de mettre efficacement en dialogue une fiction désactualisante avec le réel afin de conduire le public à repenser son expérience ou l'actualité.

Le texte se construit parfois en embrayeur d'une transformation pastorale. À la lecture ou à l'écoute du texte, le public est ému, il est littéralement « mis en mouvement » dans ses convictions par différentes stratégies poétiques. Le phénomène de l'empathie permet d'attirer l'attention d'une cour distante sur les souffrances du pays, ou à l'inverse de galvaniser une émotion « populaire » partagée par un nombre important de personnes. Le lien étroit du personnage pastoral aux sentiments en fait alors un médiateur clé pour dire la souffrance ou la réjouissance. À côté de ces usages « émotionnels », nous constatons que la voix pastorale peut inviter à mettre en place des changements plus profonds, non pas réactions immédiates à un texte ou à sa performance, mais remise en question d'habitudes profondes et réformation de son comportement. Devenir berger ou bergère, c'est alors adopter une palette de qualités connotées positivement et inscrites dans la rupture avec l'ordinaire.

La voix pastorale permet donc d'articuler à l'humain un modèle idéal, certes désigné comme tel et donc en partie inatteignable, mais source d'espoir, voir dans le cas religieux, d'espérance. La mise en voix du réel permet ainsi de lui donner un sens, un ordre, de le présenter sous un jour harmonieux. Le berger et la bergère, capables de déchiffrer les signes du monde, qu'ils soient ceux de la nature, de la société ou de Dieu, sont à même d'inscrire le vécu dans un ordre cyclique et rassurant.

L'harmonie est une association de plusieurs éléments formant une combinaison agréable : il peut s'agir d'une harmonie musicale, de l'accord des voix des *pastoures* et *pastoureaux* chantant à l'unisson ou sur un air polyphonique, mais aussi d'une harmonie du monde, les choses se déroulant selon les ordres conçus par Dieu, où une harmonie du corps social, une concorde de la société. La voix mélodieuse des bergers et bergères n'est-elle donc pas un outil permettant au public d'être en harmonie avec le monde ? Elle serait ainsi un remède face aux inquiétudes, mais aussi une mise en partage d'une même vision ordonnée des choses et donc à même de fonder ou de refonder la communauté des hommes et des femmes du Moyen Âge.

Nous mettrons tout d'abord en avant la manière dont le rôle d'intermédiaire des bergers et bergères les place au cœur de relations qu'ils sont à même d'éclairer. Puis, nous étudierons différents mouvements d'union qui président à l'écriture pastorale, lieu de l'alliance et de la communauté. Par différents jeux d'analogies la voix des bergers et bergères permet de rattacher microcosme et macrocosme, univers et société humaine dans la représentation d'un univers réordonné.

I. Au cœur des relations

Le berger et la bergère sont à l'intersection entre différentes catégories sociales dont ils portent tour à tour les discours. Attentifs, ils sont capables de déchiffrer le monde, qu'il soit celui, rural, de l'élevage décrit par Jean de Brie, ou celui, astrologique, du *Calendrier des bergères*. Associant une fine compréhension de ce qui les entoure aux possibilités de lectures analogiques, ils sont à la croisée de mises en relation signifiantes. Emprunter la voix/voie pastorale pour dire un état du monde permet de mettre en avant différentes connexions entre microcosme et macrocosme. Lecteurs de signes, les personnages pastoraux perçoivent dans le désordre de leur environnement l'annonce d'une crise politique et sociale et se font porteurs d'avertissements. À l'inverse, l'harmonie du monde pastoral fait écho à un état apaisé du monde célébré par l'intermédiaire de la voix pastorale.

Nous étudierons deux textes, en apparence fort différents, mais qui placent tous deux les bergers et bergères au cœur d'un système de relations entre microcosme et macrocosme à déchiffrer. *Le Bergier sans solas* (1485) de Molinet s'ouvre sur un état de crise cosmique : désordre des astres, colères météorologiques traduisent à mots couverts une situation politique difficile. Le texte évolue progressivement pour placer à l'horizon la perspective d'un futur heureux. *Le Dit de Regnault et Janneton* (vers 1457) traduit l'inquiétude d'une cour confrontée à la mélancolie du souverain et la joie de voir débiter un temps d'équilibre et d'harmonie grâce à l'arrivée d'une nouvelle reine.

1. PERCEVOIR LE DÉSORDRE DU MONDE : L'AVERTISSEMENT DES BERGERS

Après un succès remarquable de son vivant et au siècle suivant, Jean Molinet est tombé dans un relatif oubli¹. C'est d'abord le travail des mots du grand rhétoricien qui a retenu l'attention de la critique². La dimension référentielle de son œuvre et l'affirmation chez Jean Molinet d'une conscience politique n'ont été mises en avant que plus tardivement³. Nous ne chercherons pas à donner une vision d'ensemble de la

¹ Sur la réception critique de Jean Molinet, voir : Jean Devaux, Estelle Doudet et Élodie Lecuppre-Desjardin (éd.), « Introduction », dans *Jean Molinet et son temps : actes des rencontres internationales de Dunkerque, Lille et Gand (8-10 novembre 2007)*, Turnhout, Brepols, 2013, p. 1-4.

² Paul Zumthor, *Le masque et la lumière : la poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

³ On trouvera un résumé de la pensée politique de Molinet dans l'introduction susmentionnée : *Molinet et son temps*, op. cit., p. 4-8. Sur Jean Molinet et sa communication politique, voir entre autres : Jean Devaux, *Jean Molinet indiciaire bourguignon*, Paris, Champion, 1996 ; Philippe Frieden, *La lettre et le miroir : écrire l'histoire d'actualité selon Jean Molinet*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2013.

production de l'indiciaire, mais plutôt à éclairer ponctuellement en quoi le recours à la pastorale a pu constituer une stratégie de communication efficace pour évoquer une situation contemporaine de l'écriture. Les bergers et bergères, sans être au cœur de l'ensemble des œuvres du poète, font en effet de fréquentes apparitions dans des textes évoquant l'histoire du duché de Bourgogne, tels que l'*Arbre de Bourgogne* (après avril 1486) ou encore le *Temple de Mars* (1475). Ils joignent alors leur voix à celle du poète pour y apporter leurs connaissances particulières ou leur capacité à transmettre l'émotion.

Dans le *Bergier sans solas*, les personnages pastoraux connaissent les signes de la nature et vivent au cœur d'un univers cyclique. Ce poème de 550 vers nous est parvenu par plusieurs recueils imprimés au XVI^e siècle, les *Faictz et Dictz*⁴, et par deux manuscrits de la même période, l'un conservé à Arras⁵, et l'autre à Bruxelles⁶. Jean Molinet y rapporte sous un voile allégorique les événements qui ont touché le duché de Bourgogne et notamment le renouveau dynastique, à la faveur du mariage de Marie de Bourgogne avec Maximilien de Habsbourg et des naissances de leur fils Philippe en 1478 et de leur fille Marguerite en 1480, sources d'espoir malgré la mort précoce de Marie en 1482. La lecture du cosmos par les personnages pastoraux permet de dire l'état du monde politique.

Les bergères sont par exemple décrites par Molinet comme ayant, comme dans le *Calendrier des bergères* et certaines pastourelles, une bonne connaissance du cours des planètes :

O bergeronnettes,
Gentes et honnestes,
Qui des sept planettes
Cleres que lunettes
Congnoissés le cours,
Sonnez vos sonnettes
En vos maisonnettes ;
Par vos chansonnettes

⁴ Jean Molinet, *Les faictz et dictz*, Paris, François Regnault, 1540 ; Jean Molinet, *Les faictz et dictz*, Paris, Maurice de La Porte, 1540 ; Jean Molinet, *Les faictz et dictz*, Paris, Arnoul L'Angelier, 1540. Sur la circulation imprimée des œuvres de Jean Molinet voir notamment : Cynthia J. Brown, « L'éveil d'une nouvelle conscience littéraire en France à la grande époque de transition technique : Jean Molinet et son moulin poétique », *Le Moyen Français*, (22, « Du manuscrit à l'imprimé »), 1989, p. 15-35.

⁵ Arras, Bibliothèque municipale, ms 0619 (0692), f. 88 r^o à 94 r^o.

⁶ Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, ms IV 00541, f. 208 v^o à 217 v^o

Dont les voix sont nettes
Donnés nous secours⁷.

Elles sont appelées à donner de la voix en raison de leur connaissance et de leur habileté au chant, et présentées comme susceptibles d'apporter un secours par leur chant. Il leur faut rétablir une régularité dans un univers qui est à plusieurs reprises présenté, en contraste avec l'ordre circulaire et équilibré de la pastorale, comme « desvoyé ». Ce dérèglement frappe à la fois les humains, la nature et le cosmos. Les bergers, nous l'avons vu, sont mutiques et ne chantent plus, ils sont déboussolés par leur chagrin :

Trop anoyés, en larmes de oeul noyés
Et desvoyés furent bergiers des champs :
En tant de doeul ne servent nulz deschants⁸.

Ils ne sont pas les seuls à sortir de leur cours habituel, l'environnement ne suit plus l'habituel renouveau printanier chanté dans la *reverdie* et les gras pâturages sont devenus des lieux où plane la menace de la famine :

Mais nos brebisettes
Soeuffrent grans disettes :
Buissoncheaux, branchettes,
Rainchaux ne ronchettes
N'ont foeuille ne fruit.

Les astres sont, pour leur part, « errants ». Le verbe « errer » renvoie tout à la fois à la transgression de la norme, à un dysfonctionnement et à la faute, à l'erreur. L'ordre du monde et l'ordre moral sont conjointement déstabilisés : « Le cours du ciel, les estoilles errans/Sont comme errans hors de terme et de voye [...]»⁹. À nouveau, le verbe « desvoyer » apparaît : « Tout se desvoie¹⁰ ». La mise en relation du microcosme et du macrocosme permet de dire la globalité du désordre et ce sont les bergers et bergères qui sont les premiers témoins de ce changement, à la fois par leur position au sein de la nature qui les rend plus exposés aux variations du monde et par leur connaissance des différents cycles naturels.

Le heurt des puissants, présentés sous des noms mythologiques, prend la forme d'un cataclysme : orage, pluie et grêle. Par des jeux de correspondance, par exemple entre

⁷ Molinet, *Le Bergier sans solas*, p. 211, v. 45-54.

⁸ Molinet, *Le Bergier sans solas*, p. 209, v. 6-8.

⁹ *Ibid.*, p. 211, v. 55-56.

¹⁰ *Ibid.*, p. 211, v. 60.

bêtes à cornes et constellations, c'est tout à la fois le plan terrestre et le plan céleste qui s'ébranlent :

Se Boreas tourne et Vultur cornu,
Qui des arbres, plantes et jus,
Il n'y aura toureau ne capricorne,
Lion, licorne, ourse ne beste a corne
Qu'il ne descorne et ne soit bouté jus [...] ¹¹.

L'usage de références à l'astrologie et l'association des astres aux princes n'est pas propre au *Bergier sans solas*¹². Toutefois, inscrite dans le cadre pastoral, la présence des astres met en tension la rupture de l'ordre ordinaire avec l'attente d'un retour aux cycles célestes.

Le fracas des éléments n'est pas nécessairement négatif. Il est aussi une manière d'exprimer l'ire du prince frappant les rebelles pour ramener l'équilibre. Si la colère est durant tout le Moyen Âge un sentiment ambivalent, elle paraît justifiée lorsqu'il s'agit de ramener l'ordre face aux soulèvements des villes et à leur désobéissance¹³. Au désordre cosmique répond une intervention d'une puissance équivalente aux tempêtes qui permet à la fin du poème le retour de la paix en Flandres. Le poème évoque en effet, par l'intermédiaire de l'« exorbitant Pheton¹⁴ », la rébellion de Gand qui retient le jeune Philippe d'Autriche, « Jupiter », et souhaite assurer en son nom le gouvernement de la Bourgogne. Sous le trait du « titan¹⁵ », Maximilien de Habsbourg punit les coupables et ramène l'ordre politique¹⁶.

La dimension référentielle du texte, si elle se devine, ne se laisse pas décrypter sans difficulté. Chez Molinet, la pastorale atteint peut-être les limites de sa transparence, la « peinture » n'apparaît qu'au travers d'un « verre » teinté, voire opaque. Pour Philippe Frieden, l'obscurité de l'analogie pastorale était peut-être ressentie comme telle par les contemporains mêmes de Molinet :

¹¹ *Ibid.*, p. 212, v. 91-95.

¹² Philippe Frieden, *La Lettre et le Miroir*, *op. cit.*, p. 112.

¹³ Laurent Smagghe, *Les émotions du prince. Émotion et discours politique dans l'espace bourguignon*, *op. cit.*, « Économie et manifestations du courroux princiers », p. 213-258.

¹⁴ Jean Molinet, *Le Bergier sans solas*, p. 211, v. 71.

¹⁵ *Ibid.*, p. 222, v. 397.

¹⁶ Jean Devaux, *Jean Molinet indiciaire bourguignon*, *op. cit.*, « La condamnation des rebelles », en particulier p. 432-435.

Notre déchiffrement, volontairement laborieux, met en évidence la difficulté qu'un texte, basé sur l'histoire immédiate, de surcroît cryptée, présente à des lecteurs éloignés dans le temps. La distance temporelle n'est pourtant pas le seul élément de brouillage. *Le Bergier sans solas*, dont le sens se dissimule plus complètement sous des figures célestes, pouvait offrir dès sa rédaction une résistance similaire, au point qu'un lecteur, vraisemblablement contemporain, a cru bon de laisser à la postérité la clé, en latin, du code utilisé par l'indiciaire. Sans lui, la lecture s'en trouverait certainement compromise¹⁷.

Cette difficulté de compréhension se transpose au sein de l'expérience de lecture du texte : au chaos décrit se superpose une impression de confusion, de désorientation face à des références qui ne se laisse pas aisément interpréter. Le poète adopte une parole obscure, peut-être celle de la prophétie, puisqu'il déclare « J'en suis le prophètes¹⁸ ». Par un discours à la fois révélateur et dissimulé, il puise dans l'univers pastoral et dans les cycles naturels un répertoire de métaphores et d'analogie donnant un caractère à la fois cyclique et organique aux agitations et changements politiques.

Les différentes images cosmiques permettent inversement de dire le retour à la normale et à une vie heureuse. Le calme se fait après la tempête et la victoire du soleil aboutit, comme au retour de la belle saison, à la fonte des glaces :

[...] Après let temps on voit le cler soleil.

Obscures nuees
Se sont desnuees,
Les grandes armees
Des vens sont charmees
Et ne vont avant ;
De feu les fusees
Nous sont refusees
Et de grosses gelees
Se sont desgelees
Au soleil levant¹⁹.

La double inscription dans le cycle des saisons et dans le savoir des proverbes appuie la véracité du propos : après les temps difficiles, le soleil brillera de nouveau. Par l'analogie entre situation climatique et sociale, l'aspiration à des temps meilleurs se trouve confortée par l'ordre naturel du monde.

¹⁷ Philippe Frieden, *La Lettre et le Miroir*, op. cit., p. 115.

¹⁸ Jean Molinet, *Le Bergier sans solas*, p. 215, v. 179.

¹⁹ *Ibid.*, p. 223-224, v. 422-432.

La métaphore végétale porte elle aussi l'espoir d'une renaissance. Une « bonne paix flourissant²⁰ » est annoncée, en jouant de la superposition du sens figuré de « fleurir » et de la représentation printanière. Plus originale, l'utilisation du verbe « germiner » associe le développement de la plante à la naissance d'un enfant²¹. Si le berger et la bergère, en fins connaisseurs du ciel et de l'ordre cosmique, sont les mieux à même de percevoir et de dire la crise, en habitants de la nature, ils sont inversement les premiers informés du retour des beaux jours, la *reverdie* traduisant l'avènement d'une harmonie nouvelle. C'est en ce sens que l'on peut notamment interpréter l'ouverture et la clôture du *Dit de Regnault et Janneton*.

2. HARMONIE PASTORALE ET RETOUR À L'ÉQUILIBRE

Après la mort de sa première épouse Isabelle de Lorraine en février 1453, René d'Anjou se marie en secondes noces à Jeanne de Laval, le 10 septembre 1454. Le *Dit de Regnault et Janneton* a probablement été rédigé à la suite de ce mariage. Nous ne cherchons pas à résoudre la question de l'auteur du texte, qui a pu soulever plusieurs débats²², mais notons que l'ouvrage a été réalisé soit par le duc pour la duchesse, soit par un poète de la cour pour le couple ducal. Dans les deux cas, le texte a pour fonction de célébrer l'union princière. Les personnages de bergers, Regnault et Janneton, sont, au-delà de leur dénomination, très explicitement identifiés avec le duc et la duchesse d'Anjou à la fin du texte : « Icy sont les armes, dessoubz ceste couronne,/du bergier dessusdit et de la bergeronne²³ ». L'enluminure représentant les armes du duc et de la duchesse ne laisse pas de doute possible, tandis que la figuration de la couronne insiste sur le caractère princier des protagonistes. Une observation des marges du texte révèle également la présence d'une explicitation écrite, quelques lignes précisant « ce berger estoit René Danjou » et « cette Bergere estoit Jeanne de Laval »²⁴. La fiction pastorale n'a donc pas ici pour but un parler déguisé ou crypté. Le lecteur doit pouvoir facilement

²⁰ *Ibid.*, p. 224, v. 435.

²¹ Les occurrences du *DMF* laissent penser que Molinet apprécie cette association, puisqu'elle apparaît également dans ses *Chroniques*, voir : Jean Molinet, *Chroniques*, (éd.) Georges Doutrepoint et Omer Jodogne, t. 2, Palais des Académies, 1935, p. 567 ; Jean Molinet, *Les Faictz et Dictz, Le chappellet des Dames*, p. 109.

²² René d'Anjou, *Le Dit de Regnault et Janneton*, p. 12-15 ; Hélène Haug, « Maistre Pierre de Hurion, agille imitateur. Bilan sur les auteurs actifs à la cour de René d'Anjou (1434-1480) », art. cit.

²³ René d'Anjou, *Le Dit de Regnault et Janneton*, p. 106, v. 1130-1131.

²⁴ *Ibid.*, Planche XVI « Les écus de René et de Jeanne ».

avoir la clé de compréhension du texte afin de faire se superposer les deux figures principales aux deux personnages pastoraux²⁵.

Le roi n'est pas entouré de bergers comme dans les entrées royales, il est lui-même représenté en tant que berger. Par ailleurs, la métaphore du « bon berger » n'est pas reprise, il ne s'agit pas d'une figuration du roi en modèle du bon gouvernant, ou du moins, elle ne repose pas directement sur la parabole biblique. Cette mise en scène pastorale peut nous surprendre, tout comme elle a surpris les contemporains. Dans son introduction, Gilles Roussineau rapporte un commentaire de Georges Chastelain :

Georges Chastelain, chroniqueur officiel de Philippe le Bon semble faire directement écho au poème lorsqu'il raille aimablement dans sa *Recollection des merveilles advenues*, le roi René devenu berger, gardant ses moutons auprès de sa « femme gentille » :

« J'ay ung roy de Cecille
veu devenir bergier
et sa femme gentille
de ce mesme mestier,
portans la pennetiere,
la houlette et chapeau,
logans sus la bruiere
emprés de leur tropeau. »

La *Recollection* est une chronique rimée qui fait allusion, sur un ton vif et rapide, à des événements ou à des faits qui ont frappé les contemporains²⁶.

Nous pouvons nous demander s'il s'agit véritablement d'une « raillerie », dans la mesure où les ducs de Bourgogne, dont Georges Chastelain fait la chronique, ont pu eux-mêmes, comme nous l'avons vu, se faire représenter en bergers²⁷. De même, il n'est pas évident que le texte fasse référence au *Dit de Regnault et Janneton*, ou en tout cas, qu'il y fasse uniquement référence, dans la mesure où René d'Anjou a développé d'importants élevages ovins durant son règne et que l'association avec le personnage du berger a pu dès lors être développée à d'autres moments. Ce qui sûr en revanche, c'est que la mention du roi de Sicile dans cette *Recollection des merveilles advenues* présente bien cette mise en scène comme quelque chose de surprenant.

²⁵ Ce jeu de cryptage décrypté n'est pas une exception ici. Le colloque international « La poésie en temps de guerre, du Moyen Âge à la Renaissance » organisé par Daisy Delogu et Laëtitia Tabard, Centre de l'Université de Chicago, Paris, 29 et 30 mars 2019, a permis entre autres de souligner cette caractéristique des textes politiques de la fin du Moyen Âge. On le retrouvera avec le *Pastoralet*.

²⁶ *Ibid.*, p. 11.

²⁷ Henri Drouot, « Autour de la pastorale de Claude Sluter », *Annales de Bourgogne*, n° 53, tome XIV, 1942, p. 7.

Comment dès lors comprendre le choix qui a été fait ici par l'auteur du *Dit* ? Il convient d'une part de faire le lien entre ce choix et d'autres mises en scène du pouvoir de l'Anjou que nous avons évoquées au sujet du *Pas de la bergère*. Le thème pastoral apparaît en effet à plusieurs reprises et sous différentes formes à la cour du roi René, et il est donc possible d'y voir une continuité thématique, d'autant que le roi est connu pour l'importance accordée à la communication sur son règne²⁸. Le *Dit* doit d'autre part être rattaché à son contexte de production, à savoir une période proche des noces du roi René à sa deuxième épouse Jeanne de Laval. Le thème de la pastorale ne permet pas tant de représenter le roi en bon souverain que de mettre en avant l'harmonie retrouvée du royaume à travers l'union du roi et de la reine²⁹. La voix pastorale prend son sens par son ancrage au sein d'un cadre naturel apaisé.

Le centre du dit est occupé par la casuistique amoureuse du couple, leur relation apparaissant ainsi cruciale dans la composition du texte. Le débat entre les personnages s'inspire d'une certaine codification littéraire, reprenant la forme des débats des cours d'amour. Daniel Poirion revient notamment sur l'institution de la *Cour d'amour*, dite de Charles VI, en 1400³⁰. Les dames et les chevaliers s'y réunissent pour rendre des jugements sur des œuvres littéraires et sur des cas amoureux soumis à la discussion. Au discours courtois se mêle alors le judiciaire. De même, dans notre texte, le narrateur est appelé à se faire juge du cas qui lui est exposé par les deux bergers et qui est l'occasion de mêler à des *topoi* courtois des références biographiques précises sur la rencontre du couple royal. L'expérience vécue est de ce fait déplacée dans l'espace fictionnel de la pastorale où certains éléments du réel peuvent s'enrichir d'une valeur symbolique signifiante. L'arrivée d'un couple de tourterelles constitue l'amorce du débat, les bergers cherchant à dresser une comparaison entre les amants et le couple formé par les deux oiseaux. Une question de Regnault provoque la colère de Janneton :

Est il oiseau, femelle ou masle,
qui ait amour si tresesgale,

²⁸ Laurent Hablot, art. cit.

²⁹ Nous développons ici plus précisément un point de notre communication dans le colloque « Langages & Politique » : « Nobles bergères et pauvres pastoures. Les figures pastorales dans les représentations du pouvoir au féminin », MSH, Université Grenoble Alpes, 2019, disponible en ligne : <https://lpol.hypotheses.org/files/2021/02/Nobles-bergeres-et-pauvres-pastoures.pdf>.

³⁰ Daniel Poirion, *Le Poète et le prince*, op. cit., « La Cour d'Amour et l'Idéal des Princes en 1400 », p. 37-43. Sur la forme du débat, voir notamment : Hélène Haug, « La lecture des débats en moyen français: approches d'un jeu courtois », *Le Moyen Age*, CXXII(2), 2016, p. 275.

ne femme aussi ? Ce dis par galle,
non autrement,

car de cent un(e) n'ame si loyaument
comme faisons, ne si treslonguement,
ne plus ne mieulx, ce puis je clerement
davant tous dire³¹.

Malgré le rectificatif formulé, la bergère réplique avec énergie sur le peu de fiabilité de l'amour des hommes. Nous pouvons bien sûr y voir un échange inspiré de la casuistique courtoise³². Arrêtons-nous cependant un instant sur la description donnée par Regnault du couple de tourterelles. À la mort de l'une des tourterelles, nous dit-il, l'autre

[...] jamés n'a envie
s'asseoir sur branche reverdie,
puis que son per meurt et devie³³

et se laisse peu à peu mourir. Le détail de la branche, non pas verte, mais « reverdie » renvoie probablement à l'emblème de la souche desséchée d'où jaillit une branche verte, symbole de renaissance adopté par le roi René après son mariage avec Jeanne de Laval. Notons que les bergers se sont assis à côté d'une souche identique :

[...] une soche telle
que navois nus

raineaulz, c'un verd sion sans plus,
tout seché estoit le seurplus³⁴.

Les personnages se placeraient donc du côté de la renaissance, là où la tourterelle se laisse mourir par amour.

Pour Joël Blanchard, le *Dit de Regnault et Janneton* déploie un jeu complexe de miroir où le couple royal s'identifie au couple des bergers qui lui-même cherche à voir son reflet dans le couple de tourterelles. L'échec de la comparaison avec le duo parfait

³¹ René d'Anjou, *op. cit.*, p. 76, v. 580-587.

³² Pensons au long débat opposant au siècle suivant les personnages féminins et masculins de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre.

³³ *Ibid.*, p. 74, v. 552-554.

³⁴ *Ibid.*, p. 60, v. 278-281.

formé par les oiseaux est interprété de manière négative, en indice d'une incapacité du langage à dire cette identification³⁵ :

L'impossibilité pour le couple de bergers de s'identifier au couple des tourterelles, de réduire la dualité de l'Un, marque le point de départ de la dégénérescence du fantasme : le miroir s'est brisé et renvoie dos à dos les deux bergers qui tentent vainement de résorber la différence qu'ils ont créée³⁶.

Cette illustration de l'amour le plus parfait, et donc, selon le berger, non atteignable par d'autres oiseaux et par les femmes, fait retentir une note discordante dans le concert harmonieux de la nature. Est-ce réellement un miroir dans lequel le couple souhaiterait se mirer ? Sans pour autant nier la richesse de la specularité déployée dans l'œuvre et soulignée par Joël Blanchard, il faudrait nuancer le caractère modélisant et désirable du couple de tourterelles. Malgré son caractère exceptionnel et en un sens valorisé, il fait planer la menace de la mort sur les amants. Or, le mariage de René d'Anjou à Jeanne de Laval vient mettre un terme à une crise politique : à la mort de sa femme, la reine Isabelle de Lorraine, le duc René est plongé dans la mélancolie³⁷. La perte d'une reine très impliquée dans le gouvernement de ses terres³⁸, de même que l'abattement du duc ont pu être une source légitime d'inquiétude pour les contemporains. La mention de la tourterelle qui se laisse mourir de désespoir pourrait dessiner en creux une issue fatale au deuil du prince, évitée grâce au mariage avec Jeanne de Laval. La bergère n'invite-t-elle pas son compagnon à abandonner la mélancolie ?

Pour ce faisons

bonne chiere et nous repaissons
Ensemble cy et ne pensons
qu'a bien amer et delaissons
melencolie³⁹.

³⁵ Joël Blanchard, *La pastorale en France aux XIV^e et XV^e siècles : recherches sur les structures de l'imaginaire médiéval*, Paris, Honoré Champion, 1983 (Collection « Bibliothèque du XV^e siècle »), « Asymétries et dépassements », p. 128-136

³⁶ *Ibid.*, p. 132.

³⁷ *Ibid.*, « Introduction », p. 9.

³⁸ Voir : Marion Chaigne-Legouy, « Reine "ordinaire", reine "extraordinaire" : la place de Jeanne de Laval et d'Isabelle de Lorraine dans le gouvernement de René d'Anjou », dans *René d'Anjou (1409-1480) : Pouvoirs et gouvernement*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, disponible en ligne : <http://books.openedition.org/pur/124695>.

³⁹ René d'Anjou, *op. cit.*, p. 64, v. 335-339.

Le détour par la pastorale peut permettre d'exprimer l'espoir d'une nouvelle époque, plus heureuse que la précédente. La mise en scène du couple princier souligne le retour à l'harmonie pour les territoires gouvernés par René. Le cadre printanier et la symbolique de la branche « reverdie » évoquent l'avènement d'une ère nouvelle, son foisonnement mélodique, où différents oiseaux se répondent, fait entendre le chœur de la Nature⁴⁰ qui se réjouit de ce renouveau. De manière beaucoup plus implicite que dans les entrées royales, le cadre pastoral de ce dit permet de porter un message d'espoir. La dispute amoureuse entre les personnages et l'absence finale de jugement de la part du narrateur laissent entendre qu'il est difficile de départager le berger et la bergère, de distinguer, qui de Regnault ou de Janneton, est le plus amoureux. L'arrivée d'une nouvelle reine et les sentiments qui unissent le couple apparaissent d'autant plus comme une promesse de paix⁴¹ qu'ils surviennent dans un cadre apaisé qui donne à voir la réalisation dans le poème d'une ère d'harmonie espérée, résolution heureuse à la crise suscitée par le décès d'Isabelle de Lorraine.

De manière remarquable, le texte met en avant un échec positif de l'analogie : le couple échoue à atteindre l'amour idéal, mais mortel des tourterelles. À cet amour type, figé dans la littérature et l'allégorie, s'oppose la représentation du couple royal en bergers, avec les caractéristiques qui leur sont attachées, mais qui demeurent des alter égos humains, mis en mouvement par la vie et par leur propre fragilité. La célébration de l'harmonie retrouvée pourrait donc également être réjouissance devant l'existence, imparfaite, contrairement aux allégories élaborées par la pensée, mais riche en heureux rebondissements. Le *Dit de Regnault et Janneton* conjoint deux tensions à l'œuvre dans la voix pastorale : elle est à la fois celle du bon gouvernant, instaurateur de paix et d'harmonie, tendant vers l'idéal, et celle de l'homme, vulnérable et confronté aux difficultés du monde.

La voix pastorale est convoquée dans le *Berger sans solas* pour déchiffrer le mouvement des planètes et chanter le retour de l'espoir. Dans une mise en relation du microcosme et du macrocosme dont les bergers et bergères possèdent le secret, la

⁴⁰ Pour une analyse plus détaillée de l'ouverture printanière, je me permets de renvoyer à mon travail : Charlotte Guiot, « “Dorenlot” : chant des bergers, voix de la nature », *Questes*, (43), 2021, p. 114-129.

⁴¹ Sur les liens entre la figure de la reine et le thème de la paix voir : Murielle Gaude-Feragu, *La reine au Moyen Âge, Le pouvoir au féminin XIV^e-XV^e siècle*, « La “réconciliation des cœurs” : union pacière et accroissement territorial », p. 29-32 ; Tania Van Hemelryck, « La femme et la paix. Un motif pacifique de la littérature française médiévale », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 84, n° 2, 2006, p. 249-255.

description d'un monde bouleversé traduit l'inquiétude devant une société marquée par la violence. Qu'elle relève du désordre ou de l'expression de l'ire princière, les éléments et en particulier la tempête deviennent des outils pour traduire l'indicible. Au renfort de la parole poétique, l'environnement offre un répertoire de métaphores et d'analogies permettant de traduire ordre et désordre, quitte peut-être à obscurcir le sens pour contraire le public à faire l'expérience de la désorientation.

L'harmonie est paradoxalement rétablie dans le *Dit de Regnault et Janneton* en contournant les exigences de l'idéal amoureux. La fiction pastorale n'élève pas le réel, elle révèle le versant positif de ses faiblesses. En décalage avec un récit figé, la relation du berger Regnault et de la bergère Janneton est inscrite dans un univers printanier fourmillant de vie. La voix pastorale, au cœur des relations entre nature et humains, est à même de rendre ce concert joyeux d'une vie qui délaisse en partie une écriture codifiée et idéalisante pour lui substituer un rendu attentif et harmonieux. La première personne du dit n'est pas celle du narrateur intrus des pastourelles : discret et néanmoins curieux, il sert d'intermédiaire entre le public et la scène qu'il rapporte. Le chemin de traverse emprunté par le pèlerin nous dévoile une scène de renouveau et de renaissance. Au cœur de ce dit, c'est l'amour entre les deux bergers qui est mis en avant, par l'harmonie du monde qui les entoure et par le débat auquel le narrateur, et par extension, le public, sont amenés à prendre part. La thématique conjugale qui interroge le rapprochement de deux individus distincts est particulièrement fructueuse dans la littérature pastorale, comme nous allons le voir à présent.

III. Unions pastorales

Por prendre recreacion
En vraie consolacion
De parfait[e] joie et d'amour,
Doit on, en bien et en honeur,
L'unc al autre aucuns plaiisiere faire⁴².

Ainsi débute la bergerie *L'Alliance de Foy et de Loyauté* composée au XIV^e siècle et recopiée pour être probablement à nouveau interprétée au XV^e siècle. La pastorale vise au plaisir du public, en représentant la joie et l'amour pour apporter du réconfort. La communauté est au cœur des sentiments agréables construits : les bergers et bergères éprouvent du plaisir à être ensemble. Mais ces sentiments sont aussi le point de départ d'une interprétation du texte : la joie, du latin *gaudia*, est une élévation de l'âme produite par une révélation religieuse ; l'amour qui peut être tourné vers les hommes ou vers Dieu, est le fondement de l'union, le point de départ d'une relation de confiance. L'un comme l'autre, ils nourrissent une double compréhension des personnages de Foy et de Loyauté, dont le mariage figure à la fois la concorde au sein du couple et le rapprochement vers Dieu. Nous avons déjà vu en quoi la voix pastorale permettait, par ses caractéristiques stylistiques et musicales, l'identification du groupe des *pastoures* et *pastoureux*. Elle est également un outil pour être ensemble et pour rapprocher les individus. Un mouvement d'union régit en partie le déploiement de la pastorale : union de voix plurielles qui se superposent en un ensemble plus ou moins harmonieux pour devenir chorale, union des personnages qui se recourent pour s'amuser et s'aimer, union avec un cosmos dont les bergers et bergères détiennent les clés de compréhension permettant de faire lien entre l'infiniment petit et l'infiniment grand.

Cet « être ensemble » des personnages pastoraux est source de joie, mais aussi de réconfort face aux épreuves. Devant la perte et la difficulté, la voix pastorale fait entendre un chant de consolation, plus efficace parce qu'il est porté par une communauté faisant corps. Du latin *consolare*, la consolation est un « réconfort » à plusieurs, avec les autres. La disposition des bergers et bergères à dire et à faire partager les émotions permet de vivre collectivement la souffrance et les espoirs d'une société confrontée à la douleur et à la perte. Ainsi la pastorale n'est pas seulement une manière de réagir à une crise en lui proposant une alternative idéalisée, elle est en outre un mode d'expression conduisant à un rétablissement et un renforcement des liens autour d'un

⁴² *L'Alliance de Foy et de Loyauté*, p. 497, v. 1-5.

événement qui trouve, par le détour de la fiction, le moyen de dire l'association subtile des joies et des peines.

On comprend par conséquent l'intérêt de la pastorale dans la communication politique : la facilité des bergers et des bergères à dire l'émotion, la forte empathie qu'ils suscitent et l'union de la communauté autour des événements représentés sont autant de voies vers une possible concorde. Du latin *concors*, « uni de cœur », cette dernière est à la fois le partage des sentiments⁴³ et par extension un accord, une entente de la collectivité favorisant une vie en harmonie.

Ce temps de partage autour d'une émotion commune et d'un événement marquant pour la société prête de surcroît à la pastorale un rôle mémoriel : le temps de la performance devient commémoration, constitution d'un souvenir collectif. La mise en fiction est à la fois le rappel de l'histoire et sa réécriture, son inscription dans un ordre signifiant. Elle conduit de ce fait la communauté à adhérer à une perception partagée des événements et de l'état de fait qui en découle.

Comme le note Laurence Giavarini, la pastorale permet donc de noter le rassemblement des gouvernants et du peuple autour d'un événement :

Tout un versant de la production bucolique est consacré à dire l'événement qui rassemble le prince et son peuple ou qui pleure leur séparation – naissance, mariage, deuils –, impliquant le locuteur dans l'effusion d'un affect.

Ces textes ne sont pas sans sujets. Ils disent la modestie des locuteurs devant des événements plus grands qu'eux. La distance énonciative entre Pan et les pasteurs se comprend à l'intérieur d'un même espace, celui de la bergerie – autrefois « parc » ou « clos » dans les entrées royales – à la fois monde et texte. C'est à ce titre que ces idées, ces énoncés qui impliquent dans le même allégorisme pastoral le sujet du discours et son destinataire royal ou princier, participent de la « gouvernementalisation » du cosmos, interprétant dans l'ordre de la philosophie, de la science et de l'histoire la description par signes et chiffres du monde⁴⁴.

Sujet et destinataire des œuvres se superposent pour se contempler dans une mise en récit qui donne sens et ordonnancement au vécu et au monde.

À travers des textes composés à l'occasion d'événements marqués par la joie d'une part, la tristesse de l'autre, nous explorerons la manière dont les relations nouées par la

⁴³ Déjà au Moyen Âge, le cœur est perçu comme le siège des émotions, en particulier à partir du XIII^e siècle. Voir Laurent Smagghe, *Les émotions du prince : Émotion et discours politique dans l'espace bourguignon*, *op. cit.*, « Le cœur, berceau des passions », p. 65-70.

⁴⁴ Laurence Giavarini, *La Distance pastorale*, *op. cit.*, p. 33-34.

voix pastorale avec les hommes et le cosmos conduisent à une union fondatrice pour la société. Ce sont tout d'abord les œuvres composées au XIV^e siècle et évoquant un mariage, c'est-à-dire une union conjugale, mais également par analogie d'autres formes de rapprochement, qui retiendront notre attention : l'*Alliance de Foy et de Loyauté* et, surtout, quelques pastourelles de Jean Froissart. En quoi la pastorale est-elle à même de représenter un monde d'alliances ? À ces textes faisant écho au bonheur démontré lors de fêtes parfois somptueuses, nous opposerons des œuvres composées à la cour de Bourgogne au XV^e siècle en vue de consoler la communauté face au malheur. Un petit fragment pastoral composé vraisemblablement lors du retour de Marguerite de Bourgogne en terre Habsbourg peut-il illustrer la réunion de la société bourguignonne autour de la princesse délaissée ? Enfin, quel ressort mobiliser à travers la pastorale pour dire le deuil, mais surtout le dépasser ? C'est par une étude de l'*Arbre de Bourgogne* que nous tenterons d'apporter quelques pistes à cette question. Devant ces multiples situations, il semble que la pastorale apporte tout à la fois une possibilité d'expression par sa souplesse et par un répertoire d'analogies qui sont mobilisées régulièrement d'un texte à l'autre.

1. MARIAGES PASTORAUX

a. *Mariage et union*

Dès les premiers textes pastoraux conservés en français, le cadre pastoral est propice à la représentation des amours. Dans les pastourelles du XIII^e siècle dites « désintéressées » ou « objectives », les fêtes de bergers mettent en scène des couples amoureux et le *Jeu de Robin et Marion* s'intitule dans le manuscrit de la bibliothèque de Méjanès « Le mariage de Robin et Marote⁴⁵ ». Cette thématique conjugale ou amoureuse peut se prêter à plusieurs formes d'élargissement. Par la place qu'ils occupent à l'intermédiaire entre les différentes parties de la société, mais aussi au sein des relations entre microcosme et macrocosme, les bergers et bergères sont les mieux à même de donner voix à l'idée d'union, qu'elle soit maritale, sociale, politique ou spirituelle.

La moralité de l'*Alliance de Foy et de Loyauté* (XIV^e siècle) met en scène les amours du berger Foy et de la bergère Loyauté. Pour pouvoir se marier, il leur faut les conseils d'Amour et l'accord de Prudence et Honneur. Comme l'indique dans son introduction

⁴⁵ Aix-en-Provence, Bibliothèque municipale de Méjanès, ms. 0166, f. 1 v^o.

Alan Hindley, la reprise de motifs courtois prend un sens nouveau si l'on prend en compte la destination de la pièce, recopiée à Huy à la fin du XV^e dans une communauté religieuse de moniales⁴⁶. Il souligne par ailleurs que le couple pastoral exprime son désir de se retirer du monde pour éviter les assauts de Convoitise, Ambition, Présomption, Avarice et Orgueil, autant de vices qui, face aux vertueux bergers, rappellent le thème de la *psychomachie*. L'union célébrée sur scène se prête donc à plusieurs interprétations : elle est tout à la fois celle des amants et celle des fidèles avec l'Église. Pour les moniales, veuves ou non-mariées, se donne à voir par le biais de l'analogie un engagement avec le divin. À l'arrière-plan, se font également entendre quelques références à la concorde sociale : face aux pillards qui enlèvent les moutons, les bergers espèrent le retour de la paix. Par l'intermédiaire de la pastorale s'exprime ainsi de manière synthétique une harmonie à plusieurs niveaux.

Joël Blanchard a noté dans son chapitre « Pastorale et courtoisie », qui porte plus spécifiquement sur le *Dit de la Pastoure* et sur le *Dit de Regnault et Janneton*, les emprunts de la pastorale à la *fin'amor*, déceptive chez Christine de Pizan et positive chez René d'Anjou. Au-delà de ces deux textes, la relation amoureuse occupe une place centrale dans les œuvres et s'exprime par le croisement d'un langage courtois et d'une langue de bergers et de bergères. La pastorale, à l'intersection de différents genres, invite au déchiffrement et permet de déployer les multiples sens de l'union, qu'elle soit de l'ordre d'une relation humaine, avec le monde ou avec le divin : dans le mariage pastoral s'incarne une alliance religieuse, sociale, conjugale ou politique. Si dans le cadre de l'*Alliance de Foy et de Loyauté* cette voix de l'union permet de porter un enseignement religieux en articulant les différents degrés de l'harmonie, comment la pastorale, désactualisante, s'articule-t-elle au récit de mariages princiers ? En passant d'une moralité allégorique aux pastourelles historiques du chroniqueur et poète Jean Froissart, nous essaierons de montrer comment les différents sens de l'union pastorale permettent de construire un discours politique de louange ou de critique sur un événement contemporain.

⁴⁶ *L'Alliance de Foy et de Loyauté*, « Introduction », p. 489-491.

b. « *S'entr'ameront d'amour certaine* », les pastourelles de Froissart

« Il ne serait pas étonnant que la pastourelle historique fût la création du grand historien du XIV^e siècle⁴⁷. » écrit Ernest Hoepffner, évoquant Jean Froissart. On objectera que la pastourelle de Jean Bodel « *Contre le douz tans novel*⁴⁸ » constitue pourtant un précédent ancien des pastourelles historiques qui se développent au XIV^e siècle. La dimension politique du texte y est néanmoins reléguée au second plan, le sujet principal du poème demeurant la tentative de séduction de la bergère par le narrateur. Elle ne serait donc pas une « pastourelle historique », au sens entendu par Ernest Hoepffner, c'est-à-dire plaçant au cœur du poème les enjeux politiques : « la pastourelle historique de Froissart en diffère en ceci, écrit-il, que ce qui n'était qu'allusion passagère est devenu ici le sujet même de la pièce⁴⁹. » Néanmoins, le manuscrit édité par William W. Kibler et James I. Wimsatt, et encore inconnu lorsqu'Ernest Hoepffner rédigeait son article, contient des pastourelles « historiques » qui seraient antérieures au travail du célèbre chroniqueur, indiquant alors que ce dernier ne crée pas une nouvelle forme de pastourelle, mais s'inscrirait plutôt dans une tradition préexistante⁵⁰.

Jean Froissart illustre néanmoins la « pastourelle historique » par le nombre et la forte référentialité de ses pastourelles. En parallèle des *Chroniques*, qui proposent une mise en récit d'événements contemporains pour en faire mémoire, le poète valenciennois transpose ces derniers dans un univers pastoral à destination d'un public informé. Comme l'indique Kristen Figg, contrairement aux *Chroniques* tournées vers la postérité, les pastourelles sont composées pour les contemporains de Jean Froissart :

What we seem to have, then, in the pastourelles, is a record of how Froissart chose to present an historical event not for posterity, but in a nearly contemporaneous, often celebratory, oral performance to an

⁴⁷ Ernest Hoepffner, « La chronologie des Pastourelles de Froissart », art. cit., p. 33-34.

⁴⁸ Sur ce poème et sa dimension politique, voir Matilda Tomaryn Bruckner, « What Short Tale Does Jehan Bodel's Political Pastourelle Tell ? » *Romania*, vol. 120, n° 477, Paris, 2002, p. 118-31. Notons que l'attribution de cette pastourelle diffère selon les manuscrits : le Bibliothèque nationale, ms. fr. 12615, fait au folio 109 de Aubuins l'auteur de ce poème.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 33-34.

⁵⁰ William W. Kibler et James I. Wimsat, art. cit., p. 33 (nous traduisons) : « *Thus, not only do the form and topical interest of the poems witness that Froissart was following established practice when he came to write his own pastourelles, but also the facts of their composition show more specifically that he could well have read or heard these very poems before leaving home to join Queen Philippa in England in 1360.* » [La forme et les sujets abordés dans les poèmes ne témoignent pas seulement que Froissart s'inscrivait dans une pratique établie lorsqu'il rédigea ses propres pastourelles, la manière dont ils sont composés signalent plus précisément qu'il aurait très bien pu lire ou entendre ces poèmes eux-mêmes avant de partir de chez lui pour rejoindre la reine Philippa en Angleterre en 1360.]

*audience who had themselves either witnessed the event or had personal connections to those involved in it*⁵¹.

[Ainsi, ce que nous avons apparemment avec les pastourelles, c'est une trace de la manière dont Froissart a choisi de présenter un événement historique non pas pour la postérité, mais par une performance orale quasi contemporaine, souvent élogieuse, destinée à un public qui a lui-même été témoin de l'événement ou entretient des relations personnelles avec ceux qui y ont participé.]

Le réel n'est pas dépeint directement, mais par l'intermédiaire d'allusions, comme les références topographiques. La voix auctoriale est brouillée, puisque la pastourelle propose un récit à la première personne, délivré par un narrateur qui rapporte les discussions qui ont eu lieu sous ses yeux entre les bergers. Ce n'est pas le Froissart chroniqueur qui semble s'exprimer : il donne la parole aux personnages, se fait l'intermédiaire entre le monde pastoral et celui de la cour. Certains passages des pastourelles se construisent pourtant en référence à son activité de chroniqueur, à l'instar de la pastourelle XVI évoquant l'entrée de la reine Isabeau dans Paris. Elle met en perspective les activités de l'écrivain, poète et chroniqueur, mais également témoin et historiographe. Comme l'indique Geri L. Smith, le personnage de Robin, qui propose un récit des faits et est invité à coucher par écrit le nom des participants, peut figurer un double du chroniqueur⁵². Toutefois, Froissart semble se dissocier avec humour de cette figure au moment de l'envoi précédemment cité :

Princes, pour faire ent souvenance,
J'ai bien mis aillours la substance,
Et pour l'onnour des flours de lys,
Comment la royne de France
Est premiers entree en Paris⁵³.

⁵¹ Kristen M. Figg, « Account of a royal entry, Genre, Audience, and History in Froissart's *Chronicles* and *Pastourelles* », *Queeste : Journal of Medieval Literature in the Low Countries* 12.2, p. 131 (nous traduisons).

⁵² Geri L. Smith, *The Medieval French Pastourelle Tradition*, p. 142-145, voir particulièrement p. 143 : « Robin, the most unassuming yet overdetermined of shepherd names, signals a complex thematic moment in this poem when a shepherdess offers Robin a gift if he will write down the names of the noblemen he saw (48). In doing so, she casts him, in a sense, as a paid chronicler, the very image of Froissart. Highlighting writing as a means to preserve history, this constitutes an auto-referential nod on the part of Froissart-poet toward his other writerly persona, Froissart-historian. » [Robin, le nom le plus effacé mais aussi le plus typique des noms de bergers, indique une moment complexe et thématique dans ce poème, alors qu'une bergère offre à Robin un présent s'il met par écrit les noms des aristocrates qu'il voit (48). Ce faisant, elle le propulse en quelque sorte dans le rôle du chroniqueur rémunéré, l'image même de Froissart. Mettant en avant l'écriture comme moyen de conserver l'histoire, il s'agit d'un clin d'œil auto-référentiel du Froissart-poète tourné à son autre *persona* d'écrivain, le Froissart-historien.]

⁵³ Jean Froissart, *Pastourelles*, pastourelle XVI, p. 185, v. 71-75.

L'auteur fait référence à ses *Chroniques*⁵⁴, le complément circonstanciel de but « pour faire ent souvenance » pourrait indiquer que ces dernières seraient un meilleur moyen d'assurer la conservation de ce fait historique. Par la création d'une poésie à mi-chemin entre monde pastoral et actualités, il élabore une représentation originale des événements, le poète assurant une mission différente, mais parallèle à celle du chroniqueur.

Alors qu'au sein des manuscrits, la composition poétique de Jean Froissart est tournée vers le thème de l'amour, les titres des sections étant complétés de l'adjectif « *amoureux* », les pastourelles ne s'y rattachent pas explicitement⁵⁵. Toutefois, amour et mariage sont au cœur de plusieurs pastourelles et la thématique se prête à la mise en scène d'événements contemporains. Joël Blanchard remarque :

Il y a entre l'idylle champêtre et le rapport de convenance amoureuse suggérée par le mariage princier des analogies qui rendent plus facile l'assimilation de la pastorale et de l'événement historique qu'elle est chargée de célébrer⁵⁶.

Deux pastourelles sont des poèmes écrits respectivement à l'occasion du mariage de Louis III de Châtillon et de Marie de Berry en 1386 (pastourelle XIV) et de celui du duc de Berry et de Jeanne II d'Auvergne en 1389 (Pastourelle XV)⁵⁷. Ces pièces ont probablement été composées par le poète pour ses protecteurs, puisque Louis III de Châtillon est le fils de Guy de Châtillon⁵⁸, et Jeanne II d'Auvergne la protégée de Gaston Fébus⁵⁹. Par ailleurs, elles s'inscrivent dans une célébration lyrique des unions

⁵⁴ Jean Froissart, *Chroniques*, livre IV, chap. 1, dans *Historiens et chroniqueurs du Moyen Âge*, éd. Albert Pauphilet, Edmond Pognon, Paris, Gallimard, 1952 (Collection « Bibliothèque de la Pléiade »), p. 607-621, et en particulier p. 608-609.

⁵⁵ Jean Froissart, *Ballades et rondeaux*, op. cit., « Introduction », p. XXXV « L'adjectif *amoureux* de la rubrique des poésies lyriques de Froissart en indique la nature : elles s'insèrent dans la tradition poétique de la chanson courtoise, et effectivement c'est surtout de l'amour qu'il s'agit dans les lais, chants royaux, ballades, virelais et rondeaux. », voir aussi note 27 « Seule la rubrique des Pastourelles ne porte pas cet adjectif. On sait du reste qu'elles traitent d'événements contemporains. »

⁵⁶ Joël Blanchard, *La pastorale en France aux XVI^e et XV^e siècles*, p. 82.

⁵⁷ Ernest Hoepffner, art. cit., p. 36 et Geri L. Smith, *The Medieval French Pastourelle Tradition*, p. 145-154. Jean Froissart rapporte ailleurs les circonstances des noces du duc de Berry et de Jeanne II d'Auvergne : *Chroniques* III, A Mirot, t.15, Paris Lincksieck, §306, p. 32.

⁵⁸ Michel Zink, *Froissart et le temps*, Paris, PUF, 1998 (Collection « Moyen Âge »), p. 10, rappelle les différents protecteurs et protectrices de Jean Froissart à la mort de la reine Philippe de Hainaut.

⁵⁹ Dans la pastourelle XIV, Froissart cite également les ambassadeurs du mariage qu'il choisit comme mécènes dans le *Dit du Florin*, voir Clotilde Dauphant, « L'art du détail autobiographique dans la poésie de Jean Froissart : le voyage en Béarn dans *Le Dit dou Florin* », dans *Froissart à la cour de Béarn. L'écrivain, les arts et le pouvoir*, (éd.) Valérie Fasseur, Turnhout, Brepols, 2009.

princières, dont l'enjeu a partie liée avec les perspectives de paix amenées par l'union maritale⁶⁰. Comme le note Geri. L. Smith :

Here again, Froissart adapts the pastourelle for political ends to foreground another element of his social vision. Weddings are important not only because they involve the wealthy and powerful, but because marriage as political alliance is critical to the stability of society as Froissart saw it⁶¹.

[À nouveau, Froissart adapte la pastourelle à des fins politiques pour mettre en avant un autre point de sa vision sociale. Les mariages ne sont pas seulement importants parce qu'ils engagent les riches et les puissants, mais aussi parce que le mariage en tant qu'union politique est essentiel à la stabilité de la société telle que Froissart la conçoit.]

Les pastourelles de Froissart consacrées à un mariage mettent donc en dialogue l'union conjugale et l'union politique. Elles traduisent les relations à l'œuvre entre l'échelle du couple princier et celle du pays. Par l'analogie de l'union pastorale s'expriment un projet politique de rapprochement des différents territoires et l'espoir d'un futur pacifié.

L'alliance « De Poitevin et de Gasconne », présentée comme un mariage et célébrée par la pastourelle V de Froissart, illustre parfaitement cette intrication du couple et du politique. Ernest Hoepffner, Joël Blanchard et Geri L. Smith n'explicitent pas l'événement auquel fait référence ce poème. S'agit-il d'une alliance entre deux espaces politiques ou d'un mariage permettant de sceller une entente ? Les solutions sont envisageables. Il est possible d'y voir une référence au traité de Brétigny, signé en 1360, permettant de rattacher différents territoires au Royaume d'Angleterre, dont la Gascogne et le Poitou⁶². Mais certains éléments interrogent, en particulier les choix lexicaux opérés : la mention de l'« ongement⁶³ » et de la « rongne⁶⁴ » laisse penser que Froissart avait, lors de la composition du poème, eu connaissance du texte de Jean de Brie. Dans le cas contraire, il faudrait faire l'hypothèse d'un intérêt pour les aspects

⁶⁰ Murielle Gaude-Feragu, *La reine au Moyen Âge, Le pouvoir au féminin XIV^e-XV^e siècle*, « La "réconciliation des cœurs" : union pacière et accroissement territorial », p. 29-32 ; Tania Van Hemelryck, « La femme et la paix. Un motif pacifique de la littérature française médiévale », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 84, n° 2, 2006, p. 249-255.

⁶¹ Geri L. Smith, *The Medieval French Pastourelle Tradition*, p. 145 (nous traduisons).

⁶² Je remercie Véronique Beaulande-Barraud pour cette piste.

⁶³ Jean Froissart, *Pastourelles*, pastourelle V, p. 152, v. 22.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 152, v. 26.

techniques de la vie pastorale antérieur au *Traité du Bon Berger*. La datation des pastourelles de Froissart reste donc à affiner.

L'exploitation politique du genre de la pastourelle ne se limite pas à la reprise d'un thème amoureux, mais fait appel à d'autres caractéristiques de la pastorale, permettant d'enrichir le propos de l'auteur et justifiant ainsi le recours à cette forme poétique brève pour célébrer le mariage. Le personnage du berger vit au sein de la Nature, dans un cadre idyllique qu'il sait valoriser et décoder. L'union du couple se redouble dans l'union des bergers avec la nature, et par extension avec l'univers, par une transposition du microcosme au macrocosme. Ce jeu de transposition d'une échelle microscopique à macroscopique apparaît de manière évidente dans la pastourelle V qui fait du mariage l'union de deux espaces géographiques. Dans le contexte politique de la Guerre de Cent ans, où les différentes régions s'opposent à tour de rôle suivant le jeu des alliances et les remous de la guerre civile, cette image prend un sens particulier : la célébration s'inscrit dans une dimension universelle et se fait promesse de paix et d'harmonie.

Si nous étudions de plus près la situation historique évoquée, la célébration d'un événement peut aussi devenir éloge adressé à un protecteur. Ainsi, la pastourelle XV peut apparaître comme une louange indirecte destinée au protecteur de Jean Froissart, Gaston Fébus, comte de Foix. Ce dernier est en effet le tuteur de la mariée et son habileté politique lui permet de mettre fin aux conflits l'opposant au duc de Berry par l'établissement de ce mariage. L'auteur, après avoir rappelé comment la tutelle de Jeanne de Bourgogne a été confiée au comte, souligne en effet les potentialités diplomatiques d'une telle responsabilité :

[...] le comte de Foix s'en acquitte [exercer la tutelle] en telle manière comme si ce fût sa fille, et au propos du moyen que je vous dis, par lequel il imagine que, si il fut oncques malveillant du duc de Berry, que par ce moyen ils feroient leur paix ; car le duc de Berry pour le présent est veuf et a grand désir de se marier [...] ⁶⁵.

Le poète opère une transposition des faits. Alors que dans la pastourelle XVI, les bergers sont témoins de l'entrée de la reine et observent le monde de la cour qui conserve son altérité, les couples princiers sont, dans les pastourelles XIV et XV, intégrés par le discours au monde de la pastorale, devenant eux-mêmes des bergers : « La pastourelle

⁶⁵ Jean Froissart, *Chroniques*, III, chapitre 12, dans *Historiens et chroniqueurs du Moyen Âge*, (éd.) Albert Pauphilet, Edmond Pognon, Paris, Gallimard, 1952 (Collection « Bibliothèque de la Pléiade »), p. 525.

de Berri/Avec le pastourel de Blois⁶⁶ » et « le pastourel de Berri/Et la pastoure de Boulogne⁶⁷ ». Le temps de la pastourelle, la célébration du mariage permet au réel de revêtir les atours de la pastorale, de projeter le présent dans un monde autre et idéal, faisant de la sorte apercevoir les promesses d'un avenir meilleur, construit comme une suite logique de l'union amoureuse et politique.

La pastourelle XIV célébrant l'union de Louis III de Châtillon et de Marie de Berry est placée sans ambiguïté sous le signe de la concorde et de la réjouissance. Alors que l'un des bergers souhaite rester s'occuper de son troupeau et ne pas participer aux festivités, le reste du groupe s'indigne. Tout le monde souhaite finalement fêter le mariage :

« Or vestons donques nos jupeaus
Et alons la le bon matin,
Et si emportons nos freteaus,
Nos muses et nos canimeaus,
Et pas n'oublions nos holettes,
Ne nos panetieres bien fettes,
Les signours en auront grant ris
Car aussi ai je ja appris
Qu'a Cambrai se sont espousé
Frere et soer, soer et frere né
De Bourgongne et Haynau aussi
Tout ce dirons a hautes vois :
La pastourelle de Berri
Avec le pastourel de Blois⁶⁸. »

D'une part, les bergers témoignent de leur joie par un rapprochement physique du lieu de la célébration qui redouble l'union amoureuse par une réunion du peuple et de ses gouvernants. Le rappel du double mariage célébré à Cambrai en 1385 entre Jean sans Peur et Marguerite de Bavière, et Guillaume IV de Hainaut frère de cette dernière, avec Marguerite, sœur de Jean sans Peur, vient renforcer le caractère euphorique des réjouissances, esquissant les traits d'un monde placé sous le signe de l'alliance. D'autre part, les bergers font le choix d'une participation active par leur musique et leur chant, au sein de laquelle ils se signalent eux-mêmes comme bergers, en revêtant leurs atours caractéristiques et accentuant ainsi l'écart qui les sépare des « signours ». Bien que le couple soit désigné des noms de « pastourelle » et « pastourel », la transformation n'abolit pas les distinctions sociales. Le mariage est donc un temps de rassemblement

⁶⁶ Jean Froissart, *Pastourelles*, pastourelle XIV, p. 179-181.

⁶⁷ *Ibid.*, pastourelle XV, p. 181-183.

⁶⁸ *Ibid.*, pastourelle XIV, p. 180-181, v. 66-80.

pour le pays, mais aussi de regroupement entre les différentes strates sociales de la société, visant à faire émerger la voix collective d'une communauté (« Tout ce dirons a hautes vois ») légitimant l'union. La célébration donne corps à la voix et au groupe.

L'interprétation de la pastourelle V pose plus de difficultés. Le mariage en 1389 du duc de Berry à la filleule de Gaston Fébus, Jeanne de Boulogne, est évoqué à plusieurs reprises dans les *Chroniques* et n'est pas sans avoir suscité de discussions à l'époque⁶⁹. La mariée a alors 11 ans, son époux 49 ans. Jacqueline Cerquiglini-Toulet souligne l'importance prise par l'argent dans ce texte, faisant écho au *Dit du florin*, et rappelant la place prépondérante des négociations financières entre Gaston Fébus et le duc de Berry dans la conclusion de ce mariage⁷⁰. Au sein du texte pastoral apparaissent des éléments que l'on pourrait qualifier de dissonants. L'envers du mariage est dévoilé par la figuration des personnes en charge de la négociation, désignée comme « besongne⁷¹ » et les multiples péripéties sont rappelées à mots couverts par la déclaration « La chose vient à bonne fin⁷² », présentant comme heureuse la conclusion d'une longue série de tensions. L'auteur insiste sur la richesse de l'épousée, cousine du pape « qui a maint florin⁷³ ». L'envoi final, qui voit réapparaître le terme « besongne », met en scène le narrateur en faisant signe vers la biographie de l'auteur qui assiste au mariage et en conserve le souvenir par l'écriture.

La fiction pastorale est parcourue d'allusions qui désamorcent le détachement total de la scène pour l'ancrer dans une réalité non seulement historique, mais également matérielle. Faut-il y voir une critique à demi mots de l'auteur, qui mettrait alors en

⁶⁹ Jean Froissart rapporte la réaction du roi de France à l'annonce par le duc de Berry, son oncle, de ce projet de mariage : « Le roy de France en ot bon ris pour tant que son oncle de Berry estoit ja ancien, et luy dist ainsi : « Biaux oncles, que ferez vous d'une telle fillette ? Elle n'a que XII ans et vous en avez LX. Faictes-ent parler pour Jehan, beau cousin vostre filz qui est jannes et à venir. La chose est mieulx parelle à luy que elle ne soit à vous. », dans *Chroniques de J. Froissart, troisième livre, publié pour la société de l'Histoire de France*, (éd.) Albert Mirot, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1975, tome XV (1387-1389), § 306, p. 229. Le mariage est évoqué également § 299, *ibid.*, p. 202-207 ; § 304-307, *ibid.*, p. 221-235.

⁷⁰ Jacqueline-Cerquiglini-Toulet, « Soleil d'or, soleil noir. Des princes et de leur nom chez Jean Froissart », dans *Froissart à la cour de Béarn. L'écrivain, les arts et le pouvoir, op. cit.*, p. 68. Jean Froissart indique dans ses *Chroniques* au sujet des négociations : « il [le comte de Foix] ne vouloit pas que le mariaige ne se fesist, mais il tendoit à avoir une bonne somme de flourins, non que il mesist avant qu'il vouldist vendre la dame, mais il vouloit estre recompensez de la garde, car environ IX ans et demy il l'avoit eubt et nourry ; si en demandoit xxx mille frans. » *Chroniques de J. Froissart, troisième livre, publié pour la société de l'Histoire de France*, éd. Albert Mirot, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1975, tome XV (1387-1389), § 306, p. 232.

⁷¹ Jean Froissart, *op. cit.*, pastourelle XV, p. 182, v. 25-37.

⁷² *Ibid.*, p. 182, v. 50.

⁷³ *Ibid.*, p. 182, v. 41.

scène une forme d'échec de l'analogie pastorale ? Elle ne parviendrait pas à proposer un double élogieux de l'univers référentiel, mais buterait au contraire sur ses composantes les plus sombres. Il est également possible d'y voir une volonté d'accentuer, par ces détails hétérogènes, l'habileté des négociations menées en amont du mariage et de célébrer à la fois la ruse de Gaston Fébus, déjà soulignée dans les *Chroniques* et le talent des quatre négociateurs, que Jean Froissart sollicite dans le *Dit du Florin*, leur demandant à chacun un don pour renflouer sa bourse vide. Dans les *Chroniques*, Jean Froissart développe longuement les négociations entre les protagonistes avant de résumer en un paragraphe les noces célébrées à Riom⁷⁴. Si la célébration de l'union occupe une place plus importante dans la pastourelle dont la composition peut ainsi apparaître complémentaire du texte des *Chroniques*, elle trahit également l'intérêt de Froissart pour la politique de son temps.

2. PLEURER ENSEMBLE, CONSOLATION

a. *L'entrée consolatoire : le retour de Marguerite d'Autriche*

Que se passe-t-il lorsque l'union amoureuse échoue, lorsque le mariage n'a pas lieu et le rapprochement de deux entités politiques tourne court ? En 1491, quelques années après l'entrée royale de Rouen étudiée précédemment, le roi Charles VIII répudie la princesse Marguerite d'Autriche, qu'il devait épouser et qui avait pourtant vécu à la cour de France à ses côtés depuis l'âge de trois ans, pour se marier à Anne de Bretagne. En 1493, Marguerite d'Autriche prend la route du retour pour les Pays-Bas. C'est son entrée à Valenciennes, dont le récit nous a été partiellement transmis par les *Chroniques* de Jean Molinet qui nous retiendra à présent.

Elle est accueillie par des fêtes lors de son passage dans les villes bourguignonnes qui sont peut-être moins des temps de réjouissance que de consolation pour la princesse. Lors de son passage à Valenciennes est jouée une « bergerie » dont Jean Molinet a conservé la trace dans ses *Chroniques* :

Entre les aultres jus de personages, ceulx de la ville juèrent ung jeu devant elle, en la grande salle et devant les dames estans illec, comme madame la Grande, madame de Ravestain, la princesse de Tarente, toutes les ambassades tant d'Allemaigne, de France comme aultres ; et estoit ledit jeu fondé sur la desertion du pays qui revenoit à convalessense, et tout sur bergerie. France illec monstroït pour son avance une coronne toute de

⁷⁴ *Chroniques de J. Froissart, troisième livre, op. cit.*, p. 235.

calorus, et Flandres, d'autre part, monstroit ung chapeau de .vii. marguerites. Là fut le congiét contenu de France et de Marguerite ; et le lendemain se firent lesdis congiéz des dames franchoises et leur départ, où furent pluseurs larmes plourées d'ung quartier et d'autre⁷⁵.

Le thème de la convalescence fait surgir l'idée du corps malade, celui de la société privée de sa souveraine, dont le retour permet de redonner la vie au pays. Les figures de bergers marquent tout à la fois le caractère consolatoire du retour et la thématique du soin prodigué par la souveraine au royaume. Leur rassemblement rejoue la fusion du peuple et du territoire autour de Marguerite : répudiée, elle quitte la France pour être réintégrée à l'espace politique bourguignon. Sa souffrance comme sa joie font l'objet d'un partage au cours de l'entrée qui devient un moment de refondation de la communauté autour de la princesse.

Si le contenu exact de cette bergerie n'est pas connu, Jean Devaux propose de relier cette œuvre théâtrale à un fragment d'éloge pastoral composé en l'honneur de Marguerite⁷⁶. En admettant que ce court passage ait bien été interprété lors du retour de la princesse, il illustre efficacement le dialogue noué entre fiction désactualisée et référentialité historique. Nous reproduisons ci-dessous la transcription donnée par Jean Devaux :

Et quant les pastoureaux des champz ont cognut la preciosité de ceste noble fleur nourrie de celeste rousée, et que, pour quelque vent qu'il vente, soit de bise ou soit de frise, tousjours persiste en sa bonté, paciente et fort vertueuse, ilz ont composé à sa loenge ung petit dittier en disant :

Marguerite est la flourette
Fort proprette
En qui tous biens sont compris.
Fortune lui est durette :
La tendrette
Fleur a bien ses jeux appris.
C'est ung chief d'oeuvre de pris,
Sans despris,
Que chescun aime et fort prise.
On doit loer le pourpris

⁷⁵ *Chroniques de Jean Molinet*, (éd.) Georges Doutrepoint et Omer Jodogne, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1935 (Collection des anciens auteurs belges), tome II (1488-1506), p. 373

⁷⁶ Ce fragment d'éloge pastoral à Marguerite a été intégré dans *Le Roman de la Rose moralisé* (chapitre 85, f. 174^{vb}-175^{ra}), voir Jean Devaux, *Jean Molinet, indiciaire bourguignon*, 1996, p. 149-151 (référence citée par Estelle Doudet, *Moralités et jeux moraux*, *op. cit.*, p. 592.).

Où fut pris
Tel gent flouren sans reprise⁷⁷.

Certains éléments rhétorique de l'écriture pastorale se font jour : usage de l'hypocoristique, chœur des bergers louant la princesse Marguerite, devenue par analogie et par jeu onomastique, une fleur.

Mais précisément, ce nom, chanté à Valenciennes, fait écho à d'autres louanges, adressées à d'autres Marguerites. Comme le rappelle Susanna Bliggenstorfer, le thème de la marguerite est fréquent dans les compositions poétiques en moyen français, notamment chez Machaut, Froissart et Deschamps⁷⁸. Dans son étude de la Marguerite chez Guillaume de Machaut, James I. Wimsatt identifie cette fleur, au moins pour une partie des textes, avec Marguerite de Flandre, la fille de Louis de Mâle⁷⁹, mais il indique également que ce prénom, très fréquent⁸⁰, peut renvoyer à d'autres femmes, voire à sainte Marguerite d'Antioche⁸¹, dont nous avons précédemment évoqué les liens avec la pastourelle. Plusieurs autres candidates pourraient être à l'esprit des poètes lors de leur composition. Ainsi, deux autres Marguerites sont évoquées, nous l'avons vu, à l'occasion du mariage célébré par Froissart dans sa pastourelle XIV : Marguerite de Bavière qui épouse Jean sans Peur en 1385, et la sœur de Jean sans Peur et petite-fille de Marguerite de Flandres, Marguerite de Bourgogne, qui épouse le même jour Guillaume IV de Hainaut. Ces princesses sont toutes liées à l'histoire du duché de Bourgogne et Molinet célèbre ailleurs au total cinq Marguerites différentes, dans le *Chappellet des Dames* :

Se les franchoises Marguerites ont esté exquisés et bien recommandées,
tant en suavité des meurs comme en roial plantaige de haulte generosité,
celles de nostre quartier ne sont pas moindres de recommandation,
Marguerite d'Arthois, espouse a Loys, conte de Flandres, Marguerite de
Brebant, espouse du conte Loys, son filz, Marguerite de Flandres, espouse
de Philippes, duc de Bourgonne, frere du roy Charles le Quint, Marguerite
de Baviere, espouse du tres noble et tres preu duc Jehan de Bourgonne et

⁷⁷ Jean Devaux, *Jean Molinet, indiciaire bourguignon*, op. cit., p. 150.

⁷⁸ Susanna Bliggenstorfer, *Eustache Deschamps : aspects poétiques et satiriques*, Tübingen, Francke, 2005, « Le thème de la marguerite », p. 41-43.

⁷⁹ James Irving Wimsatt, *The Marguerite Poetry of Guillaume de Machaut*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1970, « Pierre of Cyprus and the identity of Marguerite », p. 40-59.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁸¹ *Ibid.*, « The transcendent Marguerite », p. 60-65.

Marguerite, contesse de Haynault, ante de tres victorieux prince de glorieuse memoire, Philippes, duc de Bourgonne dernier trespassee⁸².

Nous ne saurions donc voir dans la célébration de la Marguerite par Molinet un simple hasard lié à l'emploi fréquent d'un même prénom. Le détail de la résistance au vent de la fleur, particulièrement parlant si ce texte a été composé à la suite de la répudiation de la princesse, rappelle l'endurance au froid célébrée notamment par Jean Froissart, poète valenciennois, dans plusieurs de ces textes⁸³. La bergerie, par l'analogie opérée entre espace fictionnel et référentialité à l'actualité du Hainaut, superpose la réintégration de la jeune femme à son territoire et sa réinscription dans une lignée historique de princesses bourguignonnes célébrées par les poètes. À son tour, elle donne voix à une production littéraire autour de la marguerite, et prend place dans un univers fictionnel composé à sa louange. La consolation pastorale opère par une double réunion autour d'une tradition poétique et historique et d'une fête collective.

b. La mort du prince

Associé à la voix des bergers et bergères, le lieu pastoral est le support d'une thématique de la renaissance : le motif végétal permet de donner à voir de manière expressive la désolation et le retour à la vie, en inscrivant l'événement humain dans les cycles naturels. Peut-il alors exprimer inversement la mort, la fin d'un cycle ? *L'Arbre de Bourgogne*, composé après avril 1486, s'ouvre sur un anti-décor pastoral : à la végétation luxuriante et agréable attendue s'oppose un paysage de désolation. Le dit « arbre » figure le duc de Bourgogne Charles le Téméraire, dont le texte commémore la mort dix ans plus tôt et célèbre la descendance rendue possible par l'union de Marie de Bourgogne et Maximilien de Habsbourg et la naissance de leurs deux enfants mentionnés précédemment. À nouveau, le cadre naturel de la pastorale offre le support d'une mise en relation entre vie politique et cycle naturel, et fournit au poète un ensemble d'analogies signifiantes qui permettent de résorber et de donner sens à deux éléments discordants : la mort du prince d'une part, la critique à demi mots de ce dernier de l'autre. Le paysage allégorique du jardin représente le duché de Bourgogne, s'inscrivant dans une tradition que Colette Beaune a mise en avant dans *Naissance de la*

⁸² Jean Molinet, *Le Chappellet des Dames*, p. 108-109.

⁸³ Jean Froissart, « *Dits* » et « *Débats* », *op. cit.*, « Dit de la marguerite », p. 150, v. 95-99 ; Jean Froissart, *Pastourelles*, p. 186, v. 44-50 ; Jean Froissart, *Ballades et rondeaux*, *op. cit.*, p. 14, v. 10-12.

*nation France*⁸⁴. L'arbre⁸⁵ qui porte dans ses branches les bergers, le jardin verdoyant, qui dépérit ensuite avant d'être finalement sauvé, sont des lieux qui appellent à un déchiffrement allégorique, ils ne sont pas un simple décor du récit pastoral, mais donnent à voir et à penser la fondation d'une lignée et son rôle au sein du duché.

Toutefois, cette dimension allégorique ne se départ pas d'une inscription dans la tradition de la *reverdie* et du *locus amoenus*, proposant la représentation d'un lieu qui vaut à la fois par son inscription dans la tradition littéraire et par son double sens allégorique. L'arbre est décrit en des termes soulignant à la fois son aspect visuel et les qualités du prince :

Il n'a pas dix ans que au tres fructueux et opulent vignoble de Bourgonne flourissoit ung gros arbre de admirable altitude, fort aorné de precieuses vertus, par lesquelles non seulement le jardin, mais la maison, le court et tout l'heritaige en furent grandement famés ; sa haulteur ataindoit les nues, sa parfondeur perchoit les terres, sa rondeur obumbroit les champs, son odeur tresperchoit les mers et de faict estendoit ses palmes et raincheaux sy avant sus les limites de ses voisins que ceux ne le pooient tiller [...]⁸⁶.

Le jardin endommagé après la mort du prince exprime la désolation en la transposant dans l'espace et désigne par l'intermédiaire d'animaux, les « *Galli* » ou coqs, l'adversaire politique français (*Gallici*) :

[...] ils trouverent hayes rompues, fossés remplis, preaux defflorés, parqueaux dilapidés, plantes desrobbees et plusseurs villetes saisies, tellemet que par les traus entrerent bestes sauvages et domesticques avec aucuns oiseaux privés que les Latins appellent Galli, lesquels, tant du bec que des ungles, esgratinerent les flourettes, coeullerent les grains en brullant les herbages [...]⁸⁷.

Le public est appelé à se joindre aux bergers et bergères pour faire corps dans la souffrance partagée devant les ravages subits par le duché et le rejet des mauvais « oiseaux ». Le choix par Molinet du prosimètre permet de rendre plus sensible l'éloquence de la plainte exprimée. Comme le note François Cornilliat :

⁸⁴ Colette Beaune, *Naissance de la nation France*, Paris, Gallimard, 1985, p. 318-320.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 322-323.

⁸⁶ *L'Arbre de Bourgogne*, p. 232.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 236.

L'allégorie choisie permet ici de montrer (en prose) un comble d'éloquence (en vers), capable d'émouvoir les astres et les arbres, tout en soulignant qu'une telle « effusion de prière » n'exerce en fait aucune « violence » sur son destinataire et n'altère en rien son « propre motif volontaire » de consentir « chose miraculeuse »⁸⁸.

L'efficacité de la voix prend harmonieusement place dans le cours du monde qui vient adoucir les souffrances du peuple privé de son dirigeant.

La déploration n'est cependant pas univoque. Si elle est prononcée par des « pèlerins » étreints par la douleur, une critique des excès de Charles le Téméraire perce au fil des vers :

Aucuns bons pellerins, voiant ceste pitoiable destruction, considerans la sublimité de tel fort sumptueux chief d'oeuvre tant soudainement tresbuchié, ne polrent contenir leurs larmes, qui, vaincus de compassion, amerement le regretoient, le regrettant souspiroient, le souspirant plouroient, et en plourant proferoient ce qui s'ensuit:

Cy gist la fleur de roial parentaige,s
L'arbre d'honneur, de vertus le plantaige,
L'ardant raincheau, espris de hault pretendre,
Qui, non content de son propre heritaige,
Gaigna la mort par soy trop loing estendre⁸⁹.

Dès lors, l'image du jardin dévasté exprime peut-être plus la souffrance d'un duché affaibli par la mort brutale de son prince, que la désolation des habitants après le décès de Charles le Téméraire lui-même. Les bergers et les jardiniers sont autant de représentations des efforts fournis pour ramener à l'équilibre une grande puissance politique.

Le texte n'évoque en effet qu'assez brièvement la mort du duc, pour se concentrer ensuite sur la question d'une descendance nécessaire au maintien de l'équilibre. Par effet de renversement, ce n'est plus le souverain qui est figuré en bon berger prenant soin de son peuple. Face à la perte de Charles le Téméraire et dans l'espoir d'un retour à l'ordre, le soin n'est plus prodigué par le puissant à son peuple, mais inversement par le peuple, ou du moins, par l'entourage princier, à l'héritier. La métaphore du jardinage rend concret le soutien apporté à celui que Molinet désigne comme l'« estocq de Bourgonne », c'est-à-dire probablement Philippe le Beau, né en 1478 et fils de

⁸⁸ François Cornilliat, « Prosimètre et persuasion chez Jean Molinet, ou l'art de consoler à demi », dans (éd.) Tania van Hemelryck, *Le prosimètre à la Renaissance*, Cahiers V.L. Saulnier, Paris, Éditions Ens : Rue d'Ulm, 2005, p. 65.

⁸⁹ Jean Molinet, *L'Arbre de Bourgogne*, p. 233-234.

Maximilien de Habsbourg, le grand arbre autrichien⁹⁰, et de Marguerite de Bourgogne, la fragile marguerite morte dès ses 25 ans⁹¹ :

D'autre part, aucuns nobles gentils bergiers, esmus de compassion, emploierent leurs bras et le meilleur de leur substance pour le soustenir, servir et arrouser non seulement de tres clere fontaine, mais aussi de leur propre sang, de larmes d'oeul et de sueur de face, et les autres, pensans que tantost devoit trebuchier par quelque tourbillon d'orage, se eslongerent de luy et, que plus est, coeullerent son fruict aureïn, sy le tindrent sy pres serré qu'il fust en grand dangier de perte ; neantmoins il fut honestement gardé, paré, mignoté et nourrit soubz la ramee d'ung tres vertueux arbre prochain de l'estocq bourguinon⁹².

Au rappel d'une mort survenue dix ans avant la composition du texte, succède la mise en avant d'un renouveau de la lignée à travers la métaphore florale. Les bergers et les jardiniers deviennent des éléments actifs portant soin à l'instauration d'une nouvelle société autour d'une dynastie princière stabilisée et florissante. Le poète nous conduit de la déploration à la célébration chantée par les pastoureaux :

Le filz, le pere et le grand pere
Sont ainsy que la trinité,
Trois personnes en une espere,
L'ung triumphe et l'autre prospere,
L'autre regne en felicité;
Se Dieu les tient en unité,
Nous crirons : « Vive les trois roix
Qui maistriront les cœurs trop rois⁹³ ! »

Comme le note Philippe Frieden, s'il y a déploration chez Jean Molinet, le temps des larmes est bref et doit laisser place à un ordre nouveau et à la réjouissance. La pastorale permet de représenter la communauté des bergers et bergères réunie face à l'adversité puis par la joie. Comme l'indique Laurence Giavarini :

L'allégorie pastorale du politique fonde ainsi l'équilibre du troupeau en chacun de ses membres — *omnes et singulatim* écrit Foucault — sur la santé et l'équilibre du corps naturel du roi ou du prince. [...] La bergerie porte

⁹⁰ *Ibid.*, p. 237.

⁹¹ *Ibid.*, p. 241-242.

⁹² *Ibid.*, p. 245.

⁹³ *Ibid.*, p. 249-250, v. 33-40.

cette imaginaire unité du troupeau, centrée sur un corps distant, protecteur, exemplaire, mais fragile, parce que soumis à la mortalité⁹⁴.

La réponse devant la mort du prince et la fragilité de l'existence est alors l'union du peuple qui permet le maintien de l'état politique. À la suite de Jean Molinet, ce dispositif est fréquemment employé par ses disciples pour dire la souffrance face au deuil et renouer le lien d'une communauté devant l'épreuve, à l'image du prosimètre *Le temple d'honneur et de vertus*, composé par Jean Lemaire de Belges⁹⁵.

3. FAIRE CORPS POLITIQUE, COMMÉMORATIONS ET CONCORDE PASTORALE

Le Songe du Pastourel aborde la mort du duc Charles de Bourgogne d'un tout autre point de vue. Composé vraisemblablement entre la victoire du duc René II de Lorraine à Nancy en 1477 et sa mort en 1508, il ne nous est connu que par un manuscrit postérieur, datant des années 1520. Il a fait l'objet d'une édition et d'une étude de Marie-Claude Deprez-Masson que nous souhaitons inscrire dans une réflexion plus globale sur la pastorale⁹⁶. Dans ce songe allégorique, le narrateur rapporte plusieurs rêves successifs. Il est tout d'abord témoin de l'affrontement entre un jeune pastourel, figurant le duc René II, et un lion féroce, le duc Charles tentant d'usurper l'autorité sur le duché de Lorraine. Puis un malade alité, René, reçoit l'aide inefficace de deux médecins que Marie-Claude Deprez-Masson identifie comme le roi de France et l'empereur Frédéric III, avant d'être sauvé par des Suisses figurant vraisemblablement la Suisse et la Basse-Union⁹⁷. S'ensuit un débat entre un Bourguignon affligé par la mort de son duc et la Mort elle-même, qui rappelle l'égalité de tous devant la finitude et les violences commises par Charles le Téméraire de son vivant. Enfin, une vieille vient faire le récit de la mort du duc et de son enterrement, organisé par le duc René II.

Alors que la première partie, empruntant le détour par la pastorale, permet de broser le portrait d'un jeune duc en bon et innocent pasteur, le débat avec la Mort légitime la critique du duc de Bourgogne :

⁹⁴ Laurence Giavarini, *La Distance pastorale*, p. 37.

⁹⁵ Jean Lemaire de Belges, *Le temple d'honneur et de vertus*, Henri Hornik (éd.) Genève, Droz, 1957 ; Laurence Giavarini, *La Distance pastorale, op. cit.*, « Allégorie et écriture : le *Temple d'honneur et de vertus* de Jean Lemaire de Belges (1503) », p. 35-40.

⁹⁶ Marie-Claude Deprez-Masson, *Poésie et politique. Le Songe du Pastourel de Jehan du Prier*, Montréal, CERES, 1989.

⁹⁷ *Ibid.*, « Politique : le contexte », p. 31-47.

C'est l'impartialité-même traditionnellement reconnue à la Mort qui donne son poids irréfutable aux accusations qu'elle porte ainsi contre Charles le Téméraire. En effet, dans l'énoncé de la Mort, Jehan du Prier va multiplier les allusions à des actions concrètes du duc de Bourgogne (sac de Dinant, incendie de l'église de Nesles, pillages des églises de Liège), parfaitement connues des contemporains, et les mêler à des jugements de valeur sur l'orgueil et la responsabilité du duc dans les conflits. Révélatrice de la vérité des êtres, la Mort se retrouve créditée du rôle d'énonciatrice de leur vérité⁹⁸.

La mise en récit permet de donner sens à la défaite inattendue de Charles face au jeune René II, en l'inscrivant dans l'ordre moral. Dans cette œuvre hybride, la pastorale n'est que l'un des détours permettant de donner sens à l'histoire, mais elle est mobilisée pour construire en creux le portrait élogieux du probable destinataire du texte. Ce songe allégorique avait cependant pour but probable de toucher un plus large public :

Proclamant publiquement la légitimité de René II, probablement en sa présence et rappelant les épreuves communes endurées par le peuple lorrain et son suzerain, l'œuvre de du Prier fonctionne comme une « parole fondatrice » capable d'unir les Lorrains à leur Prince⁹⁹.

La remémoration collective permet donc par l'entremise de la fiction de créer un corps politique autour du duc *pastourel*. La pastorale ne permet pas ici l'expression d'un groupe, elle rappelle plutôt l'événement, présenté comme l'origine ou la refondation de la communauté politique. Le rassemblement se fait non plus autour d'un rappel consolatoire de la mort du prince, mais d'une commémoration, d'une mise en récit collective d'un événement historique permettant de renouveler l'alliance nouée par un groupe.

D'autres pastorales procèdent à une remise en ordre de l'histoire afin de donner un fondement à la société. Comme le montre Daisy Delogu, *Le Pastoralet* est une manière de dépasser l'événement pour l'inscrire dans un nouvel ordre d'interprétation. Là où l'écriture historique suffit à rapporter les épisodes marquants du duché de Bourgogne, le passage par la pastorale invite à un travail de déchiffrement, l'écriture de l'Histoire se rapproche de la fable :

Le genre de la fable, en faisant abstraction des personnages historiques (qui ici ne revêtent pas la forme d'animaux, mais de types littéraires qui

⁹⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 68.

possèdent eux aussi des natures), invite le lecteur à se focaliser sur les modèles de conduite au lieu des individus¹⁰⁰.

Mais il ne s'agit peut-être pas seulement d'éclairer l'histoire par la morale afin de lui donner un sens. Le *Pastoralet*, indique Daisy Delogu, met en parallèle le berger Léonet, figurant le duc de Bourgogne, et le berger Florentin, roi de France. Il propose à demi-mots une situation politique équilibrée permettant à chacun de vivre en bonne entente :

La rédaction du *Pastoralet* s'inscrit dans le contexte d'un rapprochement franco-bourguignon au commencement des années 1420, au début incertain du règne de Charles VII. Nous suggérons que l'auteur nous invite à lire sa *pastourrie* aux sens multiples afin de réfléchir aux voies possibles d'un futur politique, à savoir un avenir fondé sur l'amitié entre Français et Bourguignons, et la souveraineté de chaque « pasteur » dans son « pourpris »¹⁰¹.

La commémoration des différents épisodes ayant conduit à la mort de Jean sans Peur est donc tout à la fois une manière pour le duché de Bourgogne de faire corps autour d'un récit signifiant qui innocente le duc et inscrit son action dans un ordre moral et d'esquisser un futur pacifié où l'harmonie pourrait s'étendre au relation avec la France. C'est en conclusion, au-delà des relations entre individus, la représentation de la concorde entre différents espaces politiques qui se joue.

Les promesses d'un futur plus heureux, portées par exemple par le surgissement du personnage de Mieulx-que-devant qui, dans la bergerie éponyme de la fin du XV^e siècle, annonce l'arrivée de Bon Temps, ne sont pas nécessairement concentrées autour de la figure d'un bon roi berger ou d'un mariage princier. La pastorale propose une remise en ordre global de toute la société, qui implique un bouleversement de l'ensemble de la communauté. Comme le note Jean-Louis Roch :

On voit mieux maintenant ce que cache le moralisme vague qui conditionne le maintien durable de Bon Temps ; il s'agit d'échapper à la folie du monde en renonçant à l'avarice, à la tromperie, au désir de changer de condition. Cette opération, qui fait passer de la satire politique à une satire morale plus large, peut sembler ne servir qu'à conforter la hiérarchie sociale ou bien à se protéger des foudres de la censure ; mais elle peut aussi être envisagée comme un déplacement de la responsabilité, des gouvernants à la société toute entière ; la moralisation amorcerait alors un échange de bons procédés dans la négociation avec le pouvoir ; si tout le monde est fou, tous

¹⁰⁰ Daisy Delogu, « La "Pastourrie" et l'histoire au temps de Charles VII : étude du *Pastoralet* », dans (éd.) Florence Bouchet, Sébastien Cazalas et Philippe Maupeu, *Le pouvoir des lettres sous le règne de Charles VII (1422-1461)*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2020, p. 235-236.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 243.

doivent s'amender, le peuple tout autant que le pouvoir ; ainsi seulement pourra-t-on accéder à la concorde sociale et, qui sait, à l'âge d'or¹⁰².

La condamnation de l'amoralisme du temps ne concerne pas tant le salut individuel que la survie de la société elle-même. La pastorale pointe en creux les désordres qui menacent l'harmonie et par la voix des bergers et bergères surgissent un ensemble de relations à même de nouer ensemble la communauté.

La voix pastorale peut faire entendre un chant de concorde. Elle met en mots et en sons une relation harmonieuse entre les hommes, mais aussi entre humains et cycle naturel. Cette union pastorale prend des formes diverses. La communauté pastorale permet de rendre compte d'une pluralité d'individus unis autour d'un événement, qu'il soit heureux ou funeste. Le rassemblement donne alors plus de force à la réjouissance, une dimension réconfortante face à la souffrance, et symbolise, dans les deux cas, la concorde d'une population. La voix n'est pas toujours chorale, elle rend parfois compte d'unions individuelles, comme lors des mariages, ayant une portée politique en apportant la stabilité à une région. Elle peut également être une voix instituant un récit historique fondateur autour duquel la société est invitée à commémorer un épisode marquant et signifiant. L'analogie pastorale s'articule ainsi à plusieurs niveaux pour donner à penser une union globale, une expérience harmonieuse, qui parle du monde de manière détournée pour mieux le donner à penser.

¹⁰² Jean-Louis Roch, « Le roi, le peuple et l'âge d'or : la figure de Bon Temps entre le théâtre, la fête et la politique (1450-1550) », art. cit., p. 197.

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE

En moyen français, alors que la société médiévale se trouve confrontée à des crises multiples et que les moyens de dire le monde via la littérature évoluent, la pastorale semble occuper une place originale. Les grandes cours princières font appel à la voix des bergers et bergères pour porter un discours sur un ordre politique fragilisé mais dont on peut espérer le retour à un état harmonieux. Le choix de la pastorale s'inscrit-il, à la manière des emblèmes, dans la construction d'une identité politique ?

À la cour d'Anjou est organisé le Pas d'armes de la bergère, le duc René et son épouse prennent, le temps d'un dit, les traits des bergers Regnault et Janneton, tandis que le petit fils, René II de Lorraine devient chez Jehan du Prier un brave et vertueux *pastourel*. Chez les bourguignons, le domaine de Germolles est aménagé autour d'une thématique pastorale, le *Pastoralet* met en récit la vie de Jean sans Peur sous le voile d'une fiction peuplée de bergers et de bergères, les grands du duché rejoignent l'ordre de la toison d'or et Jean Molinet fait chanter dans ses prosimètres *pastoureux* et *pastourelles*. Qu'en est-il enfin de la cour de France ? Le règne de Charles VIII, et en particulier la période troublée de la régence, est propice à l'émergence d'un théâtre pastoral, représenté notamment par la *Bergerie de l'Agneau de France* et la *Moralité à cinq personnages*. Mais les bergers et bergères apparaissent également lors des entrées royales, comme celle de Rouen en 1485 et le roi se voit offrir l'exemplaire enluminé à la demande Vérard du *Calendrier des bergers*. Nous constatons que la pastorale ne se rattache donc pas à une famille princière en particulier. En revanche, elle est fréquemment utilisée par les puissants pour parler de leur pouvoir.

Mais, loin des représentations princières, les personnages pastoraux peuvent aussi être les porte-voix de difficultés traversées par le peuple. Émotifs et vulnérables, ils donnent corps à un vécu difficile : guerre, famine et désolation. À la mise en forme et en mots de sombres constats répond la capacité de la voix pastorale à se faire harmonieuse et annonciatrice d'harmonie. Autour des bergers et bergères et d'un modèle de vie idéalisé peuvent ainsi se rassembler dans une alliance renouvelée les différents membres de la société.

Au terme de ce dernière partie apparaissent clairement les ambivalences de la voix. Elle est liée à un idéal qui est en partie nuancé par le caractère explicitement fictionnel des récits offerts au public. Dans le même temps, elle s'incarne dans des personnages pastoraux, à la fois figures signifiantes et êtres associés au peuple et à la ruralité. Tout en

déplaçant le discours vers un chronotope fondateur d'un univers pastoral autonome, elle parle du monde par l'intermédiaire de références transparentes.

CONCLUSION GÉNÉRALE

*Venés après moi, venés
Le sentele, le sentele,
Le sentele les le bos¹ !*

Ainsi chante Robin à la fin du *Jeu de Robin et Marion*. Le Chevalier est parti, les deux amoureux sont réunis et entourés de leurs amis, la fête (re)commence. La voix du berger, à travers le chant, guide et réunit le groupe dans la pratique de la danse. Reprenant un refrain peut-être connu du public, elle s'ancre dans une temporalité cyclique qui fait retour vers ce moment heureux. La pastorale ne donne-t-elle pas voix à la réjouissance, allant du simple bonheur partagé à une expression plus politique ou spirituelle ?

Au bout du « sentele » quelles conclusions tirer du cheminement à travers les pâturages, à la fois proches et lointains de la cour ? La voix pastorale s'est révélée un objet d'étude pertinent : par les questions qu'elle soulève sur son essence, objet travaillé par les poètes et poétesses, mais exprimé par des personnages simples et naturels, souvent illettrés ; mais aussi parce qu'elle interroge de manière remarquable le rapport à l'oralité entretenu par une société en transition vers un monde de plus en plus marqué par l'écrit. À distance des universités, des mondes urbains et aristocratiques, la voix pastorale résiste en partie, propose un autre mode de communication. Mais elle ne nous parvient que par la médiation de supports textuels et matériels dont nous avons pu montrer l'importance.

L'étude du style *humilis* n'a pas permis de rendre compte des spécificités stylistiques de cette voix. En revanche, une étude attentive des textes nous a conduit à souligner certains traits constants : usage de l'hypocoristique, musicalité ou encore onomatopées. Les bergers et bergères ont bien un grain de voix qui leur est propre et qui reflète les caractéristiques de ces personnages : jeunes, hors du monde et du temps, liés à la nature. Notre travail a démontré l'intérêt d'intégrer, au sein d'une étude littéraire de la pastorale, une attention à la musique qui a une dimension signifiante à plusieurs niveaux. Elle permet de doter les bergers et bergères d'un statut original et poétique en les liant à la musicalité des compositions. Des *pastoures* et *pastoureux* à l'interprétation de leurs aventures, chants et interprétations musicales construisent une ligne de fuite qui inscrit la pastorale du côté d'une ritournelle fugitive. Elle participe également de leur place occupée dans les temps de fête et de célébration et peut alors se voir associée à la danse. Elle fonde alors le groupe des bergers et bergères.

¹ Adam de la Halle, *Le Jeu de Robin et Marion*, p. 284, v. 775-776.

La voix pastorale est ainsi apparue à la lumière de notre recherche comme induisant un mouvement de cohésion de la communauté autour d'un événement, qu'il soit purement fictif ou doté d'une forte référentialité. Nous avons formulé comme hypothèse de départ l'existence d'une médiation par l'intermédiaire de la pastorale. Au fil des parties, nous avons notamment évoqué le berger diplomate et opérateur de transfert qui « se plie » et s'efforce de faire entrer en contact la nécessité de préserver son pâturage et celle de faire prospérer son troupeau ; la description de Sébillet de la pastorale laissant paraître les événements aussi clairement que « la peinture sous la verre » ou encore le masque du berger ou de la bergère qui permet de porter la voix des puissants ou du peuple. Toutes ces images évoquent, à différents niveaux et avec différents enjeux, une mise en rapport, complice ou rapport de force. Comme le berger au milieu des loups, le verre sur la peinture ou le masque sur le visage, la pastorale est marquée par une altérité fondamentale. Elle n'est pas le réel. Par des jeux de réécriture et de références, elle s'inscrit radicalement dans une tradition littéraire et dans un univers fictionnel se construisant en hétérotopie. La voix des bergers et bergères ne cherche pas à créer une illusion quelconque. Elle recherche en revanche ponctuellement l'établissement d'une relation, souvent analogique, avec un référentiel historique. C'est tout particulièrement le cas dans les textes en moyen français, contemporains d'une évolution de la communication politique.

Au contact entre la fiction pastorale et des événements historiques évoqués par la voix pastorale se dessinent des contrastes et des analogies. En déplaçant vers l'univers des bergers et des bergères des expériences vécues, les auteurs et autrices les inscrivent dans un univers signifiant où se nouent des relations entre individus et communautés, entre actualités momentanées et cycles cosmiques. La voix pastorale produit une rupture par son caractère désactualisant qui déplace le référent historique et invite à repenser une situation. Elle est le point de départ d'une réflexion voire, d'une remise en question, et donc un outil de dialogue confrontant la réalité vécue à des aspirations, mais aussi à des idéaux. Intermédiaire entre différents corps sociaux, elle peut alors devenir un élément de cohésion à (re)donnant une fondation à la communauté. Le caractère émotif des *pastoures* et *pastoureux* peut favoriser une réaction empathique nouant le public dans la tristesse ou la joie, et permettant par cette mise en partage la consolation ou la célébration.

Grâce à l'apport de nouvelles méthodes, empruntées notamment à l'écopoétique et à l'écocritique, il est apparu que les relations nouées dans la pastorale ne mettent pas

seulement en rapport des individus avec une communauté, mais nous éclairent également sur la conception de la place des hommes et femmes du Moyen Âge avec leur environnement. De la pastourelle des XII^e et XIII^e siècles au *Dit de Regnault et Janneton*, l'écriture de la nature évolue dans la pastorale. La voix des bergers et bergères est d'abord liée à son environnement par la simplicité de son expression : les onomatopées chantées introduisent une rupture avec l'expression humaine et un lien de proximité avec les mélodies interprétées par les oiseaux. Plus tard, elle est inscrite dans de riches paysages qui se déploient notamment par les sons. *Pastoures* et *pastoureux* chantent au milieu d'une nature retentissante de bruissements, cris et chants. Loin de la cour, le pâturage est changeant, mais il est toujours coupé d'une sociabilité et de pratiques aristocratiques, sans pour autant être le monde sauvage de la forêt. Mi-étrange, mi-accueillant, il est un élément clé dans une pensée de la partition de l'espace au Moyen Âge.

C'est également un espace de savoir, pensé comme lieu de rencontres entre microcosme et macrocosme. Chant des oiseaux, chant des bergers et bergères, chant des sphères célestes, ils convergent pour donner voix à l'harmonie. Alors que nous pourrions imaginer une rupture nette entre l'univers pastoral et la constitution d'ouvrages scientifiques, notre travail a permis de mettre en avant l'importance de la voix pastorale comme outil de médiation des connaissances. Nous espérons avoir démontré l'intérêt d'étudier des textes, comme le *Bon Berger* de Jean de Brie et le *Calendrier des bergères*, encore méconnus. La voix pastorale permet de porter des connaissances qui croisent des savoirs livresques, mais les réinscrit dans un univers de l'oralité et dans un ordre du monde signifiant. Par ailleurs, le *Calendrier des bergères* témoigne d'une évolution intéressante du personnage féminin, qui de *pastoure* facilement trompée par le narrateur des pastourelles devient support d'une revendication féminine du savoir, dans le contexte de la querelle des femmes. Ce dernier texte, encore inédit, mais dont nous avons entamé la transcription en collaboration avec Maxime Kamin, nous ouvre la perspective de futurs travaux. Une transcription intégrale et peut-être une édition permettraient de faire connaître cette œuvre originale qui croise aux enjeux de l'écriture pastorale ceux d'une transmission féminine des savoirs scientifiques.

Au terme de notre parcours, il faudrait encore interroger la place qu'occupe la littérature pastorale médiévale au sein de l'histoire littéraire. Si nous avons pointé quelques continuités et ruptures avec la production antique, qu'en est-il lorsque l'on se

tourne du côté du XVI^e siècle ? Laurence Giavarini relève avec raison une exclusion progressive du berger médiéval au profit des modèles antiques. Elle indique :

Daniel Fabre a montré comment le « berger des signes » se spécialise du côté des savants, comment il borde le monde des poètes sans jamais être entré dans leur discours. *L'art poétique* de Sébillet a paru sept ans, très peu de temps donc, après la première édition datée du *Bon Berger*. On peut se demander dans quelle mesure, s'appropriant la cause des clercs, il n'impose pas avec l'églogue un autre modèle de l'écriture que celui que véhicule le livre venu du Moyen Âge, un autre fondement de l'art, un rapport au savoir plutôt qu'un savoir-faire. Dans le passage cité plus haut, l'insistance de Sébillet sur la clarté de l'allégorisme bucolique résonne fortement par rapport au trouble dans les partages du savoir qu'apporte le berger des signes « non clerc »².

Les bergers et bergères déchiffreurs du monde ne pourraient exister dans une pastorale définie d'abord par sa transparence. Il faudrait encore éclairer cette rupture et le passage de l'un vers l'autre en l'inscrivant dans le temps long, du XII^e au XVI^e siècle, voire en incluant les siècles postérieurs. Un texte comme le *Bergier sans solas* dont nous avons souligné à la fois le caractère référentiel et politique, l'obscurité et les relations qu'il entretient avec la représentation de la voix pastorale comme lectrice du cosmos, constitue peut-être un seuil à interroger plus longuement. L'introduction du vocabulaire scientifique dans des œuvres poétiques comme le *Dit de la pastoure* pourrait par ailleurs inviter à nuancer une trop nette partition entre pastorale des poètes et pastorale des clercs.

En explorant des pistes variées, de la cour au pâturage, du traité poétique à la partition de musique, en passant par la communication politique ou l'ouvrage scientifique, nous avons ouvert des espaces encore en friche, dont peut-être les contours restent mal définis. Comme le troupeau qui au fil de son avancée fait reculer les ronces et les chardons pour laisser place à la prairie pastorale, nous souhaitons poser avec ce travail les jalons de futures investigations et rendre plus accessible la connaissance de ce corpus méconnu.

² Laurence Giavarini, *La Distance pastorale*, op. cit., p. 43.

ANNEXES

Les documents contenus dans ces annexes sont pour certains des outils de travail, mettant en avant le processus de recherche et illustrant le propos tenu dans la thèse. Ils ne sont pas tous parfaitement aboutis, mais témoignent d'une réflexion en cours.

On trouvera également plusieurs illustrations, reproduites dans le cadre de ce travail scientifique non destiné à une diffusion commerciale. Que soient remerciées les institutions ayant permis la numérisation et la mise en ligne des manuscrits et imprimés : la Bibliothèque nationale de France et la plateforme Gallica ; la Bibliothèque municipale de Méjanès et la plateforme de la Cité du Livre ; le musée de Condé ; la bibliothèque universitaire de Tübingen ; la Bodleian Library d'Oxford.

ANNEXES INTRODUCTION

Les bergères Sebille et Bietris



Le Calendrier des bergères, p. 17

ANNEXES I

Le bestiaire des pastourelles

Bestiaire des pastourelles - Étude des chapitres II et III de Romances et pastourelles françaises des XIIe et XIIIe siècles de Karl Bartsch

	agneau x	bêtes	bouc	brebis	chèvre	chien	mouton	porc	vache	proie
II										
1										
2										
3	aignials					mastin				
4						mastin				proie
5										
6										
7										
8							moutons			
9	aignialz	bestes								
10										
11										
12				berbis						proie
13										
14							moutons			proie, proie, proie
15		bestes								
16		bestes								proie (troupea u de la bergère ou proie du loup ?)
17										
18		bestes								
19										
20										
21										

Bestiaire des pastourelles - Étude des chapitres II et III de Romances et pastourelles françaises des XIIe et XIIIe siècles de Karl Bartsch

	agneau x	bêtes	bouc	brebis	chèvre	chien	mouton	porc	vache	proie
22										
23										
24	aignel	bestes								
25										
26	aigniaus									
27										
28	« aigniax », « aigniax »									
29	aigniaus									
30										
31										
32										
33	aigniaz									proie
34										
35										proie
36										
37										
38										
39	aigniauz									
40						mastins				
41										
42										
43										
44	aigneles		bous		chievre					
45										proie
46	aigniaus									
47										proie
48										

Bestiaire des pastourelles - Étude des chapitres II et III de Romances et pastourelles françaises des XIIe et XIIIe siècles de Karl Bartsch

	agneau x	bêtes	bouc	brebis	chèvre	chien	mouton	porc	vache	proie
49										
50										proie
51										
52										
53										
54										
55										
56	aigneus	bestes								
57										
58										proie
59										
60		bestes								
61	aigniaux									
62										
63										
64										
65										
66										
67										
68		bestes								
69										
70	aignoiax									
71										
72										
73										
74										
75										
76	aignel									

Bestiaire des pastourelles - Étude des chapitres II et III de Romances et pastourelles françaises des XIIe et XIIIe siècles de Karl Bartsch

	agneau x	bêtes	bouc	brebis	chèvre	chien	mouton	porc	vache	proie
77										
78										
79						mastin				proie
80										
81										
82										
83										
84										
85										
86										
87										
88										
89										
90										
91										
92										
93										
94										
95										
96										
97										
98										
99										
100										
101										
102										
103										
104										

Bestiaire des pastourelles - Étude des chapitres II et III de Romances et pastourelles françaises des XIIe et XIIIe siècles de Karl Bartsch

	agneau x	bêtes	bouc	brebis	chèvre	chien	mouton	porc	vache	proie
105										
106										
107										
108										
109										
110										
111										
112										
113	aigniaus									
114										
115										
116										
117										
118										
119										
120										
121							moutons			
122								vache		
TOTAL 32	15	8	1	1	1	4	3	1	11	
III										
1										
2		bestes								
3										
4										
5										
6										proie
7	aigniaus									

Bestiaire des pastourelles - Étude des chapitres II et III de Romances et pastourelles françaises des XIIe et XIIIe siècles de Karl Bartsch

	agneau x	bêtes	bouc	brebis	chèvre	chien	mouton	porc	vache	proie
8										
9										
10					cabriauze abrois					
11				berbis						
12										
13				berbis						
14										
15										
16										
17										
18	aigniaus							pors		
19	aignel									
20	aignel									proie, proie, proie
21										
22										
23										
24										
25										
26										
27										
28	aigneus									
29										
30									vaches	
31				brebis			moutons			
32										
33										
34										

Bestiaire des pastourelles - Étude des chapitres II et III de Romances et pastourelles françaises des XIIe et XIIIe siècles de Karl Bartsch

	agneau x	bêtes	bouc	brebis	chèvre	chien	mouton	porc	vache	proie
35	aignelet									
36										
37		bestes								
38	aignel									
39										
40										
41										
42										
43										
44										
45										
46		bestes								
47	aignialz			berbis						
48										
49										proie
50										
51	aignials aignels									
52							moutons			
53							moutons			
54										
55				brebis			moutons			
56				brebis			moutons			
57				brebis						
58										
59				brebis			moutons		maint boef, mainte vache et maint vel	
60				brebis						

Bestiaire des pastourelles - Étude des chapitres II et III de Romances et pastourelles françaises des XIIe et XIIIe siècles de Karl Bartsch

	agneau x	bêtes	bouc	brebis	chèvre	chien	mouton	porc	vache	proie	
TOTAL : 26/60	9	3	0	9	1	0	6	1	2	3	
CUMULÉ : 58/182	24	11	1	10	2	4	9	1	3	14	77
Tout animaux confondus											58

Manuscrit Douce 308, section des pastourelles

Oxford, Bodleian Library, ms Douce 308, f. 141 r°.



Pastourelles du ms Douce 308 : le choix des éditeurs

Tableau comparatif des choix de Karl Bartsch et de Jean-Claude Rivière dans leurs éditions respectives (certaines pastourelles apparaissent également dans d'autres manuscrits, mais ce n'est pas l'objet de ce classement).

Douce 308	Titre	Bartsch	Rivière
1	L'autre jour je chevauchois sor	II, 29, p. 146	1
2	L'autre jor per un matin souz	II, 30, p. 147	2

3	Pastorelle vi seant leiz un bo	II, 25, p. 140	3
4	L'autre jor per un matin maloie	II, 31, p. 149	4
5	L'autre jour moi chivachoie	II, 32, p. 150	5
6	Por coi me bait mes maris	I, 23, p. 20, <i>Romanzen</i>	absente
7	L'autrier me chivachoie pencis	II, 33, p. 151	6
8	An yver an lai jallee qui re	absente	absente
9	J'ai trovei mon cueur plus an	absente	absente
10	L'autrier un lundi matin man	I, 34 p. 29 <i>Romanzen</i>	absente
11	Quant ces moissons sont fai	III, 30, p. 273	absente
12	L'autre jour me departoie de	I, 41, p. 41 <i>Romanzen</i>	absente
13	Au cuer les ai les jolis malz	I, 25, p. 21, <i>Romanzen</i>	absente
14	A definement desteit. lairai	absente	absente
15	Entre Arrais et Deivai	II, 1, p. 103	7
16	En un florit vergier jolit lautre	I, 35, p. 30, <i>Romanzen</i>	absente
17	L'autre jour me chivachoie sous	II, 34, p. 151	8
18	An mai au dous tens novel ke	III, 47, p. 306	absente
19	L'autre jour mon chamin erroie	I, 42, p. 42 <i>Romanzen</i>	absente
20	De joli cuer chanterai. Bone a	absente	absente
21	Lai fille dan Huve ranvoisie	II, 26, p. 141	9
22	Ier matinet deleis .i. vert bo	III, 48, p. 309	absente
23	Je me levai ier main matin	I, 43, p. 43	absente

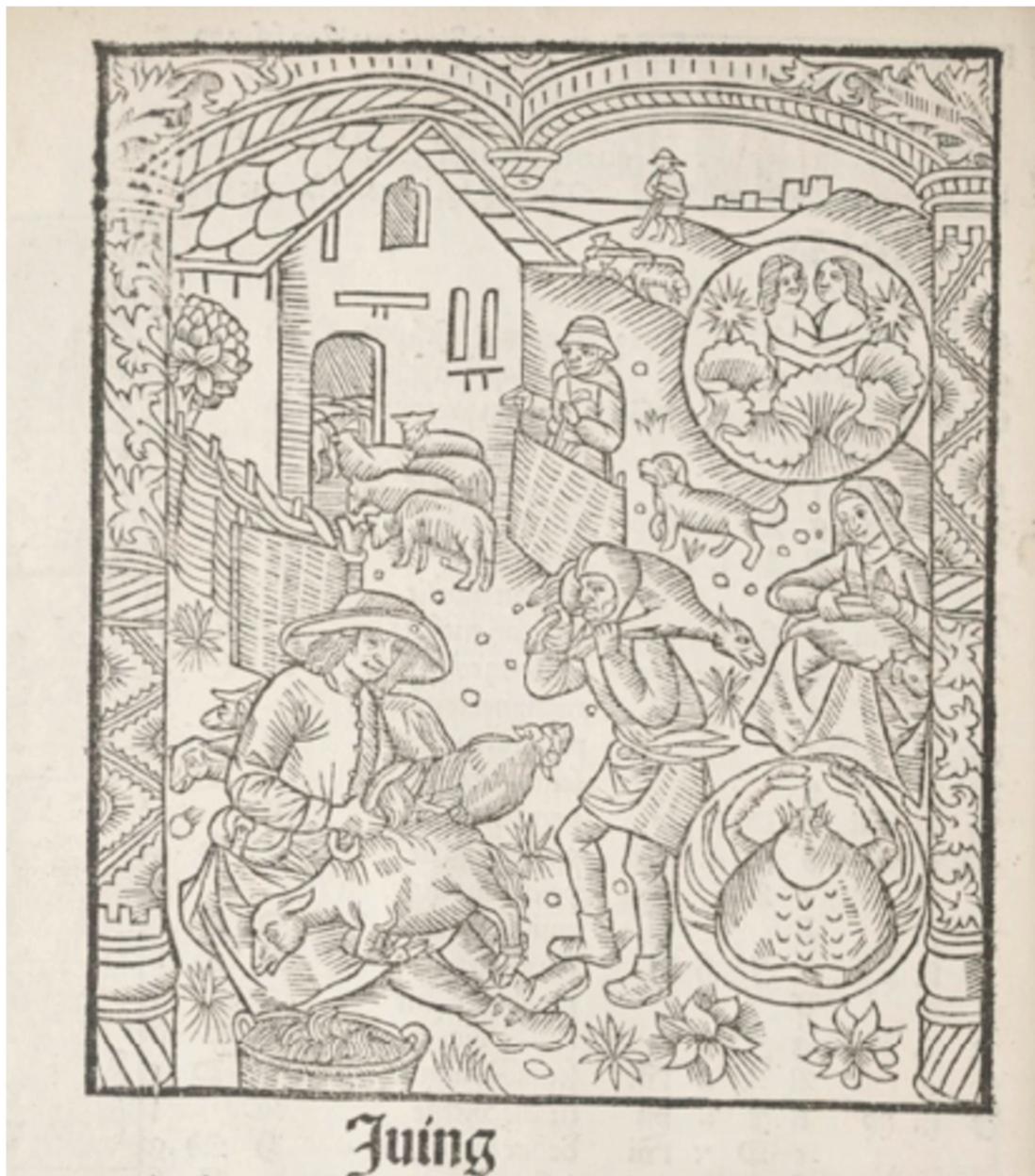
24	Pastourelle vi seant lez .i. bosson	Variante de III, 51 p. 317 (cf. notes p. 393)	absente
25	Pancis amerougement de tor	I, 21, p. 19	absente
26	Ambanoiant l'autre jor man	I, 44, p. 45	absente
27	En mi deus, vrai deus sire dex	II, 35, p. 153	10
28	Chalcuns chantet de cuer jo	absente	absente
29	L'autre jour me chivachai lez	II, 36, p. 154	11
30	Dehors hompignes l'autrier	II, 37, p. 155	Exclue « En ce qui concerne les pièces II, 37 et 66, il y a bien une rencontre ; mais les éléments champêtres sont très vagues et très conventionnels (« un vergier », 37, 3 [...]), et la rencontre n'évolue ni vers le débat amoureux ni vers l'issue habituelle ; de plus, rien n'indique que les jeunes filles soient des bergères. »
31	J'aim simplette	absente	absente
32	De mes a friscor l'autre jour me	II, 38, p. 155	12

33	L'autre jour me chivachai	II, 39, p. 157	13
34	Je chivachoe l'autrier mon	II, 40, p. 158	14
35	Alai follie au Dous Martin a l'en	II, 41, p. 160	15
36	L'autre jour par un matin jueir	II, 42, p. 161	16
37	L'autrier de ioste cambrai jueir	II, 10, p. 114	52
38	De saint quentin an cambrai chiva	II, 5, p. 108	34
39	Cant jo chanteir laluwette	III, 52, p. 318	absente
40	Chevachai mon chief anclin	II, 4, p. 106	33
41	D'ares a flandres alloie ambe	II, 43, p. 162	17
42	S'est tout la jus c'on dit soz l'olive	II, 44, p. 163	Exclue « La pièce II, 44 est une sorte de pot-pourri de refrains et de morceaux de chansons populaires ; on y note bien quelques éléments pastoraux (v.10, 35 et 36) ; il y est question d'un Robin ; mais ils nous ont paru trop maigres et le sens en est trop peu clair et trop peu cohérent. »
43	Entre moi et mon amin en .i.	I, 31, p. 27	absente
44	L'autrier par un matinet jueir	II, 45, p. 164	18
45	L'autrier chivachoe leiz .i. boix	II, 46, p. 165	19

46	Trop volantiens ameroie ancor	II, 47, p. 166	20
47	En haichicourt l'autre jour chivach	II, 48, p. 167	21
48	Tous sous sus mon pallefroï	II, 49, p. 168	22
49	Per un tres biaux jour de mai	III, 23, p. 260	absente
50	Heu main matin juei allai leiz	II, 50, p. 169	23
51	Pancis lautrier alloie mon chamin	II, 51, p. 170	24
52	Pute poinne chivauchoit a matinet	II, 52, p. 171	25
53	L'autrier alloie juwant por moi	II, 53, p. 172	26
54	L'autre jour je chivachoeie pencis	II, 54, p. 173	27
55	L'autrier an mai por moi esba	II, 91, p. 211	28
56	E bergiers si grant anvie j'ai de	II, 55, p. 174	29
57	Je me levai ier matin de Langres	II, 56, p. 175	30

La tonte dans les calendriers

CALENDRIER DES BERGÈRES P. 44.





Portrait d'un berger dans le *Calendrier*

Le *Kalendrier des bergers*, Paris, 1493, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, Vélins 518, p. 128.





Griseldis et son père, f. 15 v°



Le seigneur et son compagnon, folio 16 r°

ANNEXES II.

Relevé des invocations à la divinité, blasphèmes et jurons dans le *Jeu de Robin et Marion*

Marion

Vers	Juron	Remarque
v. 11	« par amours »	chant - prière
v. 13	« Diex vous gart »	formule de politesse, réponse à la formule de politesse du chevalier
v. 40	« Par ma foi »	donner plus de poids à son affirmation
v. 46	« foi que vous mi devés »	appui la prière
v. 84	« nan par ma foi ! »	donner plus de poids à son refus
v. 162	« Que Diex le te mire »	souhait
v. 191	« par l'ame ten pere"	promesse, garantie de vérité, chanté
v. 197	« par l'ame ten pere"	promesse, garantie de vérité, chanté
v. 203	« par l'ame ten pere"	promesse, garantie de vérité, chanté
v. 209	« par l'ame ten pere"	promesse, garantie de vérité, chanté
v. 215	« par l'ame ten pere"	promesse, garantie de vérité, chanté
v. 224	« par amour »	prière
v. 282	« Pour Dieu »	prière
v. 330	« Sainte Marie »	émotion
v. 338	« Par Dieu »	émotion
v. 343	« Pour Dieu »	prière
v. 396	« Dieus »	émotion
v. 550	« dyable"	insulte (affectueuse ?) adressée à Robin
v. 587	« par foi »	promesse, garantie de vérité
v. 720	« par amours »	prière
v. 736	« par amours »	prière
v. 754	« Par amours »	prière
v. 763	« Dieus »	émotion
v. 768	« Pour Dieu »	prière

Robin

Vers	Juron	Remarque
v. 115	« Par le saint [Dieu] »	émotion
v. 148	« Diex »	émotion
v. 153	« Diex »	émotion
v. 159	« Diex »	émotion (les 3 répliques successives de Robin commencent par « Diex »)
v. 193	« par l'ame me mere »	promesse, garantie de vérité, chant
v. 199	« par l'ame me mere »	promesse, garantie de vérité, chant
v. 205	« par l'ame me mere »	promesse, garantie de vérité, chant
v. 211	« par l'ame me mere »	promesse, garantie de vérité, chant
v. 217	« par l'ame me mere »	« par l'ame me mere »
v. 328	« Diex »	émotion
v. 368	« Par amours »	prière
v. 412	« Diex »	renforce une affirmation
v. 552	« Or, de par Dieu »	prière
v. 755	« Dieus »	émotion

Chevalier

Vers	Juron - Blasphème ?	Remarque
v. 12	« Diex vous doinst bon jour »	formule de politesse
v. 13	« Par amour »	prière - écho à la chanson
v. 17	« Par amours »	citation de la chanson de Marion
v. 30	« Si m'aït Dieu »	souligne la surprise ?
v. 41	« Par ma foi »	surprise - écho à la réplique de Marion
v. 92	« Diex vous doinst joie »	formule de politesse ironique
v. 295	« Par amours »	insistance dans la demande
v. 317	« a Dieu remanés »	formule de politesse ironique
v. 390	« Diex vous consaut »	formule de politesse ironique

Gauthier

Vers	Juron	Remarque
v. 509	« Par le mere Dieu »	renforce une affirmation
v. 742	« bouse »	insulte, citation parodique

Huart

Vers	Juron	Remarque
v. 457	« Diex »	émotion
v. 498	« par saint Eloi »	émotion
v. 513	« par amours »	prière
v. 712	« Par le saint Dieu »	émotion

Baudoin

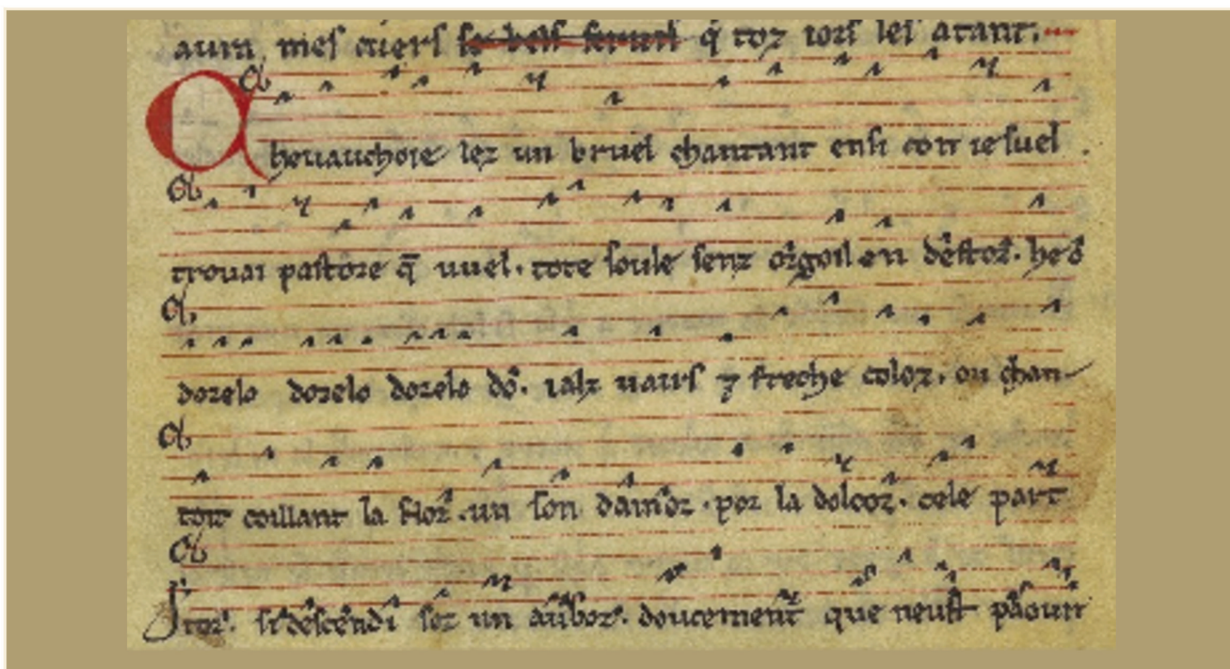
Vers	Juron	Remarque
v. 580	« Par le saint Dieu »	renforce une affirmation
v. 591	« Par le saint Dieu »	renforce une affirmation

Peronnele

Vers	Juron	Remarque
v. 749	« Par amours »	Prière
v. 773	« Dieu »	émotion

Copie ou transcriptions des partitions étudiées

❖ « Chevauchie lez un bruel », Bibliothèque nationale de France, ms fr. 20050, f. 46 r°



❖ « Autrier les une fontaine », Bibliothèque nationale de France, ms fr.844, f. 3 r° :

Autrier les une fontaine

BNF. 844 folio 3

Modern musical transcription of "Autrier les une fontaine" in G major, 4/4 time. The transcription consists of four staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: "Au-tri-er les u-ne fon-taine tro-vai berge-re - te ou son pa-stor - ri-au ten- aine les u-ne pra-e - le chantant la de-mai - ne di - sant : "Ma-ro-te - le bais-sies moi u - ne fois puis chantons a hau te vois tri - que - don - de - le j'ai a - me la pas - tou - re - le".

❖ « De pascour un jor erroie », Bibliothèque nationale de France, ms fr.12615, f. 129
v^o :

De pascour un jor erroie

Bartsch III, 22 - BNF fr. 12615, f. 129

De pascour .I. jor er-roi - e joste .I. bos les .I. lar - ris truis
pas - to - reus a - a - tis di-ent kil fe - rent grant jor - e et si a -
ve-ront fres - tel, pipe et muse et cha - le - mell s'a-mie chascuns
a - mis et si iert la gai-te Guis no - tant la lu-pi-nel -
le: Do do do do do do do do do do do do do do do do do do d o del - le

Détail du manuscrit Méjanès 166



Détail, Aix-en-Provence, Bibliothèque Méjanès, 166, folio. 2 v°

La mort dans les calendriers



Calendrier des bergères, vue 115



Calendrier des bergers, Velin 518, vue 184

Comparaison du *Speculum Naturale* et du *Bon berger*

Nous indiquons en italique les parties vraisemblablement reprises après traduction dans le *Bon berger*¹ au texte de Vincent de Beauvais².

Vincent de Beauvais, <i>Speculum Naturale</i>, « De numero ventorum et rationibus singulorum »	Jean de Brie, le <i>Bon Berger</i>
<p>Sol non semper eodem loco oritur et occidit. Sed alius est ortus eius equinoctialis in medio, scilicet torride zone. Alius solstitialis, ut in Cancro: alius hyemalis, ut Capricorno.</p> <p>Ventus vero qui ab oriente equinoctiali surgit, dicitur a nobis subsolanus : a Grecis Apelotes : ab oriente hiberno exit ventus, hunc Greci vocant Eurum : latini Vulturnum : ab oriente solstitiali exit ventus, qui apud Latinos est sine nomine. Equinoctiale occidens Favonium mittit, quem Zephyrum dicunt quidam. A solstitiali occidente Chorus venit : ab occidente hiberno Affricus furibundus et ruens, hic a Grecis Libs dicitur : a septentrionali latere est Aquilo summus septentrio : medius trachiasmus : a meridiano axe est Euronothus : deinde nothus, post Auster.</p>	<p><i>Et pour ce que le soleil ne fait pas tousjours son orient en ung mesme lieu, ne aussi ne fait-il son occident, car en temps equinoctial, si comme en mars, que le soleil est ou signe du Mouton, et en septembre, que il est ou signe de la Livre, que aucuns nomment Balance, le orient et l'occident du soleil sont directement opposites en regart et a droite ligne. Et lors pourroit on faire les quatre parties egaulz l'une a l'autre et justement proporcionnees durant le temps de l'equinoce. Autre fois, en temps d'esté, quant le soleil est ou signe de l'Escrevice, il fait son orient plus vers septentrion. Et aussi fait il son occident, et tournoie et gire plus grant partie de nostre emyspere et est lors appellé orient solsticial. Autre fois, en temps d'yver, fait son orient ou signe de Capricorne, et se trait plus vers midy et aussi tire plus son occident vers midy et lors tourne mains, car il ne gire ne va pas si hault ne prent tant de la partie dudit emyspre ou semispere et adonc est appellé orient yvernage.</i></p> <p><i>Le vent qui vient vers nous du droit orient equinoctial, est appellé Subsolain — les Grejois l'appellent Aphelotes. De l'orient solsticial yst ung vent que les Latins ne sçavent nommer. Les Grejois l'appellent Eurus. De l'orient d'yver yst ung vent que les Latins appellent Vultur. De devers l'occident equinoctial yst ung vent nommé Fanonius, que aucuns appellent Zephyrus. De l'occident solsticial vient ung vent qui est appellé Chorus. De l'occident d'yver yst un vent nommé Affricus, qui en son temps est moult forsené et puissant, et les Grejois l'appellent Lybs. De devers l'aixeul de midy vient ung vent nommé Euronochus. Après, de la partie devers midy, vient Euroauster et puis ung aultre qui a nom Auster.</i></p>

¹ Jean de Brie, *The Medieval Shepherd*, p. 88-90.

² Vincent de Beauvais, *Speculum Naturale*, édition Douai, 1624, texte consulté le 22 juillet 2021, dans la base *SourcEncyMe*, disponible en ligne : <http://sourcencyme.irht.cnrs.fr>.

Début du *Calendrier des bergères*, transcription réalisée en collaboration avec Maxime Kamin

Cette transcription et celles qui suivent s'inspirent des *Conseils pour l'édition des textes médiévaux* de l'École Nationale des Chartres. Nous distinguerons de plus par un accent la préposition « à » du verbe « avoir » à la P3 et l'adverbe « là » de l'article « la ». N'ayant pour l'instant pas pu effectuer d'étude codicologique de l'imprimée, et en particulier vérifier la collation des cahiers, nous n'utiliserons pas la foliation de l'imprimé, mais la pagination du document pdf généré par Gallica. Il s'agit donc tout d'abord d'un document de travail permettant un premier accès au texte et non d'une édition, qui reste à réaliser.

Nous avons utilisé pour cette transcription l'exemplaire suivant : Paris, Bibliothèque nationale de France, réserve des livres rares, V 275, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8712156x3>.

[p. 11]

CY EST LE COMPOST ET KALENDRIER

des bergeres contenant plusieurs materes recreatives et devotes nouvellement composé sans contredire à celluy des bergiers, mais suppliant les deffaultes omises en icelluy. Recreatives materes y sont : la venue de deux bergeres estranges à Paris, un dyalogue qu'elles ont fait, le kalendrier par elles ordonné, leur astrologie, la division de l'an par quatre parties et icelles moralisees, questions que bergiers ont fait aux bergeres et solucions par elles baillees, l'atercacion de deux bergiers, science nouvelle, et autres plusieurs avec materes contemplatives lesquelles y contient. Imprimé à Paris en l'ostel de Beauregart, en la rue Cloppin, à l'enseigne du roy Prestre J[e]han⁴, ou quel lieu sont à vendre ou au Lyon d'argent en la rue Saint Jaques.

[p. 13]

³ Il y a un problème dans le référencement des exemplaires sur Gallica, ils figurent tous deux sous la même cote alors qu'il s'agit bien de deux exemplaires différents (le V 275 et le V 1390).

⁴ Le royaume du prêtre Jehan serait un royaume mythique de la chrétienté, dont l'existence est mentionnée par plusieurs voyageurs européens des XII^e et XIII^e siècles. L'enseigne « Prestre Jehan » est mentionné plusieurs fois dans le *Calendrier*.

Deux jeunes bergeres seules,
Leurs panetieres et houletes
Portans comme doibvent porter
Bergeretes quant vont garder
Aux champs les moutons ou brebis,
Nouvellement sont en Paris,
Venues de terre prestre J[e]han
Et à venir ont mis ung an
Et plus, bien environ demy,
Sans sejourner jour ne demy
Fors ung seul, car apres jurer
Pour peu, on se peust parjurer,
Fut au Cayre, et pour le soldan
Au quel escrivoit prestre J[e]han
Se ne ce⁵ vouloit convertir
que le feroit morir martir,
C'est assavoir vif escorcher
Et apres la teste trencher,
On luy feroit si forte guerre
que destruiroit toute la terre.
Mais le soldan, quant oy lire
Les lectres, ne s'en fit que rire,
Commandant tost diligemment :
« Festiez moy solemnement
[p. 14]
Les bergeres » Ainsi fut fait.
Ung jour entier, et tout parfait,
Plus ne voulurent sejourner.
Longe prindrent pour cheminer
À Dieu disant la seignorie
Le soldan et la compagnie.

⁵ Comprendre « se ».

Mises se sont à traquasser :
Mons, vaulx, boys, rivieres passer,
Passer par villes, par chasteaux,
À pié, à baston, sans chevaux,
Au bras pendue la boutillete,
Tenant environ chopinete,
Et tant ont errez de paÿs,
que sont arrivees en Paris.
Elles sont gayer et gorrieres,
Se sont deux nouvelles bergeres,
Esquelles ont Dieu et Nature
Mis de leurs biens outre mesure.
À dire le bien superflu
Estoit en leur ouvrage veu.
Corps faitiz ont bien advenans,
Cheveux blons, à terre trainnans,
D'estranger facon abiliez,
Et sus leurs dos esperpillez,
Que tout le long et le travers,
Par toutes pars en sont couvers
D'un bureau gris de grosse laine,
fait en facon de tyretaine.
Comme pouvres menagiers font,
Les habitz des bergeres sont.
Drap n'estoit point de grand valeur,
Et si n'avoit autre couleur
Si non de laine entremeslee,
Comme brebis avoient portee.
Belles ne pourroient estre plus
Qu'elles sont, et ont ung bien plus
Qui toute leur beaulté surmonte
En leurs bouches se bien abonde :
C'est savoir parler sagement
Et savoir chanter doucement,

Hault et cler, que, pour tout certain,
qui les oÿrroit par ung serain
Temps desgorger leur hault faulset,
Diroit qu'elles sont plus de sept,
Tant est leur chant doulx et menu.
Qui les a veu bien est venu,
Avec gens pour en compter
Et s'esjouyssent l'escouter.

Ung jour estoye à delesir,
Devisant choses à plesir,
En mon iardin ou je passoye
Temps, comme passe le soloye,
Quant vindrent par belles manieres
À moy parler ces deux bergeres.
Genoux enclins et proprement,
Me saluerent humblement
Disans : « Seigneur, le filz Marie
Maintienne vostre seignorie. »
Puis se turent, et vous diz bien
Moult me plaisoit leur maintien.
Chascune en lieu de gebessiere
Avoit sa belle panetiere
Aux coustez, pour mectre le pain,
Et sa houlete en sa main.
Estans debout, en my la voye,
Attendans que leur respondroye,
Mal courtoys fusse esté tenu
Si ne leurs eusse respondu
Et escouté que vouloient dire,
Quant de moymesme je desire
Oÿr nouvelles raconter.
Je me assiz pour les escouter,
Et entre paroles menues
Leurs diz : « Vous, soyez bien venues. »

Après leurs diz : « Par vostre foy,
Quel vent vous meine ? Dicter moy
Quelz sont voz noms ? Quoy vous querés ?
Peult estre que le trouverés. »

Celle qui fut la plus abille
De parler dit : « J'ay nom Seville. »

[p. 15]

« Et moy, Bietris, » respondi l'autre.

« Et sumes seurs l'une de l'autre. »

Aussi se sembloient de visage,
D'habitz, de parler, de coursage.

Gens anciens, digne de foy,
Qui les ont veu, dient par leur foy :

De leur vie ne veirent merveille

En Paris advenir pareille,

Comme de ces bergeres cy.

Ne fiz je moy jamais aussi.

Seville, qui fut plus certaine

De parler, dict : « Ce qui nous meinne

Et nous a vers vous attyrez,

Sire, si vous plaist vous oÿrrez,

En supportant nostre ignorance,

Car n'avons pas celle science

De parler, comme droit ordonne,

À vostre reverend personne.

Ce qui nous a fait vous choisir

Est que vous voyons de lesir

En esbat, ci pres vostre hostel.

En effect nostre cas est tel :

Un bruit est grant, en noz paÿs,

que pas ne vous seroit advis

Comme bergiers, de par deça,

De puis peu de temps en ça,

Ont fait ung tel quel kalendrier

Et compost, auquel de bergier
Ont donné titulacion,
Sans y avoir fait mencion
Nulle de bergeres, en plus
Que ce bergeres n'estoient plus,
Ou fussent abolies du tout,
Et leur astrologie à tout.
Mais tant que monde durera,
Bruit de bergeres regnera
En science de bergerie
Et que plus est d'astrologie.

Ne fut ce pas une bergere
Qui premier trouva la maniere
De graver, en tables de boys,
Du kalendrier les XII moys :
Janvier, fevrier, mars et les aultres ?
Certes, si fut ; et qui des astres,
Aultrement dictes les estoilles,
Sceut les vertus qui sont en elles,
Leurs propriétés et natures,
Et aux bergiers tout par figures
Monstra, com celle sus presente
En laquelle sont cercles trente,
Mis par mesure et au compas,
Que bergiers n'y sauroient non pas
Tous ceulx du monde que redire ?
Et voulons bien qu'on sache, sire,
qu'elle fut de noble lignie.
Son nom estoit dame Uranie,
Pour quoy bergiers n'oblier point
Devoient bergeres en ce point.

[p. 16]

Là sont noz grans desconvenues,
Mais à quoy sumes cy venues,

Le vous dirons tresvolentier.
C'est que voulons ung kalendrier
Faire, lequel portera nom
Des bergeres, ne fault si non
Un clerc escrive ce que nous
Nommerons : si vous plaist soit vous,
Kalendrier sera proufitable
Contenant doctrine notable
Pour savoir l'omme sainnement
Vivre, joyeux et longuement,
La chose que plus on desire.
Bergiers ne craignons pour bien dire.
Si vouloient argüer à nous
De bergerie, cy devant vous,
Viennent, et nous leur respondrons
Ou respondent nous argüerons.
Sire, tout nostre petit cas
Vous avons comptez en ung tas,
Au quel, ainsi, comme vouldrés,
Si vous plaist, vous nous respondrés. »
J'entendiz bien à ce langage
Que bergeres avoient corage
Pour dire prompt sus le bureau
Quelques chosetes de nouveau.
Si leur respondiz sans tarder :
« Ne me faictes que commander. »
J'avoye pres de moy mon encrier,
Ma plume preste et du papier.
Oncque le boyre, ne manger,
Ny os de venaison ronger,
Ne service à moy fait à table,
Ne me furent tant agreable
Comme fut le vouloir escire
Ce que bergeres vouloient dire.

Lors commencerent sans prologue
Incontinent ung dyalogue
Qu'elles compridrent sus Paris
De motz acoutrez bien assis.

EPYLOGUE

Ou prologue cy devant, ont parlez tant l'acteur que les bergeres, et est brevement escripte leur venue en France, la façon de leurs corps, de leurs habitz et gestes plus pres de la verité et moing mal que l'acteur a sceu faire par ce qu'il en a veu, par le raport de gens dignes de foy, et, car elles mesmes luy ont racomptez, comme appart par leur narrer cy dessus. Ont requis instamment ledict acteur mettre par escript ung kalendrier que elles vouloient faire, intitulé des bergeres, et declairer leur intencion touchant la fin à quoy tendent principalement venir : que n'est pas seulement faire ung kalendrier comme ont promis, mais avec ce, donner enseignemens recreatifz pour le corps et contemplatifz pour l'ame de vivre sainnement, car sobrement, et par ce joyusement, et longuement, que tout homme desire plus. Pour quoy, nécessité sera icelles bergeres mettre en leur kalendrier materes devotes et contemplatives, non pas grandement, mais seulement aucunes utiles et requises de savoir à gens simples comme bergiers, bergeres et autres ; et lesquelles toutes gens ayans usage de raison, c'est-à-dire congnoissance de bien et mal doibvent savoir implicitement ou explicitement sans excusation par ignorance, afin de les esmouvoir à eviter peché, faire bonnes euvres, et meriter salut pour leurs ames. Lesquelles choses l'acteur leur acorda volentier pour le desir que il avoit de les oÿr et savoir quelles vouloient dire.

[p. 17]

Sebille

A ! seur Bietris, bien fortunees
Sumes de nous estre trouvees
En ce noble paÿs de France,
Ou quel croissent en abondance,
De toute part, blez, vin, fructages,
Autant privez comme sauvages,
Et bon paÿs pour nourriture.
Il semble que dame Nature,

Les biens de son gouvernement,
Y face prodigalement
Venir par d'aucunes contrees.
Nous y avons, ja quatre annees
Ensuyvantes, veu sans faillir
Laboueurs des biens recueillir
En leurs terres, pour abreger,
Que ne les savoient ou louer.
L'an mil quatre cent quatre vingz
XVI et XVII, furent vins
Françoys : tant que le tavernier
Donnoit pinte pour ung denier.
Et l'an XVIII ensuyvant⁶,
Le peuple beuvoit pour neant.
En cestuy an fut proprement
Fait le joyeux coronnement
Du noble roy des fleurs de lys,
Douziesme de son nom, Loys,
Qui d'Orleans vint succeder
Charles huitieme, et posseder
Le royaume : lequel par droit
Naturel luy appertenoit.
L'an XIX, sache tout homme,
Commença le pardon de Romme,
Et dura bixestre courant
Mil et cinq cent tout d'un tenant,
Devant lequel an de bixestre
À parler du temps je me arreste.
Pour le bixestre dangereux,
Dieu le nous face gracieux,
Cent ans a de temps revolut
Que tel an bixestre ne fut.

⁶ C'est-à-dire « dix huit ans après 1480 », l'an 1498, année du couronnement de Louis XII.

Ô France, paÿs amiable,
À tous autres incomparable,
En la dignité de ce bien,
Ton noble roy trescrestien,
Par toutes terres et contrees
Estranges ou sumes passees,
N'avons, ma seur Bietris et moy,
Oÿ triomphe que de toy.
Ou sont honneurs, ou sont plaisances,
Ou sont richesses, ou sont sciences ?
En France sont : quoy con nous dye,
Telles ne sont en Lombardie.
Beneist soit Dieu qui te crea,
Et de ses biens te douayra
Car s'il est, comme pourroit estre,
Ung second paradis terrestre,
Bergeres dient que, sans doubtaunce,
C'est toy, noble paÿs de France.

[p. 18]

Bietris

Laissez moy là tout le paÿs
De France, excepté que Paris.
Je vous demande, seur Sebille,
Avons nous point veu de tel ville
Es Ytalies ? Je croy que non,
Ne ville de si grant regnon,
Toute peuplee de belle gent,
Et moult riche d'or et d'argent.
Les edifices des maisons,
Eslevez hault comme donjons
De forteresses, ou chasteaux
À pinacles et à creneaux
Ainsi y sont, et fais de plastre

Blanc, comme croye ou albastre.
Aucuns qui sont dient que le Cayre,
Ou le soldan fait son repaire,
Est plus grant que n'est Paris, mais
Qui le dient n'y furent jamais.
Aprés autres parlent, pour quoy
Le savons mieulx : seur, vous et moy
Qui l'avons veu et visité,
Assez le Cayre est grant cité,
Mais à Paris n'y a raison
Qu'on en face comparaison.
Cause : car le Cayre est payenne
Et Paris bonne crestienne.
Autres raisons en cest endroit
On allegueroit qui vouldroit,
Pour lesquelles, ma seur, sans doubte,
Mon oppinion somme toute
Est : puis le jour que je fuz nee,
Ville n'ay veu que tant m'agree.

Sebille

Appellez vous ville Paris,
Ma seur ? Et c'est ung droit paÿs
Paris, il est rond comme ung œuf,
Une pelote ou ung estoeuf.
Et vous savez que chose ronde
Porte la figure du monde.
Pour quoy que bien vous soit advis :
C'est ung monde que de Paris,
Et si sachez point n'est mensonge
De Paris, car c'est ung droit songe.

Bietris

Vous me respondés, seur, bien hault,

Quant vous dictes, car il me fault
Savoir que Paris est ung monde,
Et n'est pas ce sur quoy je fonde
La question pour parvenir
À ma fin ou je veulz venir.
Aussi que Paris soit ung songe
Est ung os voulez que je ronge,
Lequel ne pourroye pas mascher
Et par honneur m'en despecher
Ne seroye. Si vous prie que là
Laissons ses deux prouverbs là,
Une autrefois les trouverons
Et plus à plain en parlerons.

Sebille

Puis que voulez que je vous dye
Quel chose est Paris, seur jolye,
Dire que Paris soit ung monde
N'est point matere trop parfonde.
Comme je l'entenz et estime,
Monde est ung merveilleux abisme,
Pour infinit ce qu'il contient,
Ou quel l'un va et l'autre vient,
Et si tost que l'un a passez,
L'autre est aussi tost repassez.
De Paris est pareillement,
Ou quel choses infiniment
Sont, tout devant, bons benefices
Pluseurs, et divers beaux offices
Du peuple innumerablement :
Gens d'Eglise premierement,
Gens de noblesses, la clergie,
Marchans et riche bourgeoisie,
Gens de mestier et de labour,

Et estrangiers que chascun jour
[p. 19]
Y abordent de tout paÿs
Don est abisme bien compris.
Et sus cest abisme je fonde
Raison que Paris soit ung monde.
Belle seur, je veulz dire plus
De Paris : ung mot, et non plus.
La moytié du monde, non pas,
Les trois parties, ne scevent pas
Comme la quarte se gouverne.
Paris est tout le pareil terme,
Et comme le monde se change,
Souvent et Paris se treschange,
Qui le fait estre difficile
À congnoistre : donc n'est pas ville.
D'une ville l'un congnoit l'autre,
Les gens d'un quartier ceulx de l'autre,
Que ne font point ceulx de Paris.
Cause : car c'est ung droit paÿs,
Non pas proprement, car il soit
Ung paÿs aussi grant que soit
Ung autre en quantité de terre,
Mais bien en vaillans gens de guerre,
Noblesse, richesses et sourplus.
L'on y trouverait assez plus
Qu'en ung grant circuit en ronde,
Doncque bien est Paris ung monde :
Aussi est il. Mais quant au point
Que soit songe, n'arreste point.
On peult songer tel merveille
Que n'en est au monde pareille,
Et tel merveille ainsi songee
Droictement est songe nommee.

Pour sa grande admiracion.
Sur quoy je faiz conclusion
Quant Paris si merueilleux est
Que plus ne peult, bien à droit est
Songe nommé, et pour ce dis
C'est ung songe que de Paris.

Bietris

Par ce point me avez ouvers
L'entendement et descouvers,
Tresbelle seur, vostre propos
Et posez mon cueur en repos.
Vostre propos devant m'estoit
Tellement obscur, qui n'estoit
À moy possible le comprendre.
Donné le m'avez à entendre
En façon qui fault que responde
Et dye que Paris soit ung monde.
Et si m'avez plus oultre apris,
Car c'est ung songe que Paris.
Mais bien fault parler d'autre afaire,
Du kalendrier que debvons faire,
Ma seur, devant qui soit plus tart
Parlons en. En ce beau regart
Ou sumes, lieu plaisant assis,
Et en bel aier de tout Paris,
Contemplée soit ung peu, pour Dieu
Vous prie, la beauté de ce lieu
Et plaisance de son regart.
Par sus Paris, de toute part,
On voit maisons et cheminees,
Eglises haultes fenestrees,
On voit la riviere de Seine,
Et marchandise qu'elle meine.

On voit vignes, on voit praries,
On voit terres et metairies,
On voit aux champs pluseurs villages,
Les forestz et petis bocages,
Et que plus est entour Paris,
On voit quatre lieux de paÿs.

Sebille

C'est bien dit par vous à mon gré,
Ma seur, et vous en sçay bon gré
De beauregart qui comme rien
N'est de Paris, et tant de bien
Et de l'onneur en avez dis
Que bien appart sans contredis
En avoir sans comparaison
Plus en tout Paris par raison.

[p. 20]

Le kalendrier fait au sourplus
Y sera, sans attendre plus,
Et imprimé, non autre part,
En la maison de Beauregart.
Mais avant, seur, que le façons,
Une chansonnete dirons
Sus Paris. Vous la savez bien :
Vous, vostre couplet, moi, le mÿen.

Bietris

De chanter je suis bien d'acort.
Ma seur, mettez en bon acort
La chançon que nous devons dire.
Hault ou bas, n'y ait que redire.
Allez devant et moy, après :
Vouloir ay vous suyvir de pres.

Sebille

Ô Paris, noble et souveraine
Cité, de justice fontaine,
À l'un et à l'autre, pour voir,
Tu renz le droit qui doit avoir.
Le juste est par toy maintenu
En son bon droit et soustenu,
Et l'injuste, tu le punis
Selon le cas qu'il a commis.

Bietris

Ô Paris, souverainne et digne
Source de science divine.
Comme sainte theologie,
De reale philozophie,
Et sept ars liberaux ensemble,
Tu as l'onneur, et si me semble
Qui veult les sciences avoir,
En toy les doit venir savoir.

Sebille

De tout paÿs et toute terre
Viennent à toy, Paris, acquerre
Honneur et science lointains
Estrangers, comme tes prouchains.
Tu as en toy, c'est verité,
La grant mere université,
Pour science et honneur comprendre,
Tant que chascun en veult apprendre.

Bietris

Ne t'est il, Paris, chose noble
Avoir entour toy ton vinoble
Du quel avons ouy par foy

Dire, qu'il n'est que vin françois ?
Tu as plaisantes montignetes
Pour aller jouer bergeretes,
Mener moutons et brebis pestre.
Mieux assise ne pourroyes estre.

Sebille

Ô cité, noblement nommée
Paris, sus autres renommée
Pour ta haulte preeminence.
N'est tu la fleur de toute France ?
N'est tu, diz moy, beaucoup plus fiere
Pour la bonté de ta riviere
Saine, laquelle te fournit
Des biens, don elle te norrit ?

Bietris

Excellente cité eueuse,
Paris, de tous biens plantureuse,
N'as tu tous tes plaisans souhaits ?
Belles eglises, beau palays ?
Saint Innocent et le grant pont
qui, de beaulté, honneur te font ?
Tu as, sus tout, le noble lieu
Nostre Dame et son Hostel Dieu.

Sebille

Tu as, Paris, en ton marchié,
De toutes denrées bon marchié :
De pain, de vin et de poisson,
De chair, gibier et venaison,
Abondance de tout fructage,
Selon le temps, pour ton usage,
Telz que tu le veulx demander.

Plus ne sauroye que souhaiter.

Bietris

Pres de toy sont les mareschages,

[p. 21]

Qui te donnent mille bagages :

Le jour, fleuretes à planté,

Feves nouvelles en esté,

Raves, letues, oingnons et aux

Poree, persi, choux et naveaux,

Que baudet, sur son dos, te porte

Tous les matins devant ta porte.

Sebille

Paris, diz moy combien te vault

Une carriere qu'est la hault,

Aux champs, pres le molin à vent ?

Trop plus que d'or mille marches cent⁷

C'est ung tresor incomparable,

Pour jamais, à toy, pardurable.

Je te demande, responz moy,

Es tu bien contente de toy ?

Bietris

À une porte, croist le plastre

De toy, Paris. La pierre à l'autre.

Demande tu plus grant noblesse

Ou, se tu quiers autre ri[c]hesse⁸

Pour edifier ta cité,

Tresor pareil n'est recité

D'autre que toy, ne tel plaisance

⁷ Différentes mesures utilisées pour la pesée.

⁸ L'imprimé donne « rirhesse ».

Si te fault rien, c'est souffisance.

Sebille

N'a tu, Paris, que Dieu te gart,
En toy, l'ostel de Beauregart,
Que l'en a fait depuis ung an
Pour louer le roy prestre J[e]han ?
Si d'aventure il avenoit,
Et nostre seigneur le vouloit,
qui vint unefoys à Paris,
Beauregart seroit son logis.

Bietris

Abandonné à malefices,
Treize vingz ans, sans edifices,
Estoit en Paris, à l'escart,
Ung lieu surnommé « de gaillart »,
Qui du tout a son nom perdu
Ung beau regart l'a confondu
Lequel a si bien labouré
Que le nom luy est demouré.

Sebille

Paris, quant bien je te remire,
En toy ne treuve que redire.
Tu es assise plaisamment
Et eslevée tres haultement
Par edifices manifiques,
Composés par ars mirifiques.
De toy que veulz tu qu'on responde ?
Tu es non pareille du monde.

Bietris

Je vous raconteray nouvelles,

Seur Sebille, ne savez quelles.
Sachez de vray que cestuy estre
Est terre et seignorie d'un prestre
Lequel est prestre nommé J[e]han.
Pourroit point estre prestre J[e]han
Qui comme nous, de son paÿs,
Fut venu visiter Paris ?

L'acteur

Des deux bergères, leur prologue,
Fait en façon de dialogue,
Finist, et ensuyvent après
Canons, lesquels on doit de pres
Regarder pour savoir entendre.
Car ilz monstrent comme comprendre
On peult par soy ce que ce livre
Contient. Qui n'est ou fol ou yvre
Canon vault dire proprement
Aucun certain bref document
qui declaire quelque figure
Ou matere, qui est obscure
Comme ceulx cy après feront.
Mais avant, disputeront
Bergiers et bergeres entre eulx
Pour savoir mon qui dira mieulx
Aux bergeres feront, pour voir,
Bergiers question, à savoir
[p. 22]
S'elles sont astrologiennes
Bonnes, comme musiciennes
Car de Paris, bien à leur gré,
Ont chantez, point n'y ont regré.

Epylogue du dyalogue des bergeres.

Par le dyalogue cy devant, que bergieres ont fait, est veritablement entendu le temps qu'elles vindrent en France et combien ont demourez avant que faire leur kalendrier present. Car depuis l'an mil quatre cent quatre vingz quinze jusques à l'an quatre vingz dixneuf, ou quel temps la terre fut merueilleusement fertile especialement de vins, car nul homme lors vivant n'avoit veu ne oÿr parler que vignes eussent tant de annees ensuyvantes aporté si abondamment vin comme firent celluy temps ou quel Paris, Orleans, Dijon, Beaulne et autres lieux de vinoble, on beuvoit pour ung tournois la pinte de bon vin. Et pluseurs bourgeois et laboureurs le donnoient pour Dieu à qui le vouloit aller querir en leurs caves, don le peuple mercioit Nostre Seigneur, car par avant en avoit long temps enduré souffrete. Ou mesme temps trespassa Charles huitieme, lequel succeda Loys douziesme qui par avant estoit duc d'Orleans, et, par naturel droit, herita le royaume de France et pacifiquement en grant triumphes et gloire fut sacré et couronné roy. Oultre plus ont composez lesdictes bergeres une chançon sus Paris en stille gros et rude, prians à tous qui liront ou oÿrront lire leur euvre estre supportees et excusees s'aucunes faultes y a. Allegant une bergere de leur pays, laquelle fut clergesse et dit ce qui s'ensuyt.

LE DIT UNE BERGERE CLERGESSE AUX HOMMES.

Sumite nostra mares muliebri carmina dictu
Et non femineum despiciatis opus.
Cur muliebri genus cur vos muliebria facta
Tempnitis ingenti digna favore loqui ?
Ne pudeat quoniam non vobis facta coequant
Sepe quod precellit femina cara viros.
An quia nos premitis, quia vos femoralia fertis
Creditis eximiae laudis habere decus ?
An quia plus vultis quam plus videtis inique
Creditis ingenium maius inesse viris ?
Facta probant homines, sequitur res inclyta virtus
Et virtutis opus gloria laudis amat.
Absit livor edax, odiumque, garrula lingua
Omnis, et a vobis error et horror eat.

Inter illa medium recto libramine demus

Tunc bene cognosci femina virque potest.

[Mâles, recevez nos chants, de forme féminine et ne méprisez pas l'œuvre des femmes. Pourquoi refusez-vous donc de déclarer dignes d'une immense reconnaissance le genre féminin et les actions féminines ? Il ne faut pas avoir honte, puisque nos faits ne vous égalent pas. Mais, souvent, une femme de qualité surpasse les hommes. Est-ce que, parce que vous nous opprimez, parce que vous habillez virilement vos cuisses, vous croyez mériter la gloire d'éloges exceptionnels ? Est-ce que, parce vous préférez recevoir plus que contempler plus⁹, vous croyez injustement que l'intelligence est supérieure chez les hommes ? Ce sont par les faits que se distinguent les humains, la vertu illustre suit les actions concrètes. La gloire de la louange aime l'œuvre de la vertu. Que s'éloignent l'envie dévorante et la haine, toute langue bavarde, et que l'erreur et l'horreur se tiennent loin de vous. Entre toutes les choses illustres, donnons la juste mesure à l'aide d'une balance équitable : alors, la femme comme l'homme peuvent être véritablement connus¹⁰.]

[p. 23]

L'Un

Dieu vous gart, les jeunes filletes.

Estes vous les deux bergeretes

Qu'on dit sont d'estranger paÿs

Nouvelles venues en Paris ?

Sebille

Seigneurs pastours, Dieu vous benye,

Honneur vous soit et bonne vie.

Certes, oÿ, nous sumes celles

Deux estrangeres pastorelles

Qui comme povres esgarees

Y sumes na guere arrivees.

⁹ Notre traduction est ici incertaine.

¹⁰ Je remercie chaleureusement Alexia Dedieu qui m'a apporté ses conseils pour cette traduction.

L'Autre

Vous soyez les tresbien venues
Bergeres, et de voz venues
Sumes joyeux. Mais dictes nous,
En bonne foy quoy queres vous
Car de nostre pays lointain
Icy n'estes venues en vain.

Bietris

Amis bergiers, point ne sont fictes
Les parolles que vous nous dictes
C'est, mais ne vous veulle desplaire
Car ung kalendrier voulons faire
Pour à fin que de nous en France
Le temps qui vient soit souvenance.

L'Un

Faire le convient doncques beau,
Et qui contienne de nouveau
Chose pour le faire tost vendre,
Et non point longuement actendre.
Mais avant, vous nous respondrés,
L'une laquelle que voudrés,
De ceste telle question
D'astrologie, assavoir mon :
Se comptistes doibvent estre
Astrologiens, ou non l'estre
De nécessité, la raison
Que si. Et nostre oppinion :
Tout comptiste doit avoir
Des cieulx congnoissance, et savoir
Les movemens, en cas pareil,
Et de la lune et du soleil,
Quant sont conjointz et quant s'opposent,

[p. 24]

Quel chemin vont, point ne reposent,
Deux equinoces, deux solstices,
Aussi deux manieres d'esclipses.
Impossible, n'en doutez mye,
De savoir sans astrologie.
Astrologiens doncques estre
Doibvent comptistes ou n'estre
Souffisant pour kalandriser.
Non pas que veulle mespriser
La science de vous, bergeres,
Mais d'argüer sont les manieres.
Soulez à vostre entendement
L'une de vous nostre argument.

Bietris

Amis bergiers, fort argüés,
Et vostre argument bien prouvés,
En soustenant l'affirmative
Et reprovans la negative.
Mais à vostre conclusion
Je veulz bailler solucion,
Disant que n'est necessité
Compotistes pour verité
Que soient ditz astrologiens.
Souffit assés que les moyens
De congnoistre les mouvemens
Des cieulx par sus les elemens
Et les choses qu'avez premises
En art de bergerie requises
Les sachent sans faire prologue
D'aucun expert bon astrologue.
Car comme nous dit Uranie :
« Compost despent d'astrologie ».

Par quoy selon qu'aviez conclut
Vostre argument. Il est solut.

L'acteur

Quant bergeres eurent solut
L'argument, bergiers ont volut
Repliquer à toute puissance.
Mais leur ay diz : « Seigneurs, silence
Faites. Ne repliquerés point.
Une autre foy, s'il chiet à point,
Les trouverés, et tout escripre
Vous prometz ce que voudrés dire.

Epylogue

La question des bergers aux bergeres a estee assavoir mon : « si de nécessité comptistes doibvent estre astrologiens », et ont prouvez que oÿ. Et la bergere [a] respondu que non. L'argument a esté : « car de nécessité comptistes doibvent congnoistre les cours du souleil et de la lune, pour cause de leurs conjunctions, oppositions et regars de quartier pour leurs eclipses, les equinoces, et solstices, et aussi pour aucunes estoilles par lesquelles on congnoist les heures ou temps de la nuyt. Lesquelles choses on ne peult savoir que par astrologie. » Si ont conclut iceulx bergiers que tous comptistes de nécessité doibvent estre astrologiens. À quoy la bergere a respondu que non. Car combien qui soit vray que comptistes doivent savoir les choses dessusdictes, non pour tant de nécessité doibvent estre astrologiens. Souffit que les sachent d'aucun astrologue expert en celle science, comme fut dame Uranie en son temps maistresse bergere et souveraine astrologienne. De la quelle bergeres tiennent ce que d'astrologie scevent. À laquelle response furent esbays bergiers. Car verité respondit la bergere. Et combien que eussent volenté de repliquer ne repliquerent point, aussi, car je leur imposay silence pour expedier bergeres du kalendrier qu'elles vouloient faire. Lequel kalendrier a convenance à celluy des bergiers pour cause de la verité de l'un qui ne contredit point à la verité de l'autre. Different seulement en la maniere de proceder.

Le dialogue sur Uranie

[p. 64]

AUTRE PROLOGUE DES BERGERES FAIT EN UNG PETIT DYALOGUE

Uranie fut de Grece nee,
Saige bergere renommee.
Plus saige que elle ne trouvoit.
Les sept ars liberalx savoit.
L'art de grammaire et de logique
Et aussi l'art de rhetorique.
Ung langage parloit congru
Et ornement sans incongru,
Tousjours soustenant verité
Concluoit contre faulseté.
Nombrer savoit et mesurer
Et par chiffres abrevier.
En musique tressouverainne
Estoit et sembloit de syraine
L'oÿr chanter. Astrologie
Savoit par sus geometrie,
En l'espere, premierement,
Monstroit le journal movement

[p. 65]

Et chemin que planetes vont,
Chascun pas en quel signe sont,
Combien leur peulent, sans cuider,
Les signes nuyre ou aider.
Car, quant ensemble d'acort sont,
Des biens infinis venir font :
Ilz font arbres et boys florir,
Et, après fleurs, les fruitcz venir.
Ilz font sortir le beau froment
De terre et le vin du serment.
Ilz font la pluye et le beau temps,

Ilz font yvers et le printemps.
Ilz font morir et si font naistre
Toutes choses qui ont leur estre
Cy bas en terre et en boys,
En eaue, et morront unefoys.
Entendu que soient d'un acort,
Car mort ensuit par leur discort.

Bietris

Uranie premierement celle
Fut qui l'espere materielle
Fit, gardant brebis en Calabre.
Aussi fit elle l'astralabre,
Pour savoir mesurer le long,
Le hault, le large et le parfont
Des cieulx, autant bien de la terre,
Et congnoistre comme grant erre
Planetes font leurs movemens
En tornoyant les elemens
Et demonstrent leur espaisseur,
De la terre sa parfondeur.
Combien a jusques à son centre ?
Quelles choses sont en son ventre ?
Car pierres et metaulx y sont,
Lesquelz, souvent, fouller la font.
Cuyvre y a, plomb, or et argent,
Que bien tenirouldroit la gent.
Qui la foulle, l'un y a gain
Et l'autre y met son temps en vain.

Sebille

Uranie monstra la premiere
De danser façon et maniere
Jeunes bergeres sus l'erbete,

Au son de la cornemusette.
Après, sans aucune clergie,
Leur aprint l'art de bergerie,
Disant : « Tel temps, en tel endroit,
Mener pestre brebis on doit.
Après, vous deffens sus voz foyes
Les tondre l'an plus d'une foyes,
Pour vouloir avoir deux habis.
Temps n'est tousjours tondre brebis.
Et les gardez après tonture
De froide pluye, de morfonture,
De bise ou autre mauvais vent,
Par queulz sont malades souvent.
Mais, de tel herbe, la racine
Est bonne à faire medicine
Pour leur morfonture guerir
Et pour les garder de morir.
Et se voulés de males bestes
Les saulver, faictes sus leurs testes
Tel signe, car jour qu'il sera
fait, loup brebis ne mangera
Au matin et devers le vespre.
En esté, brebis veulent pestre
En plaisant doulx petit herbage,
Au chault du jour, estre en umbrage
Pour leur pasture ruminer.
Autrement les fault gouverner
En temps d'yvers, car chaudement
Tenues, et avoir largement
Fain, aveine et paille ensemble.
Et sus le midi, se bon semble,
Les mener, si faisoit beau temps,
Une heure ou deux jouer au champs. »

Bietris

Uranie, sus tables de boys,
Après monstra, par plusieurs foys,
Comme doibvent tailler bergiers
[p. 66]
Et bergeres leurs kalendriers
Droit à l'escarre et au compas.
Qui diroit : « Fut ce tout ? » – « Non pas ! »
Mais bien la noble espere ronde
Et, que plus est, la mappemonde
Ou la terre et son contenu
Ensemble sont gravez menu,
La mer qui en rond l'environne,
Semblant que soit une coronne,
Les citez que y sont et les villes,
La terre ferme et les isles,
Estranges paÿs et contrees,
Montaignes haultes et valees,
Estanz, fontaines et rivieres,
Des metaux, nobles minieres,
En laquelle n'est recité
Chose qui n'ay et dignité
Que tousjours ung des pays ha
Par excellence, que autre n'a.
Par tel façon, faicte estre doit
Que paradis terrestre y soit,
Les quatre ventz que terre ventent
Et qui souvent la mer tormentent.

Sebille

Une science fut parfonde
Quant Uranie la mappemonde
Enseigna tellement d'escripre
Que nul n'y treuve que redire,

Seulement sus tables de boys.
Ouvriers en sont bergiers françoys
Mandeville on a veu le temps.
En gardant ses brebis aux champs,
Que sans issir de son figure¹¹,
Souvent, en faisoit la lecture
Sus les doys de sa main et mieulx
Que tel la voit devant ses yeulx,
Uranie dit aux pastourelles
De Grece, un jour : « Vous estes celles
Que j'ay aymez de bon amour.
Adieu, je m'en vois sans retour. »
D'un doulx regart et trespiteux
La regardirent, pleurans, les dieux
Et deesses trestendrement.
Si voulurent concordement
Qu'elle fut es cieulx eslevee,
Bergere deesse clamee.

Bietris

Ouvrage fut ingenieux :
En l'espere monstrier IX cieulx
Qui les elemens environnent,
Et jour, et nuit, entour eulx torment.
Don le plus hault et plus agile
Est appellé premier mobile,
Du quel sus nous est le pomeau,
Faisant ung des boutz de l'exeau
Entour lequel, legierement,
Fait celluy ciel son tornoyement
Par le cercle equinocial,
Nommé le mouvement journal,

¹¹ Désigne peut-être l'enclos.

Lequel cercle, par telle guise,
En deux ce mouvement devise,
Que la partie vers chascun pole,
Est comme moitié d'une boule
Desquelx poles equidistant
Est il n'en fault ung seul instant.
En ce mobile, ung autre cercle
Est large, nommé zodiaque,
Ouquel les douze signes sont
Et soubz luy sept planetes vont,
Qui l'equinocial croisans
Est non pas droit, mais biaisans.
Touteffois, est par les milieux
D'iceulx cercles et esquelz lieux
Le Souleil passant l'an deux foyes,
Fait equinoce unefoyes :
De Aries au commencement
Et de Libra secondement.

Sebille

[p. 67]

Ou zodiaque par compas
Sont deux pointz : l'un hault, l'autre bas.
Le hault septentrion aprouche
Tant que l'entree de Cancer touche
Ou quant le Souleil est monté :
Il est le solstice d'esté.
Et l'autre point et vers midi
Au plus bas, ou quel quant en luy
est le Souleil, de brun couvers :
Lors est le solstice d'ivers.
Et l'autre de Capricornus,
Que grant froit et ventz sont venus,
Et fait l'opposite pomeau

Du premier, et bout de l'exeau
Lequel soubz terre est reconcez
Et de nous, en tout temps, mucez.
Tout cecy est congneu à plain
En l'espere que tient la main.
Mais que on la sache droit tourner
De quoy voulons cy sermonner,
Si plaît nous donner audience,
Et vous autres faictes silence.

Cy commence le traictié de l'espere dame Uranie.

La chanson du bergier et l'autre chanson d'une bergiere

[fol. Gⁱⁱⁱ v^o]¹²

CHANSON DU BERGIER QUI N'ESTOIT POINT MAISTRE, À QUI SA CONGNOISSANCE NE
PROUFFITOIT RIEN.¹³

Je congnois que Dieu m'a formé
Et fait à sa digne semblance.
Je congnois que Dieu m'a donné
Ame, sens, vie et congnoissance.
Je congnois qu'à juste balance,
Selon mes faiz, jugé seray.
Je congnois moult : mais je ne say
Congnoistre dont vient la folie
Que je say bien que je mourray,
Et si n'amende point ma vie.

Je congnois en quel povreté
Vins sur terre et nasqui d'enfance.

¹² *Le Calendrier des bergers*, Guy Marchant, 1993, d'après le *fac simile* de Max Engammare, *op. cit.* On donnera en note la version du *Calendrier des bergères*.

¹³ La congnoissance d'un bergier.

Je congnois que Dieu m'a presté
Tant de biens en grant habondance.
Je congnois qu'avoir, ne chevance,
Avecques moy n'emporteray.
Je congnois que tant plus auray,
Plus dolent mourray en partie.
Je congnois tout cecy pour vray,
Et si n'amende point ma vie.

Je congnois que j'ay ja passé
Grant part de mes jours sans doutance¹⁴.
Je congnois que j'ay amassé pechés¹⁵,
Et fait peu penitance.
Je congnois que par ignorance
Excuser je ne me pourray.
Je congnois que trop tart viendray
Quant l'ame sera departie
Pour dire je m'amenderay ;
Et si n'amende point ma vie.

Prince, je suis en grant esmay
De moy qui les autres chastie
Et moy mesmes le pire fay
Et si n'amende point ma vie.

¹⁴ doubtance

¹⁵ pechez

S'ENSUIT AUTRE CHANSON D'UNE BERGIERE QUI BIEN SE CONGNOISSOIT ET À LAQUELLE SA
CONGNOISSANCE PROUFFITOIT. ET DISOIT AINSI,¹⁶

Je considere ma povre humanité
Et comme en pleur premier nasqui sur terr[e].
Je considere moult ma fragilité
Et mon peché qui trop le cueur me serre.
Je considere que mort me viendra querre,
Je ne say¹⁷ l'eure, pour me tollir la vie.
Je considere que l'ennemy m'espie,
La chair, le monde me guerroient si tresfort.
Je considere que c'est tout par envie,
Pour me livrer, sans fin, de mort à mort.

Je considere les tribulacions
De cil vil siecle, dont la vie n'est pas necte.
Je considere cent mille passions
Ou povre humaine creature est subjecte.
Je considere la sentence parfaicte
Du vray juge, faicte sur bons et maulx.
Je considere tant plus viz que pis vaulx
Dont conscience bien souvent me remort.
Je considere des damnés les deffaulx
Qui sont livrés¹⁸, sans fin, de mort à mort.

Je considere que les vers mangeront
Mon dolent corps : c'est chose espoventable !
Je considere, las, pecheurs que feront
Quant se viendra le jugement doutable¹⁹.

¹⁶ La consideracion d'une bergere

¹⁷ sçay

¹⁸ livrez

¹⁹ doubtful

O douce Vierge, sur toutes delectable,
Ayez mercy de moy celle journee
Qui tant sera merveilleuse et doubtee,
Et ma povre ame conduisez à droit port
Car à vous seule du cueur je l'ay vouee
Pour la deffendre, sans fin, de mort à mort.

Prince du ciel, vostre humble creature
Vous cry mercy pour faire son accord,
Et de la peine, qui a tousjours mes dure,
La deffendés²⁰, sans fin, de mort à mort.

²⁰ deffendez

Composition du *Calendrier des bergères*

TEXTE	PAGES	FORME
Préface	11	prose - moyen français
Prologue de l'acteur	13 à 16	récit versifié - moyen français
Épilogue	16	prose - moyen français
Dialogue des bergères sur Paris	17 à 22	dialogue en vers - moyen français
Épilogue du dialogue des bergères	22	prose - moyen français
Le dit d'une bergère clergeresse aux hommes	22	poème versifié - latin
Dialogue des bergers et bergères, réponse des bergères à la question des bergers	23-24	dialogue en vers - moyen français
Épilogue du dialogue	24	prose - moyen français
Canons : le nombre d'or et la lettre dominicale ; le nombre des heures de la nouvelle lune ; la mesure du temps ; les propriétés des signes.	25-27	prose - moyen français + schéma
La nature des signes	27-28	prose - moyen français
L'homme zodiacal	29	poème versifié - latin
Tableau des signes bons/indifférents/mauvais.	29	tableau - moyen français
Tableaux pour connaître le signe de la lune, la valeur des lettres, la lettre tabulaire, le nombre d'or et la lettre dominicale	30-33	tableau et prose - moyen français

Calendrier : pour chaque saison un poème suivi d'un tableau	35-57	poème versifié et tableau - moyen français
Tableau des éclipses de lune	58-61	tableau avec schéma - moyen français
La congnoissance d'un bergier et La consideration d'une bergere	62	poème versifié - moyen français
Prologue de l'acteur en astrologie de bergeres	63	poème versifié - moyen français
Autre prologue des bergeres fait en ung petit dyalogue	64-67	dialogue en vers - moyen français
Traité de l'espère dame Uranie	67-87	prose - moyen français + schémas
Présentation des planètes	88-96	prose - moyen français
Des quatre saisons de l'an	97	prose - moyen français
Prologue de l'acteur aux quatre saisons	97	poème versifié - moyen français
Prosopopées des saisons	98-109	poème versifié - moyen français
Poèmes sur les douze signes et sur les saisons	110	poèmes versifiés - latin
Altercation des bergers, introduction	111	poème versifié - moyen français
Altercation des bergers, dialogue	112-113	dialogue en vers - moyen français
Proverbes de Seville	113	poème versifié - moyen français
La réponse de dame Seville à la question d'un berger	114	poème versifié - moyen français
Poèmes de la mort	115-122	poèmes versifiés - moyen français et latin

Prologue de l'acteur à la danse macabre des femmes	123	poème versifié - moyen français
Danse macabre	124-141	dialogues - moyen français + introductions en latin
Conclusion de la danse macabre	142	poème versifié - moyen français

ANNEXES III.

Reproduction du carreau émaillé aux brebis affrontées



D'après Louis Armand-Calliat, « Carreaux émaillés du château de Germolles (Côte-d'Or) », dans *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1948-1949, 1952, p. 136

Les bergers et le dieu Mars

TÜBINGEN, UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK TÜBINGEN, MANUSCRIT MD 2, F. 269 R^o.





CALENDRIER DES BERGERS, ROUEN 1510, RAULIN GAULTIER



CALENDRIER DES BERGERS, GENÈVE, VERS 1498-1500, BNF, RÉSERVE V-277



BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE

Éditions

Aucassin et Nicolette, Philippe Walter, Paris, Gallimard, 1999.

Le Banquet du Boys, Anatole de Montaiglon et James de Rothschild (éd.), Paris, Paul Daffis, 1875. Adresse: <http://bibnum.enc.sorbonne.fr/omeka/files/original/27eabebd92c36acofa8fdd259c6ab7ea.pdf>.

Bergerie de l'agneau de France à cinq personnages (1485), Halina Lewicka (éd.), Genève Paris, Droz, 1961

Calendrier des bergers, Reproduction en fac-similé, Max Engammare (éd.), Paris, Cologny (Suisse), PUF, Fondation Martin Bodmer, 2008.

Chansonnier de Jean de Montchenu, (éd.) G. Thibault, commentaires de David Fallows, Paris, Publications de la société française de musicologie, 1991.

L'Estoire de Griseldis. En rimes et par personnages (1395), Mario Roques (éd.), Droz, Minard, Genève, Paris, 1957.

Les Évangiles des quenouilles, Madeleine Jeay (éd.), Paris Montréal, J. Vrin Presses de l'Université de Montréal, 1985.

La Moralité à cinq personnages : du manuscrit BN fr. 25467, Joël Blanchard (éd.), Genève, Droz, 1988.

Le Mistere du siege d'Orleans, F. Guessard et E. de Certain (éd.), Paris, Imprimerie impériale, 1862 (Collection « Documents inédits sur l'Histoire de France »).

Mystère de l'Incarnation et Nativité de Notre Sauveur et Rédempteur Jésus-Christ représenté à Rouen en 1474, publié d'après un imprimé du XV^e siècle, Pierre Le Verdier

(éd.), Rouen, Cagniard (Collection « Société des bibliophiles normands »), 1884-1886, 3 tomes.

La patience de Job, mystère anonyme du XV^e siècle (ms. fr. 1774), Albert Meiller (éd.), Klincksieck. Paris, 1971.

Le Pastoralet, Joël Blanchard (éd.), Paris, Presses universitaires de France, 1983.

Ovide moralisé, Cornelis de Boer (éd.), Amsterdam, J. Müller, 1915-1938.

Adam de la Halle, « Le Jeu de Robin et Marion », dans Pierre-Yves Badel (éd.), *Œuvres complètes*, Lettres Gothiques, Paris, Le Livre de Poche, 1995, p. 206-285.

Adam de la Halle, *Le Jeu de Robin et Marion*, Olivier Bettens (éd.). Adresse : <http://virga.org/robin/>.

Alain Chartier, *Le Quadrilogue invectif*, Florence Bouchet (éd.), Paris, Honoré Champion, 2011 [2002].

Andreas Capellanus, *Traité de l'amour courtois*, Claude Buridant (éd.), Paris, Klincksieck, 1974.

Guillaume Apollinaire, *Alcools suivi de Le bestiaire et de Vitam impendere amori*, Paris, Gallimard, 1966 (Collection « Poésie » n°10).

Mary Atchison, *The chansonnier of Oxford Bodleian MS Douce 308: essays and complete edition of texts*, Aldershot, Hants, England, Burlington, VT, Ashgate, 2005.

Jean Audiau, *La Pastourelle dans la poésie occitane du Moyen Âge*, De Boccard. Paris, 1923.

Karl Bartsch, *Romances et pastourelles françaises des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Slatkine reprints, 1973.

Boccace, *Décameron*, (trad.) Francisque Reynard, Paris, G. Charpentier et Cie, 1884.
Adresse : https://fr.m.wikisource.org/wiki/Le_D%C3%A9cam%C3%A9ron.

Boèce, *Traité de la musique*, Christian Meyer (éd.), Turnhout, Brepols, 2004.

Marie Bouhaïk-Gironès, Estelle Doudet et Alan Hindley (éd.), *Recueil général de moralités d'expression française*, tome 1, Paris, Classiques Garnier, 2012.

Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au lion*, David F. Hult (éd.), Paris, Livre de Poche, 1994 (Collection « Lettres gothiques »)

Christine de Pizan, « Le Dit de la pastoure », dans *Œuvres poétiques de Christine de Pizan*, Maurice Roy (éd.), Publications de la Société des anciens textes français, Paris, F. Didot, 1891, Tome II,

Vinciane Despret, *Autobiographie d'un poulpe : et autres récits d'anticipation*, Arles, Actes Sud, 2021.

Marie-Claude Deprez-Masson (éd.), *Poésie et politique. Le Songe du Pastourel de Jehan du Prier*, Montréal, CERES, 1989.

Eglal Doss-Quinby et Joan Tasker Grimber, Wendy Pfeffer et Elizabeth Aubrey (éd.), *Songs of the women trouvères*, New Haven, Yale University Press, 2001.

Robert Estienne, *Dictionnaire françois-latin*, Genève-Paris, Slatkine-Champion, facsimilé de l'édition de 1549. Adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4396v>.

Eustache Deschamps, *Anthologie*, Clotilde Dauphant (éd.), Paris, Le Livre de poche, 2014.

Eustache Deschamps, *Œuvres complètes, publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale*, 11 volumes, (éd.) Marquis de Queux de Saint-Hilaire (volumes 1-6) et Gaston Raynaud (volumes 7-11), Paris, Firmin Didot, 1878-1903 (Collection « Société des anciens textes français »).

François Villon, *Lais, testament, poésies diverses*, Jean-Claude Mühlethaler et Eric Hicks (éd.) Paris, Honoré Champion, 2008.

Geoffroi de Vinsauf, *Documentum de arte versificandi et dictandi*, Estelle Doudet (éd.) et (trad.) dans *Les arts poétiques médiolatins des XII^e et XIII^e siècles*, (dir.) Danièle James-Raoul, Paris, Livre de Poche (Collection « Lettres gothiques »), à paraître.

Guillaume de Lorris et Jean de Meung, *Le roman de la rose*, Armand Strubel (éd.), Paris, Le Livre de poche, 2012.

Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, Teodor de Wyzewa (éd.), Paris, Perrin et Cie, 1910, p. 334-335.

Jean Bodel, « Les Pastourelles de Jehan Bodel », Annette Brasseur (éd.) dans Marie-Madeleine Castellani (éd.), *Arras au Moyen Âge : histoire et littérature*, Collection « Études littéraires », Arras, Artois Presses Univ, 1994, p. 257-302.

Jean Erart, *Les poésies du trouvère Jehan Erart*, Terence Newcombe (éd.), Genève Paris, Droz, 1972.

François Villon, *Lais, testament, poésies diverses*, Jean-Claude Mühlethaler et Eric Hicks (éd.), Paris, Honoré Champion, 2008.

Jean Froissart, *Ballades et rondeaux*, Rae S. Baudouin (éd.), Genève, Droz (Collection « Textes littéraires français », 252), 1978.

Jean Froissart, *Chroniques*, dans *Historiens et chroniqueurs du Moyen Âge*, Albert Pauphilet et Edmond Pognon (éd.), Paris, Gallimard, 1952 (Collection « Bibliothèque de la Pléiade »).

Jean Froissart, *Chroniques de J. Froissart, troisième livre*, publié pour la société de l'Histoire de France, (éd.) Albert Mirot, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1975.

Jean Froissart, *Pastourelles*, dans *The Lyric Poems of Jehan Froissart*, Rob Roy McGregor Jr. (éd.), Chapel Hill, University of North Carolina, 1975 [1869].

Jean Molinet, *Chroniques de Jean Molinet*, Georges Doutrepoint et Omer Jodogne (éd.), Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1935 (Collection des anciens auteurs belges).

Jean Molinet, *Les Faictz et dictz de Jean Molinet*, Noël Dupire (éd.), Paris, Société des anciens textes français, 1936-1939, 3 t.

Jean Renart, *Le Roman de la Rose*, (éd.) Félix Lecoy, Paris, Honoré Champion, 2000 (Collection « Classiques français du Moyen Âge »).

Girolamo Fracastoro, *La syphilis ou Le mal français*, Jacqueline Vons (éd.), Concetta Pennuto, Danielle Gourevitch, Paris, les Belles lettres, 2011.

Alice Ferney, *Le règne du vivant*, Arles, Actes Sud, 2014.

Jean de Brie, *The Medieval Shepherd, Jean de Brie's Le Bon Berger (1379)*, Carleton W. Carroll et Lois Hawley Wilson (éd.), Tempe, Arizona, ACMRS (Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies), 2012.

Jean de Brie, *Le bon berger, ou Le vray régime et gouvernement des bergers et bergères composé par le rustique Jehan de Brie, le bon berger (1541)*, Paul Lacroix (éd.), Paris, Isidore Liseux, 1879.

Jean Lemaire de Belges, *Le temple d'honneur et de vertus*, Henri Hornik (éd.), Genève, Droz, 1957.

William W. Kibler et James I. Wimsatt, « The Development of the Pastourelle in the Fourteenth Century: An Edition of Fifteen Poems with an Analysis », *Mediaeval Studies*, 45, 1983, p. 22-78.

Étienne Lepage, *Robin et Marion*, Montréal, Leméac, 2012

Louis De Beauvau, « Le Pas de la bergiere », dans M. Le Comte de Quatrebarbes (éd.), *Œuvres complètes du roi René*, Angers, 1843, p. 49-83.

Marguerite de Navarre, *Œuvres complètes*, Geneviève Hasenohr-Esnos et Nicole Cazauran (éd.) Paris, Honoré Champion, 2002.

Terence Newcome (éd.), *The Songs of Jehan Erart, 13th Century Trouvère*, American institute of musicology, 1975.

Jean Nicot, *Dictionnaire françois-latin*, Paris, J. Du Puys, 1584. Adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6153020h>.

Olivier de La Marche, *Mémoires*, (éd.) Henri Beaune et J. d'Arbaumont, Paris, Henri Loones, 1883.

Ovide, *Métamorphoses*, (éd.) Georges Lafaye, (trad.) Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres.

William D. Paden (éd.), *The Medieval pastourelle*, New York, Garland Pub, 2 volumes, 1987.

Pierre Choinet, *Le livre des trois âges: fac-similé du manuscrit Smith-Lesouëf 70*, Lydwine Scordia (éd.), Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2009.

Pierre de Hauteville, *La Complainte de l'amant trespasé de dueil. L'Inventaire des biens demourez du decés de l'amant trespasé de dueil*, Rose M. Bidler (éd.), *Le Moyen Français*, Montréal, CERES, 1986.

Philippe de Vitry, *Le Dit de Franc Gontier*, dans Arthur Piaget, « Le Chapel des fleurs de lys, par Philippe de Vitri », *Romania*, 27(105), 1898, p. 55-92,

René d'Anjou, *Regnault et Janneton*, Gilles Roussineau (éd.), Genève, Droz, 2012.

Henri Richer, « Les bergers », dans *Fables nouvelles mises en vers*, Paris, 1729, p. 222.

Jean-Claude Rivière, *Pastourelles*, 3 volumes, Genève, Droz, 1974-1976.

Ann Tukey Harrison and Sandra L. Hindman (éd.), *The Danse Macabre of Women, ms. fr. 995 of the Bibliothèque nationale*, Kent, London, The Kent State University Press, 1994.

Virgile, *Bucoliques*, (trad.) Eugène De Saint-Denis, Introduction de Jean-Pierre Néraudau, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

Virgile, *Géorgiques*, (éd.) et (trad.) Henri Goelzer, Paris, Les Belles Lettres, 1935.

Liste des manuscrits, incunables et imprimés anciens

Aberdeen University Library, Bestiary ms 24

Aix-en-Provence, Bibliothèque de Méjanes, ms 166

Bamberg, Staatliche Bibliothek, manuscrit Lit. 115

Baltimore, Walters Art Museum, ms. W. 3

Besançon, Bibliothèque Municipale, manuscrit 716

Chantilly, Bibliothèque du château, manuscrit 0492

Épernay, Bibliothèque municipale, manuscrit 1

Herzog August Bibliothek, HAB Wolfenbüttel <A: 36 Astron.>

Londres, British Library, manuscrit Cotton Vespasia A xviii

Londres, British Library, manuscrit Harley 4431

Londres, Westminster Abbey, ms. 21

Montpellier, Bibliothèque de l'École de Médecine, manuscrit H 196

Munich, Staatsbibliothek, manuscrit Cod.gall. 42 (ancien 4775)

Oxford, Bodleian Library, Douce 308

Paris, Bibliothèque Mazarine, Rés 10825,

Paris, Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque de l'Arsenal, manuscrit. 601
réserve

Paris, Bibliothèque nationale, Bibliothèque de l'Arsenal, 4-S-3394

Paris, Bibliothèque nationale de France, français, 836

Paris, Bibliothèque nationale de France, manuscrit français 844

Paris, Bibliothèque nationale de France, manuscrit français 846

Paris, Bibliothèque nationale de France, manuscrit français 995

Paris, Bibliothèque nationale de France, manuscrit français 1569

Paris, Bibliothèque nationale de France, manuscrit français 1597

Paris, Bibliothèque nationale de France, manuscrit français 1974

Paris, Bibliothèque nationale de France, manuscrit français 2184

Paris, Bibliothèque nationale de France, manuscrit français, 2203

Paris, Bibliothèque nationale de France, manuscrit français 12615

Paris, Bibliothèque nationale de France, manuscrit français 12744

Paris, Bibliothèque nationale de France, manuscrit français 12786

Paris, Bibliothèque nationale de France, manuscrit français 20050

Paris, Bibliothèque nationale de France, manuscrit français 25566

Paris, Bibliothèque nationale de France, manuscrit Latin 1173

Paris, Bibliothèque nationale de France, manuscrit Latin 6707

Paris, Bibliothèque nationale de France, Paris, manuscrit français NAF 13521

Paris, Bibliothèque nationale de France, manuscrit NAL 3191

Paris, Bibliothèque nationale de France, manuscrit NAL 3197

Paris, Bibliothèque nationale de France, manuscrit NAL 3211

Paris, Bibliothèque Nationale de France, manuscrit Rothschild 2973 (979 a) [I, 5, 13]

Paris, Bibliothèque nationale de France, Centre technique du livre, 5325

Paris, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES
M-V-33

Paris, Bibliothèque nationale de France, Réserve des livres rares, RES P-V-403

Paris, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares,
Velins-518

Paris, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES-
V-275

Paris, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES-
V-276

Paris, Bibliothèque nationale de France, RES-V-277

Paris, Bibliothèque nationale de France, RES-YE-86

Paris, Bibliothèque nationale de France, RES-YE-189

Saint Petersburg, Bibliothèque nationale de Russie, ms Fr. Q. p. XIV. 1.

Tübingen, Universitätsbibliothek Tübingen, manuscrit Md 2

Vienne, Bibliothèque nationale d'Autriche, ms Cod. 2556 HAN MAG

BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

Julien Abed, « Femmes illustres et illustres reines : la communication politique au tournant des XV^e et XVI^e siècles », *Questes*, (17), 2009, p. 52-69.

Julien Abed, *La Parole de la Sibylle. Fable et prophétie à la fin du Moyen Âge*, thèse de doctorat préparée sous la direction de Mme Jacqueline Cerquiglini-Toulet, soutenue le 13 mars 2010 à l'université Paris-Sorbonne, inédite.

Maciej Abramowicz, « Le lieu commun et l'imaginaire. Exordes des pastourelles et des chansons de toile », *Romania*, 109(436), 1988, p. 472-501.

Tracy Adams, « Christine de Pizan », *French Studies*, 71(3), 2017, p. 388-400.

Paul J. Alpers, *What is pastoral?*, Chicago, Ill., Univ. of Chicago Press, 1997.

Marc Angenot, *Les champions des femmes: examen du discours sur la supériorité des femmes, 1400-1800*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977.

Adrian Armstrong et Sarah Kay, *Une muse savante ? Poésie et savoir, du Roman de la Rose jusqu'aux grands rhétoriciens*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

Mary Atchison, *The chansonnier of Oxford Bodleian MS Douce 308: essays and complete edition of texts*, Aldershot, Hants, England, Burlington, VT, Ashgate, 2005.

Erich Auerbach, *Figura : la Loi juive et la promesse chrétienne*, Paris, Éditions Macula, 2017.

Françoise Autrand, *Christine de Pizan : une femme en politique*, Paris, Fayard, 2009.

Jean-Louis Backès, *Musique et Littérature - Essai de poétique comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2006.

Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tome 3, 1972-1976, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

Roland Barthes, « L'effet de réel », dans *Communications*, 11, 1968, « Recherches sémiologiques le vraisemblable », p. 86. Adresse : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158.

Alan Keith Bate, « Ovid, Medieval Latin and the Pastourelle », dans *Reading Medieval Studies*, IX, University of Reading, 1983, p. 16-33. Adresse : <http://centaur.reading.ac.uk/85049/>.

Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.

Hélène Basso, « Entre nostalgie du chant et jeu de plumes, le lyrisme et l'oiseau au XIV^e siècle », dans *Déduit d'oiseaux au Moyen Âge*, Chantal Connochie-Bourgne (éd.), CUERMA, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2009, p. 47-58.

Colette Beaune, *Naissance de la nation France*, Paris, Gallimard, 1985.

Colette Beaune, *Le miroir du pouvoir*, Paris, Éditions Hervas, 1989.

Colette Beaune, *Jeanne d'Arc*, Paris, Perrin, 2004

Colette Beaune, *Le Grand Ferré : premier héros paysan*, Paris, Perrin, 2013.

Pierre Bec, *Écrits sur les troubadours et la lyrique médiévale : 1961 - 1991*, Orléans, Éditions Paradigme, 1992.

Pierre Bec, *La lyrique française au Moyen Age, XII^e-XIII^e siècles : contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Publications du Centre d'études supérieures de civilisation médiévale de l'Université de Poitiers; 6-7, Paris, A. & J. Picard, 1977.

Corinne Beck, Patrice Beck, François Duceppe-Lamarre, *Les parcs et jardins des ducs de Bourgogne au XIV^e siècle. Réalités et représentations*, dans « *Aux marches du Palais* ». *Qu'est-ce qu'un palais médiéval ? Données historiques et archéologiques. Actes du VII^e Congrès international d'Archéologie Médiévale (Le Mans – Mayenne 9-11 septembre 1999)*, Caen, Société d'Archéologie Médiévale, 2001.

Joseph Bédier, « Les fêtes de mai ou les commencements de la poésie lyrique au Moyen Âge », *La revue des deux mondes*, 1(135), 1896, p. 146-172.

Evelyne Berriot-Salvadore, *Les femmes dans la société française de la Renaissance*, Genève, Droz, 1990.

Guillaume Berthon et Jean-Charles Monferran (éd.), *La muse et le compas : poétiques à l'aube de l'âge moderne : anthologie*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

Olivier Bertrand et Dominique Ancelet-Netter (éd.), *Sciences et savoirs sous Charles V*, Paris, Honoré Champion, 2014.

Rose M. Bidler et Giuseppe Di Stefano, *Toutes les herbes de la Saint-Jean : les locutions en moyen français*, Montréal, CERES, 1992.

Rose M. Bidler, *Dictionnaire érotique : ancien français, moyen français, Renaissance*, Montréal, Cérès, 2003.

Frédéric Billiet, « Itinéraire musical de la pastourelle de Robin et Marion de la fin du XIII^e siècle à la fin du XVI^e siècle », *Reinardus*, 16, 2003, p. 63-81.

Joël Blanchard, *La pastorale en France aux XIV^e et XV^e siècles : recherches sur les structures de l'imaginaire médiéval*, Paris, Honoré Champion, 1983.

Joël Blanchard, « Les entrées royales; pouvoir et représentation du pouvoir à la fin du Moyen Âge », *Littérature*, 50(2), 1983, p. 3-14.

Joël Blanchard, « La pastorale et le ressourcement des valeurs courtoises au XV^e siècle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 39(1), 1987, p. 7-20.

Joël Blanchard et Jean-Claude Mühlethaler, *Écriture et pouvoir à l'aube des temps modernes*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

Geneviève Bollème, *Les almanachs populaires aux XVII^e et XVIII^e siècles : essai d'histoire sociale*, Paris La Haye, Mouton & Co, 1969.

Florence Bouchet, Sébastien Cazalas et Philippe Maupeu (éd.), *Le pouvoir des lettres sous le règne de Charles VII (1422-1461)*, Paris, Honoré Champion, 2020.

Florence Bouchet (éd.), *René d'Anjou, écrivain et mécène (1409-1480)*, Turnhout, Belgium, Brepols, 2011.

Jean-Patrice Boudet, « Une astrologie rurale et populaire ? Le Calendrier des bergers et celui des bergères », dans (éd.) Jacqueline Hoareau-Dodinau, *Ruralités. Des terres, des dieux et des hommes. Mélanges en l'honneur de Jean Tricard*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 2015, p. 91-102, Adresse de sa version remaniée : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02487824>.

Jean-Patrice Boudet, *Astrologie et politique entre Moyen Âge et Renaissance*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2020.

Marie Bouhaïk-Gironès (éd.), *Le théâtre polémique français: 1450 - 1550*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008. Adresse: <https://books.openedition.org/pur/29424>.

Marie Bouhaïk-Gironès, *Les pères du théâtre médiéval : examen critique de la constitution d'un savoir académique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

Dominique Boutet, *Poétiques médiévales de l'entre-deux, ou, Le désir d'ambiguïté*, Paris, Honoré Champion, 2017.

Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe, « Littérature & écologie : vers une éco-poétique », *Écologie & politique*, N°36(2), 2008, p. 15-28.

Susanna Bliggenstorfer, Eustache Deschamps : aspects poétiques et satiriques, Tübingen, Francke, 2005.

Damien Boquet et Piroska Nagy, *Sensible Moyen Âge : une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris, Éditions du Seuil, 2015.

Florence Bouchet, Anne-Hélène Klinger-Dollé (éd.), *Penser les cinq sens au Moyen Âge : poétique, esthétique, éthique*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

Florence Bouchet, « Difficile liberté: Franc Vouloir, de la notion éthique à la figure poétique (XIII^e-XV^e siècles) », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, (27), 2014, p. 287-312.

Jean Boutière et A.-H. Schutz (éd.), *Biographies des troubadours, Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles, édition refondue, augmentée d'une traduction française, d'un appendice, d'un lexique, d'un glossaire et d'un index des termes concernant le « trobar »*, Paris, Nizet, 1964.

Boris Bove, Jean-Louis Biget et Joël Cornette, *Le temps de la Guerre de Cent Ans : 1328 - 1453*, Paris, Belin, 2014.

Cynthia J. Brown, « L'éveil d'une nouvelle conscience littéraire en France à la grande époque de transition technique: Jean Molinet et son moulin poétique », *Le Moyen Français*, (22, « Du manuscrit à l'imprimé »), 1989, p. 15-35.

Howard Mayer Brown, *Music in the French Secular Theater, 1400-1550*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1963.

Rosanna Brusegan, « Le Jeu de Robin et Marion et l'ambiguïté du symbolisme champêtre », dans *The Theatre in the Middle Ages*, (éd.) Herman Braet, Louvain, Leuven University Press, 1985., p. 119-129.

Lawrence M. Bryant, « La cérémonie de l'entrée à Paris au Moyen Age », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 41(3), 1986, p. 513-542.

Sara Buekens, « L'écopoétique: une nouvelle approche de la littérature française », *ELFe XX-XXI*, (8), 2019. Adresse: <http://journals.openedition.org/elfe/1299> [Consulté le : 22 juillet 2020].

Ardis Butterfield, « Historicising performance: the case of the Jeu de Robin et Marion », dans Nancy Freeman Regalado et Eglal Doss-Quinby, Roberta L. Krueger et E. Jane Burns (éd.), *Cultural performances in medieval France: essays in honor of Nancy Freeman Regalado*, Gallica, Rochester, N.Y, D. S. Brewer, 2007, p. 99-107.

Pierre Bureau, « La "dispute pour la culotte". Variations littéraires et iconographiques d'un thème profane (XIII^e-XVI^e siècles) », *Médiévales*, 14(29), 1995, p. 105-129.

Claude Buridant, « L'interjection : jeux et enjeux », dans *Langages*, n°161, (éd.) Claude Buridant, Paris, Larousse, 2006, p. 3-9.

Danielle Buschinger, André Crépin et Université de Picardie (éd.), « *Musique, littérature et société au Moyen Âge* » : actes du colloque, 24-29 mars 1980, Amiens, Paris, Université de Picardie, Centre d'études médiévales, Honoré Champion, 1980.

Christopher Callahan, « Christine de Pizan's *Dit de la pastoure* : Pastoral Poetry, and the Poetics of Loss », dans *Le Moyen Français*, n°59, 2006, p. 23-34.

Sophie Cassagnes-Brouquet, « La société médiévale rurale à travers les documents iconographiques, un bilan de la recherche », dans Annie Antoine (éd.) , *Campagnes de l'Ouest*, Presses universitaires de Rennes, 1999, p. 221-235. Adresse: <http://books.openedition.org/pur/20560> [Consulté le : 28 janvier 2020].

Nicole Cazauran, *Variétés pour Marguerite de Navarre, 1978-2004 : autour de « L'Heptaméron »*, Paris, Honoré Champion, 2005.

Jean-Marie Cauchies (éd.), *Poètes et musiciens dans l'espace bourguignon : les artistes et leurs mécènes Rencontres de Dordrecht (23 au 26 septembre 2004), actes*, Neuchâtel, Centre européen d'études bourguignonnes, 2005.

Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Soleil d'or, soleil noir. Des Princes et de leur nom chez Jean Froissart », dans *Froissart à la cour de Béarn. L'écrivain, les arts et le pouvoir*, (éd.) Valérie Fasseur, Turnhout, Brepols («Texte, Codex & Contexte», VII), 2009, p. 63-71.

Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Le Moyen Âge, 1150-1450 », dans Martine Reid (éd.), *Femmes et littérature : une histoire culturelle*, Paris, Gallimard, 2020, p. 21-217.

Marion Chaigne-Legouy, « Reine “ordinaire”, reine “extraordinaire” : la place de Jeanne de Laval et d'Isabelle de Lorraine dans le gouvernement de René d'Anjou », dans *René d'Anjou (1409-1480) : Pouvoirs et gouvernement*, (éd.) Jean-Michel Matz et Noël-Yves Tonnerre, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011. Adresse : <http://books.openedition.org/pur/124695> [Consulté le : 2 septembre 2022].

Vincent Challet, « La révolte des Tuchins : banditisme social ou sociabilité villageoise ? », *Médiévales*, 17(34), 1998, p. 101-112.

Valérie Chansigaud, *Histoire de l'ornithologie*, Lonay (Suisse), Delachaux et Niestlé, 2014.

Valérie Chansigaud, *Les Français et la nature : pourquoi si peu d'amour ?*, Arles, Actes Sud, 2017.

Hélène Charpentier et Valérie Fasseur (éd.), *Les genres au Moyen Âge : la question de l'hétérogénéité : actes du colloque réuni à Pau les 12 et 13 novembre 2009*, Bandol, Vallongue, 2010.

Noémie Chardonnens, *L'autre du même : emprunts et répétitions dans le Roman de Perceforest*, Genève, Droz, 2015.

Paul Chavy, *Traducteurs d'autrefois, Moyen Age et Renaissance : dictionnaire des traducteurs et de la littérature traduite en ancien et moyen français (842-1600)*, Paris, Champion-Slatkine, 1988.

Vladimir Chichmaref, « Notes sur quelques œuvres attribuées au roi René » dans *Romania*, tome 55 n°218, 1929.

Yves Citton et Estelle Doudet (éd.), *Écologies de l'attention et archéologie des media*, Grenoble, UGA éditions, 2019.

Martine Clouzot, *Images de musiciens (1350 - 1500) : typologie, figurations et pratiques sociales*, Turnhout, Brepols, 2007.

Martine Clouzot et Olivier Cullin, *Moyen Âge : entre ordre et désordre : Musée de la musique, 26 mars-27 juin 2004*, Marion Challier, Bernadette Caille et Musée de la musique (Paris, France), Paris, Cité de la musique, Réunion des musées nationaux, 2004.

Martine Clouzot, *Les Représentations de la Musique au Moyen Age : actes du colloque des 2 et 3 avril 2004*, Paris, Musée de la Musique, 2005.

Micheline de Combarieu, « Image et représentation du vilain dans les chansons de geste (et dans quelques autres textes médiévaux) », dans *Exclus et systèmes d'exclusion dans la littérature et la civilisation médiévales*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1978. Adresse : <http://books.openedition.org/pup/3195>.

Georges Comet, « Le temps agricole d'après les calendriers », dans *Temps, mémoire, tradition au Moyen Âge, Actes du XIII^e congrès*, Société des Historiens Médiévistes de l'enseignement supérieur, Aix-en-Provence, 1982, p. 7-18. Adresse : <https://>

www.persee.fr/doc/shmes_1261-9078_1983_act_13_1_1384.[Consulté le 1 septembre 2022].

Georges Comet, « Les calendriers médiévaux, une représentation du monde », *Journal des savants*, 1996, p. 35-97. [Consulté le 4 avril 2022].

Antoine Compagnon, « Théorie de la littérature: la notion de genre », 2001. Adresse: <https://www.fabula.org/compagnon/genre.php>.

Chantal Connochie-Bourgne et Sébastien Douchet (éd.), *Effets de style au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2012.

Chantal Connochie-Bourgne (éd.), *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge*, *op. cit.*

François Cornilliat, « Prosimètre et persuasion chez Jean Molinet, ou l'art de consoler à demi », dans Tania van Hemelryck (éd.), *Le prosimètre à la Renaissance*, Cahiers V.L. Saulnier, Paris, Éditions Ens, Rue d'Ulm, 2005, p. 51-74.

Florent Coste et Amandine Mussou, « De quoi le Moyen Âge est-il le laboratoire ? », *Fabula-LhT*, n° 20, « Le Moyen Âge pour laboratoire », janvier 2018, Adresse : <http://www.fabula.org/lht/20/introduction.html> [Consulté le : 4 avril 2019].

Florent Coste, « Le silence des agneaux. La normativité pastorale à la lumière de la prédication mendicante sur le Bon Pasteur (Jean, 10, 11) aux XIII^e et XIV^e siècles », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge*, (129-1), 2017. Adresse: <http://journals.openedition.org/mefrm/3509> [Consulté le : 27 mai 2020].

Florent Coste, « La politique est-elle vraiment “une affaire de bergerie” ? De quelques rencontres entre pastorat et pastoralisme au Moyen Âge » dans Jérôme Lamy et Romain Roy (éd.), *Pour une anthropologie historique de la nature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 73-86.

Marie-Claude de Crécy, *Vocabulaire de la littérature du Moyen Âge*, Paris, Minerve, 1997.

Marc Cruse, Gabriella Parussa et Isabelle Ragnard, « The Aix “Jeu de Robin et Marion” : Image, text, music », *Studies in Iconography*, (25), 2004, p. 1-46.

CUER MA (éd.), *Le Soleil, la lune et les étoiles au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Marseille, CUER MA, Université de Provence, Diffusion Jeanne Laffitte, 1983.

Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen âge latin*, 2 volumes, Paris, Presses Universitaires de France, 1956.

Olivier Cullin (éd.), *La place de la musique dans la culture médiévale*, Turnhout, Brepols, 2007.

Jacques Dalarun, *Gouverner c'est servir: essai de démocratie médiévale*, Paris, Alma, 2012.

Clotilde Dauphant, « L'art du détail autobiographique dans la poésie de Jean Froissart : le voyage en Béarn dans *Le Dit dou Florin* », dans *Froissart à la cour de Béarn. L'écrivain, les arts et le pouvoir, op. cit.*, p. 159-177.

Clotilde Dauphant, *La poétique des œuvres complètes d'Eustache Deschamps (ms. BnF fr. 840) : composition et variation formelle*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2015.

Nathalie Dauvois, *De la « Satura » à la Bergerie. Le Prosimètre pastoral en France à la Renaissance et ses modèles*, Paris, Classiques Garnier Numérique, 2006. Adresse: <https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-37312-768-3> [Consulté le : 2 juin 2021].

Sarah Delale, « Topiques de la saison inverse : hiver, désamour et pauvreté dans la littérature médiévale », *Questes*, 34 | 2016, 33-53. Adresse : <http://journals.openedition.org/questes/4373> [Consulté le 21 janvier 2020].

Sarah Delale, *Diamant obscur : interpréter les manuscrits de Christine de Pizan*, Genève, Droz, 2020.

Maurice Delbouille, *Les origines de la pastourelle*, Bruxelles, M. Lamertin, 1926.

Corinne Delhay, « Le diminutif : la diminution sans comparaison ? », *Faits de langues*, 3(5), 1995, p. 63-72.

Daisy Delogu, « La “Pastourrie” et l’histoire au temps de Charles VII : étude du *Pastoralet* », dans Florence Bouchet, Sébastien Cazalas et Philippe Maupeu (éd.), *Le pouvoir des lettres sous le règne de Charles VII (1422-1461)*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2020, p. 231-244.

Corinne Denoyelle, « Les bergers: des ermites carnavalesques: Étude pragmatique du discours des bergers dans quelques textes narratifs courtois des XII^e et XIII^e siècles », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, (10), 2003, p. 143-154.

Corinne Denoyelle, *Poétique du dialogue médiéval*, Rennes, Presses Univ. de Rennes, 2010. Adresse: <http://books.openedition.org/pur/40403> [Consulté le : 28 avril 2020].

Corinne Denoyelle (éd.), *De l’oral à l’écrit : le dialogue à travers les genres romanesque et théâtral*, Orléans, Éditions Paradigme, 2013.

Corinne Denoyelle, « L’emploi des termes d’adresse dans l’œuvre de Jean Bodel », *Linx*, (73), 2016. Adresse: <http://journals.openedition.org/linx/1656> [Consulté le : 28 avril 2020].

Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Gallimard. Paris, 2018.

Vinciane Despret et Michel Meuret, *Composer avec les moutons : lorsque des brebis apprennent à leurs bergers à leur apprendre*, Avignon, Cardère, 2016.

Vinciane Despret, *Habiter en oiseau*, Actes Sud, Arles, 2019.

Jean Devaux, *Jean Molinet indiciaire bourguignon*, Paris, Honoré Champion, 1996.

Jean Devaux, « Molinet dramaturge : une moralité inédite jouée lors du chapitre valenciennois de la Toison d'Or (1473). », *Revue du Nord*, 78(314), 1996, p. 35-47.

Jean Devaux, Estelle Doudet et Élodie Lecuppre-Desjardin (éd.), *Jean Molinet et son temps : actes des rencontres internationales de Dunkerque, Lille et Gand (8-10 novembre 2007)*, Turnhout, Brepols, 2013.

Doudou Diène, « À l'aube du cri : de l'homme à l'animal avant le partage du monde », dans *D'est en ouest, civilisations en miroir*, Diogène, Paris, 2002, p. 129-139. Adresse: <https://www.cairn.info/revue-diogene-2002-4-page-129.htm>.

Eglal Doss-Quinby, Joan Tasker Grimber, Wendy Pfeffer, Elizabeth Aubrey (éd.), *Songs of the women trouvères*, New Haven, Yale University Press, 2001.

Eglal Doss-Quinby, « Madeleine Tyssens, ed., Le chansonnier français U, publié d'après le manuscrit Paris, BNF, fr. 20050 », *Speculum*, 92(2), 2017, p. 592-593.

Estelle Doudet, Valérie Méot-Bourquin et Danièle James-Raoul, *Adam le Bossu*, « *Le Jeu de la feuillée* », « *Le Jeu de Robin et Marion* » ; Jean Bodel, « *Le Jeu de saint Nicolas* », Neuilly, Atlande, 2008.

Estelle Doudet et Charlotte Bouteille-Meister (éd.), *Théâtre, guerre et religion*, *Revue d'histoire du théâtre* n°286, Rennes, Société d'histoire du théâtre, 2020.

Estelle Doudet (éd.), *La mort écrite : rites et rhétoriques du trépas au Moyen Âge, actes de la journée d'études du Groupe Questes (Paris - Sorbonne), 26 avril 2003*, Paris, Presses de l'Universitaire Paris-Sorbonne, 2005.

Estelle Doudet, *Moralités et jeux moraux, le théâtre allégorique en français : XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

Isabelle Draelants, « Liste des sources du « *Speculum maius* » (naturelle, doctrinale, historique) », dans *Carnet Hypothèse Atelier Vincent de Beauvais - Encyclopédisme et*

transmission des connaissances. Adresse : <https://ateliervdb.hypotheses.org/138>
[Consulté le : 1 septembre 2022].

Peter Dronke, *Medieval latin and the rise of european love-lyric*, Oxford University Press, 1965.

Henri Drouot, « Autour de la pastorale de Claude Sluter », *Annales de Bourgogne*, n°53, tome XIV, 1942, p. 7-24.

Georges Duby et Michelle Perrot (éd.), *Histoire des femmes en Occident. 2 : Le Moyen Âge*, Paris, Plon, 1991.

Joëlle Ducos, *La météorologie en français au Moyen Âge : XIII^e-XIV^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 1998.

Jean Dufournet, « À la recherche de la pastorale médiévale », *Le Moyen Âge*, 3-4(90), 1984, p. 509-519.

Martine Dulaey, « La parabole de la brebis perdue dans l'Eglise ancienne : de l'exégèse à l'iconographie », *Revue d'Etudes Augustiniennes et Patristiques*, 39(1), 1993, p. 3-22.

Pierre Enckell et Pierre Rézeau, *Dictionnaire des onomatopées*, 2. éd., Paris, Presses Univ. de France, 2003.

Isabelle Fabre, « Qu'est-ce qu'une performance ? Retour sur trois publications des années 2000 », *Romania*, 130(517), 2012, p. 244-254.

Daniel Fabre, « Le berger des signes », dans Daniel Fabre (éd.), *Écritures ordinaires*, Paris, Bibliothèque Publique d'Information, 1993, p. 269-313.

Marco Fantuzzi et Theodore Papanghelis (éd.), *Brill's companion to Greek and Latin pastoral*, Brill. Leiden-Boston, 2006.

Edmond Faral, « La pastourelle », *Romania*, (49), 1923, p. 204-259.

Valérie Fasseur (éd.), *Froissart à la cour de Béarn. L'écrivain, les arts et le pouvoir*, *op. cit.*

Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1924.

Angélique Ferrand, *Du Zodiaque et des hommes. Temps, espace, éternité dans les édifices de culte entre le IV^e et le XIII^e siècle*, thèse en Histoire de l'art médiéval, Besançon, Bourgogne Franche-Comté, 2017. Adresse: <http://www.theses.fr/2017UBFCH017/document>.

Françoise Ferrand, *Guide de la musique du Moyen Âge*, Fayard, 1999.

Kristen Figg, « Account of a royal entry, Genre, Audience, and History in Froissart's *Chronicles* and *Pastourelles* », *Queeste : Journal of Medieval Literature in the Low Countries* 12.2, p. 127-140.

Yasmina Foehr-Janssens, *La veuve en majesté : deuil et savoir au féminin dans la littérature médiévale*, Genève, Droz, 2000.

Michel Foucault, « Des espaces autres », *Empan*, 54(2), 2004, p. 12-19.

Marie-Madeleine Fragonard, « Réforme, théâtre et dialogues scolaires », dans *Théâtre, guerre et religion*, *op. cit.*, p. 27-42.

Edmond Frézouls, « La vie rurale au Bas-Empire d'après l'œuvre de Palladius », *Ktèma*, 5, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1980, p. 192-210.

Philippe Frieden, *La lettre et le miroir : écrire l'histoire d'actualité selon Jean Molinet*, Paris, Honoré Champion, 2013.

Jean-Marie Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge - Le versant épistémologique*, Paris, Honoré Champion, 2000.

Jean-Marie Fritz, *La cloche et la lyre - Pour une poétique médiévale du paysage sonore*, Genève, Droz, 2011.

Jean-Marie Fritz, « Le chant de l'oiseau est-il une musique ? Réponses du clerc, réponses du poète », dans Claude Gaignebet et Claude Alexandre Thomasset (éd.), *D'ailes et d'oiseaux au Moyen Âge : langue, littérature et histoire des sciences*, Paris, Honoré Champion, 2016, p.219-238.

Jonathan Fruoco (éd.), *Les Faits et Gestes de Robin des Bois: Poèmes, ballades et saynètes*, UGA Éditions, 2017. Adresse: <http://books.openedition.org/ugaeditions/17092> [Consulté le : 12 juillet 2022].

Françoise Gadet, « Niveaux de langue et variation intrinsèque », *Palimpsestes*, (10), 1996, p. 17-40.

Claude Gaignebet et Claude Alexandre Thomasset (éd.), *D'ailes et d'oiseaux au Moyen Âge : langue, littérature et histoire des sciences*, op. cit.

Michèle Gally, « Du chant de l'oiseau au chant du trouvère », dans *D'ailes et d'oiseaux au Moyen Âge : langue, littérature et histoire des sciences*, op. cit., p. 191-203.

Michèle Gally (éd.), *Oc, oïl, si: les langues de la poésie entre grammaire et musique*, Paris, Fayard, 2010.

Claudio Galderisi et Vladimir Agrigoroaei (éd.), *Translations médiévales: cinq siècles de traductions en français au Moyen Âge (XI^e - XV^e siècles), étude et répertoire*, Turnhout, Brepols, 2011.

Murielle Gaude-Ferragu, *La reine au Moyen âge : le pouvoir au féminin, XIV^e-XV^e siècle*, France, Paris, Éditions Tallandier, 2018.

Gérard Genette et Tzvetan Todorov (éd.), *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.

Violaine Giacomotto-Charra (éd.), *Lire, choisir, écrire : la vulgarisation des savoirs du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris, École des Chartes, 2014.

Andrea Giardina, « Le due Italie nella forma tarda dell'Impero », dans (éd.) Andrea Giardina, *Società romana e impero tardoantico. Istituzioni, ceti, economia*, Rome-Bari, 1986, p. 1-36.

Laurence Giavarini, *La distance pastorale: usages politiques de la représentation des bergers (XVI^e - XVII^e siècles)*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2010.

James M. Gibson, « 'Quem Queritis in Presepe' : Christmas Drama or Christmas Liturgy ? », *Comparative Drama*, 15(4), 1981, p. 343-365.

Rachel May Golden et Katherine Kong éd., *Gender and voice in medieval French literature and song*, 1^{re} éd. Gainesville, University Press of Florida, 2021.

Louis Gougaud, « La crèche de Noël avant St François d'Assise », dans *Revue des Sciences Religieuses*, tome 2, fascicule 1, 1922, p. 26-34. Adresse : https://www.persee.fr/doc/rscir_0035-2217_1922_num_2_1_1163 [Consulté le : 1 septembre 2022].

Aryeh Grabois, « Un mythe fondamental de l'histoire de France au Moyen Âge : le "roi David" précurseur du "roi très chrétien". », *Revue historique*, 1992/1 (no 581), p. 11-32.

Anna Kathryn Grau, « The Pastourelle and the Jeu de Robin et Marion », dans (éd.) Jennifer Saltzstein, *Musical culture in the world of Adam de la Halle*, Leiden, Boston, Brill, 2019, p. 282-310.

Kathryn Gravdal, « Camouflaging Rape: The Rhetoric of Sexual Violence in the Medieval Pastourelle », *Romanic Review*, (76, 4), 1985, p. 361-373.

Kathryn Gravdal, *Ravishing maidens: writing rape in medieval French literature and law*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1991.

Virginie Greene et Eric Hicks, *Le débat sur « Le roman de la Rose »*, Paris, Honoré Champion, 2006.

Benoît Grévin et Anne-Marie Turcan-Verkerk (éd.), *Le dictamen dans tous ses états: perspectives de recherche sur la théorie et la pratique de l'ars dictaminis (XI^e - XV^e siècles)*, Turnhout, Brepols, 2015.

Marie-Geneviève Grossel, « Les toponymes dans la pastourelle médiévale », dans Jean-Charles Herbin et Michel Tamine (éd.), *Espace représenté, espace dénommé: géographie, cartographie, toponymie*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2007, p. 191-205.

Bernard Guénée et Françoise Lehoux, *Les entrées royales françaises: de 1328 à 1515*, Centre national de la recherche scientifique. Paris, 1968.

Laurent Hablot et Laurent Vissière (éd.), *Les paysages sonores : du Moyen Âge à la Renaissance*, Presses universitaires de Rennes. Rennes, 2016. Adresse: <http://books.openedition.org/pur/47104> [Consulté le : 2 septembre 2022].

Charlotte Guiot et Maxime Kamin (éd.), *Les mondes des bergers*, *op. cit.* Adresse : <http://ouvrage-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/566-les-mondes-des-bergers>.

Charlotte Guiot, « “Dorenlot” : chant des bergers, voix de la nature », dans *Questes, revue pluridisciplinaire d'études médiévales*, numéro 43, « Domestiquer la Nature », (dir.) Yoan Boudes, Maxime Fulconis et Simon Hasdenteufel, 2021. Adresse : <https://journals.openedition.org/questes/5828>.

Charlotte Guiot, « Nobles bergères et pauvres *pastoures*, les figures pastorales dans les représentations du pouvoir au féminin », sur le site de l'axe langages et politiques de la Maison des Sciences de l'homme Alpes : <https://lpol.hypotheses.org/37>.

Laurent Hablot, « L'emblématique du roi René : outil de pouvoir et de gouvernement » dans *René d'Anjou (1409-1480) : Pouvoirs et gouvernement*, *op. cit.* Adresse : <http://books.openedition.org/pur/124779> [Consulté le : 2 septembre 2022].

Pierre Hadot, *Le voile d'Isis : essais sur l'histoire de l'idée de nature*, Paris, Gallimard, 2004.

John Haines, *Chants du diable, chants du peuple : voyage en musique dans le Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2018.

Jean-Camille Hamidou Richer, *Théocrite et la création de la pastorale : entre mime et idylle*, thèse de doctorat, Lyon, École Normale Supérieure de Lyon, 2015.

Hélène Haug, « Le passage de la lecture oralisée à la lecture silencieuse : un mythe? », *Le Moyen français*, (65), 2009, p. 1-22.

Hélène Haug, « Maistre Pierre de Hurion, agile imitateur. Bilan sur les auteurs actifs à la cour de René d'Anjou (1434-1480) », *Romania*, 131(521), 2013, p. 130-151.

Hélène Haug, « La lecture des débats en moyen français: approches d'un jeu courtois », *Le Moyen Age*, CXXII(2), 2016, p. 275.

Henri Hauser, « Une bévue du bibliophile Jacob sur Jehan de Brie », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 19, 1912, p. 407-408.

Annick Heitzmann, « Trianon. La ferme du Hameau », dans *Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles*, n°9, 2006, p. 114-129, disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/versa_1285-8412_2006_num_9_1_863. [Consulté le : 2 septembre 2022]

Jean-Marie d'Heur, « Pour le texte des pastourelles anonymes en langue d'Oïl. Notes sur l'utilisation du "Chansonnier de l' Arsenal" par Bartsch (1870) et Rivière (1975) », dans *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin*, Presses universitaires de Provence, 1979, p. 305-333. Adresse: <http://books.openedition.org/pup/3715> [Consulté le : 15 avril 2019].

Ralph J. Hexter et David Townsend éd., *The Oxford handbook of medieval Latin literature*, Oxford; New York, Oxford University Press, 2012.

Eric Hicks (éd.), *Au champ des escriptures : III^e Colloque International sur Christine de Pizan*, Paris, Champion, 2000.

Nicole Hochner, « Le corps social à l'origine de l'invention du mot «émotion» », *L'Atelier du CRH*, (16), 2016. Adresse: <http://journals.openedition.org/acrh/7357> [Consulté le : 8 avril 2022].

Ernest Hoepffner, « La chronologie des Pastourelles de Froissart », dans *Mélanges offerts à M.Émile Picot, membre de l'institut, par ses amis et ses élèves*, Paris, Librairie Damascène Morgand, 1913, p. 26-42.

Gustaf Holmér, « Jean de Brie et son traité de l'art de la bergerie », *Studia Neophilologica*, 39, 1967, p. 12-149.

Louis Holtz, « La redécouverte de Virgile aux VIII^e et IX^e siècles d'après les manuscrits conservés » dans École Française de Rome (éd.), *Lectures médiévales de Virgile : actes du colloque organisé par l'École Française de Rome (Rome, 25 - 28 oct. 1982)*, Roma, 1985, p. 9-30.

Catherine Homo-Lechner, *Sons et instruments de musique au Moyen Âge -Archéologie musicale dans l'Europe du VII^e au XIV^e siècles*, Errance. Paris, 1996.

Richard H. Hoppin, *La musique au Moyen Âge*, Liège, Mardaga, 1978.

Denis Hüe, « Lire dans le ciel : les pronostications », *Sénéfiance*, (13), 1983, p. 159-175.

Denis Hüe, « Griseldis et sa mise en scène », dans Jean-Pierre Bordier (éd.), *Le jeu théâtral, ses marges, ses frontières : actes de la Deuxième Rencontre sur l'Ancien Théâtre Européen de 1997*, Paris, Champion, 1999, p. 141-164.

Denis Hüe, « Le berger à la fin du Moyen Âge. Remarques sur une figure trifonctionnelle », dans *Remembrances et resveries. Hommage à Jean Batany*, Medievalia, Orléans, Paradigme, 2006, p. 117-138.

Denis Hüe, « Le Calendrier et compost des bergers, un vade-mecum populaire », dans *Lire, choisir, écrire : la vulgarisation des savoirs du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris, École des Chartes, *op. cit.*, p. 71-96.

Denis Hüe, « La machine orgue », dans Fabienne Pomel et Anne Berthelot (éd.) , *Engins et machines : l'imaginaire mécanique dans les textes médiévaux*, Collection « Interférences », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 87-103.

Denis Hüe, « Le métier d'Abel », dans *Les mondes des bergers, actes de la journée d'étude du 8 octobre 2018 à l'Université Grenoble-Alpes*, (dir.) Charlotte Guiot et Maxime Kamin. Adresse : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/571-le-metier-d-abel>.

Johan Huizinga, J Bastin et Jacques Le Goff, *L'automne du Moyen âge*, Paris, Payot, 1998.

Sylvia Huot, *From song to book: the poetics of writing in Old French lyric and lyrical narrative poetry*, Ithaca, Cornell University Press, 1987.

Anne Ibos-Augé, *Chanter et lire dans le récit médiéval: la fonction des insertions lyriques dans les œuvres narratives et didactiques d'oïl aux XIII^e et XIV^e siècles*, Bern; New York, Lang, 2010.

Christophe Imbert et Philippe Maupeu éd., *Le paysage allégorique: Entre image mentale et pays transfiguré*, Presses universitaires de Rennes, 2012. Adresse: <http://books.openedition.org/pur/53530> [Consulté le : 5 juin 2020].

Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Honoré Champion, 2007.

Danièle James-Raoul (éd.), *Les genres littéraires en question au Moyen âge*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2011.

Hans Robert Jauss, Benjamin Bennett et Helga Bennett, « Levels of Identification of Hero and Audience », *New Literary History*, 5(2), 1974, p. 283-317.

Hans Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », dans *Théorie des genres*, (éd.) Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 37-76.

Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen-âge: études de littérature française et comparée suivies de textes inédits*, deuxième édition. Paris, Honoré Champion, 1904.

Madeleine Jeay, « Entre encyclopédie et récit : Dans la mouvance du *Roman de la Rose*, le *Livre des Échecs amoureux d'Evrart de Conty* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, (18), 2009, p. 253-261.

Colette Jourdain-Annequin et Jean-Claude Duclos (éd.), *Aux origines de la transhumance : les Alpes et la vie pastorale d'hier à aujourd'hui*, Paris, Picard, 2006.

Michel Jourde (dir.), *Le ménage des champs, du savoir agricole antique aux livres d'agriculture de la Renaissance*, exposition à la Bibliothèque municipale de Lyon. Adresse : https://www.bm-lyon.fr/expositions-en-ligne/agriculture_antique_renaissance/ [Consulté le : 1 septembre 2022].

Nicolas Journet, « La nature sous l'œil des anthropologues: », *Sciences Humaines*, N° 281(5), 2016, p. 26.

Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, 1^{re} éd. Paris, Presses universitaires de France, 1992.

Martine Jullian, « Le berger et l'élevage du mouton dans l'iconographie médiévale », *Information Régionale - C.R.D.P de Grenoble*, (28), 1978, p. 31-65.

Marie-Thérèse Kaiser-Guyot, *Le Berger en France au XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Klincksieck, 1974.

William W. Kibler et James I. Wimsatt, « The Development of the pastourelle in the fourteenth century: an edition of fifteen poems with an analysis », *Mediaeval Studies*, 45, 1983, p. 22-78.

Laura Kendrick, « L'invention de l'opinion paysanne dans la poésie d'Eustache Deschamps. »; dans Miren Lacassagne et Thierry Lassabatère éd., *Les « dictez vertueux » d'Eustache Deschamps: forme poétique et discours engagé à la fin du Moyen Âge*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2005. p. 163-182.

Helena Kogen, « Au-delà de la reverdie: l'oiseau amant et poète dans la lyrique du Moyen Âge tardif », dans Chantal Connochie-Bourgne (éd.) , *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge*, op. cit, p. 131-138. Adresse: <http://books.openedition.org/pup/4277> [Consulté le : 4 mars 2022].

Erich Köhler, « La pastourelle dans la poésie des troubadours », dans *Études de langue et de littérature du moyen âge : offertes à Félix Lecoy.*, Paris, Champion, 1973, p. 279-292.

Jelle Koopmans et Darwin Smith, « Un théâtre français du Moyen Âge ? », Dominique Iogna-Prat (éd.), *Théâtres du moyen âge: textes, images et performances*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2010, p. 5-16. Adresse: <http://journals.openedition.org/medievales/6040> [Consulté le : 1 septembre 2022].

Jelle Koopmans, « Poètes et polyphonistes : monde de Molinet », dans *Poètes et musiciens dans l'espace bourguignon : les artistes et leurs mécènes. Rencontres de Dordrecht (23 au 26 septembre 2004)*, op. cit., p. 73-80.

Taku Kuroiwa, Xavier Leroux et Darwin Smith, « De l'oral à l'oral : réflexions sur la transmission écrite des textes dramatiques au Moyen Âge », *Médiévales*, 59(59), 2010, p. 17-40.

Nelly Labère (éd.), *Obscène Moyen Âge ?*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2015.

Miren Lacassagne, « Le Lai de Franchise d'Eustache Deschamps ou de l'autre côté du miroir », *Le Moyen Age*, CXVI(3), 2010, p. 645 à 656.

Miren Lacassagne, « Calais chez Eustache Deschamps: une anthologie thématique », *Nord'*, 59(1), 2012, p. 173 à 192.

Frédérique Lachaud et Lydwine Scordia, « Introduction », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, (24), 2012, p. 9-19.

Dominique Lagorgette, « Jurons et blasphèmes dans quelques textes des XIV^e et XV^e siècles : représentations de l'oralité et transgression », *Linx*, (73), 2016. Adresse : <http://journals.openedition.org/linx/1640> [Consulté le : 5 mai 2020].

Ernest Langlois, *Recueil d'Arts de Seconde Rhétorique*, Genève, Slatkine reprints, 1974 [1902].

Pascal Lardellier, *Les miroirs du paon : rites et rhétoriques politiques dans la France de l'Ancien Régime*, Paris, Honoré Champion, 2003.

I.S. Laurie, « Eustache Deschamps : 1340 (?) - 1404 », dans Deborah M. Sinnreich-Levi (éd.), *Eustache Deschamps, French courtier-poet: his work and his world*, New York, AMS Press, 1998, p. 1-72.

Bruno Lauriou, « Banquets, entremets et cuisine à la cour de Bourgogne », dans (éd.) *Danielle Régner-Bohler, Splendeurs de la Cour de Bourgogne : récits et chroniques*, Paris, R. Laffont, 1995, p. 1027-1035.

Françoise Lavocat, *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*, Paris, Hooré Champion, 2000.

Françoise Lavocat (éd.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Editions, 2010.

Françoise Lavocat, *Fait et fiction: pour une frontière*, Paris, Éditions du Seuil, 2016.

Didier Lechat, « Dire par fiction » : métamorphoses du je chez Guillaume de Machaut, Jean Froissart et Christine de Pizan, Paris, Champion, 2005.

Marie-Dominique Leclerc, « Les dits des oiseaux », *Le Moyen Age*, CIX(1), 2003, p. 59.

Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt et Franco Alessio, *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Fayard. Paris, 2015.

Huguette Legros, *La folie dans la littérature médiévale: étude des représentations de la folie dans la littérature des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

Catherine Léglu, « Identifying the toza in medieval Occitan pastorela and Old French pastourelle. », *French Studies : A Quaterly Review*.

Elodie Lecuppre-Desjardin, *La ville des cérémonies : essai sur la communication politique dans les anciens Pays-Bas bourguignons*, Turnhout, Brepols, 2004.

Jean-Pierre Leguay, *La pollution au Moyen Âge dans le royaume de France et dans les grands fiefs*, Paris, Éditions Jean-Paul Gisserot, 1999.

Jacques Lemaire, *Les visions de la vie de cour dans la littérature française de la fin du Moyen âge*, Bruxelles: Paris, Palais des académies; Klincksieck, 1994.

Frédérique Le Nan, « Poétique d'un genre : des pastoretas occitanes aux pastourelles dramatiques (1135-1323) », dans Marie-Geneviève Grossel (éd.), *La chanson de trouvères: formes, registres, genres; secondes journées valenciennes autour des chansons en langue d'oïl, l'art des trouvères, Pratiques (et représentations)*, Valenciennes, Presses Univ. de Valenciennes, 2012, p. 159-179.

Didier Lett, *Hommes et femmes au Moyen Âge : histoire du genre, XII^e - XV^e siècle*, Paris, Colin, 2013.

Gérard Le Vot, *Vocabulaire de la musique médiévale*, Nouvelle édition augmentée, Paris, Minerve, 2001.

Pierre Levron, « La chevalerie et ses marges : Enquête sur les chevaliers criminels dans les textes littéraires des XII^e et XIII^e siècles », *Questes*, (9), 2006, p. 29-39.

Cécile Lignereux, Stéphane Macé, Steffen Patzold et Klaus Ridder, *Vulnerabilität/La vulnérabilité*, Mohr Siebeck, 2020. Adresse: <https://www.mohrsiebeck.com/10.1628/978-3-16-157676-8> [Consulté le : 22 juillet 2020].

Yann Lignereux, *Les rois imaginaires : une histoire visuelle de la monarchie de Charles VIII à Louis XIV*, Rennes, PUR, 2016.

Claude Longeon (éd.), *Le genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle : actes du colloque international tenu à Saint-Étienne du 28 septembre au 1^{er} octobre 1978*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1980.

Denis Lorée, « Quand les rois seront bergers... Un traité sur l'art de la bergerie à la cour de Charles V. », dans Olivier Bertrand et Dominique Ancelet-Netter (éd.), *Sciences et savoirs sous Charles V*, Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge, Paris, Champion, 2014, p. 341-355.

Bénédicte Louvat-Molozay, *Théâtre et musique : dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550 - 1680)*, Paris, Champion, 2002.

Dominique Luce-Dudemaine, « La vieille femme, l'amour et le temps perdu », dans *Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge*, Presses universitaires de Provence, 1987, p. 215-225. Adresse: <http://books.openedition.org/pup/3254> [Consulté le : 17 avril 2019].

Christopher Lucken, « Éclats de la voix, langage des affects et séductions du chant. Cris et interjections à travers la philosophie, la grammaire et la littérature médiévales. », dans Didier Lett (éd.), *Haro! Noël! Oyé! Pratiques du cri au Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003 (Collection « Histoire ancienne et médiévale »), p. 179-201.

Serge Lusignan, « La réception de Vincent de Beauvais en langue d'oïl », dans Norbert Richard Wolf (éd.), *Wissensorganisierende und wissensvermittelnde Literatur im Mittelalter : Perspektiven ihrer Erforschung : Kolloquium, 5.-7. Dezember 1985*, Wissensliteratur im Mittelalter, Wiesbaden, L. Reichert, 1987, p. 34-45.

Élisabeth Lusset et Lucie Malbos (éd.), *La voix au Moyen Âge : Le Congrès de la SHMESP (Francfort, 2019)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2020. Adresse: <http://books.openedition.org/psorbonne/88637> [Consulté le : 4 janvier 2022].

Perrine Mane, *Le travail à la campagne au Moyen Âge : étude iconographique*, Paris, Picard, 2006.

Elsa Marguin-Hamon, « Arts poétiques médio-latins et arts de Seconde rhétorique : convergences », *Revue d'Histoire des Textes*, 6, 2011, p. 99-137.

Robert Martin, *Dictionnaire du Moyen Français, version 2015 (DMF 2015)*, ATILF - CNRS & Université de Lorraine. Adresse : <http://www.atilf.fr/dmf>.

Gisèle Mathieu-Castellani, « Échos de Dante dans la poésie française du XVI^e siècle » dans *Littérature*, n°133 « Dante, l'art et la mémoire », 2004, p. 40-53. Adresse : <https://>

www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2004_num_133_1_1837 [Consulté le : 2 septembre 2022]

Philippe Matthey, « Les pommes d'amour des Hespérides (1). Le jardin aux portes du soir. » dans (éd.) D. Barbu, P. Borgeaud et Y. Volokhine, *Mondes clos. Cultures et jardins*, Lausanne, Infolio, 2013 (Supplément à *Asdiwal*; 1). Adresse : <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:24056> [Consulté le : 24 mars 2022].

Jean-Michel Matz et Noël-Yves Tonnerre éd., *René d'Anjou (1409-1480) : Pouvoirs et gouvernement*, *op. cit.* Adresse: <http://books.openedition.org/pur/124668> [Consulté le : 7 février 2020].

Christian de Mérindol, « Le Livre des tournois du roi René. Nouvelles lectures. », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1992(1), 1994, p. 177-190.

Baptiste Morizot, *Les diplomates : cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*, Paris, Éditions Wildproject, 2016.

Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant : enquêtes sur la vie à travers nous*, Arles, Actes sud, 2020.

Laurence Moulinier-Brogi et Nicolas Weill-Parot, « La science médiévale, du codex à l'imprimé », *Médiévales*, 52 | printemps 2007, p. 13. Adresse : <http://journals.openedition.org/medievales/1933> [Consulté le : 1 septembre 2022]

Fabrice Mouthon, *Le sourire de Prométhée : l'homme et la nature au Moyen Âge*, Paris, La Découverte, 2017.

Fabrice Mouthon, *Les communautés rurales en Europe au Moyen Âge : une autre histoire politique du Moyen Âge*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

Jean-Claude Mühlethaler, « Le pain de Mélancolie, l'ail du berger, les fruits de paradis: Nourriture, intertextualité et registre d'expression dans l'œuvre de René

d'Anjou », dans Florence Bouchet (éd.), *René d'Anjou, écrivain et mécène (1409-1480)*, Texte, codex & contexte, Turnhout, Belgium, Brepols, 2011, p. 53-68.

Jean-Claude Mühlethaler et Delphine Burghgraeve, *Un territoire à géographie variable : la communication littéraire au temps de Charles VI*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

Jean-Claude Mühlethaler et Jean-Yves Tilliette, « Poétiques en transition : l'Instructif de la Seconde rhétorique, balises pour un chantier », dans *Études de Lettres*, revue de la faculté des Lettres de l'Université de Lausanne, « Poétiques en transition : entre Moyen Âge et Renaissance », Jean-Claude Mühlethaler et Jacqueline Cerquiglini-Toulet (éd.), 2002. Adresse : <http://doi.org/10.5169/seals-870314>.

Jean-Claude Mühlethaler, « Tristesses de l'engagement: l'affectivité dans le discours politique sous le règne de Charles VI », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, (24), 2012, p. 21-36.

Jean-Claude Mühlethaler, « Du rêve idyllique au leurre courtois. Mirages littéraires dans *Le Dit de la Pastoure* de Christine de Pizan », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, (20), 2010. Adresse: <https://journals.openedition.org/crm/12208>.

Wolf-Dieter Müller-Jahncke, « Der Höhepunkt der Iatromathematik », *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, 4(1-2), 1981, p. 41-50.

Michael A. Mullett, *Popular culture and popular protest in late medieval and early modern Europe*, London; New York, Croom Helm, 1987.

Sébastien Nadot, *Le spectacle des joutes : sport et courtoisie à la fin du Moyen Âge*, Presses universitaires de Rennes, 2012. Adresse: <http://books.openedition.org/pur/134319> [Consulté le : 18 février 2020].

Piroska Nagy et Damien Boquet (éd.), *Le sujet des émotions au Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, 2008.

Piroska Nagy, « Collective Emotions, History Writing and Change: The Case of the Pataria (Milan, Eleventh Century) », *Emotions: History, Culture, Society*, 2(1), 2018, p. 132-152.

Charles Nodier et Jean-François Jeandillou, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, Genève, Droz, 2008.

Nicolas Offenstadt, « Les femmes et la paix à la fin du Moyen Âge », dans Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public (éd.), *Le règlement des conflits au Moyen Âge : XXXI^e Congrès de la S.H.M.E.S. (Angers, juin 2000)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001 (Collection « Histoire ancienne et médiévale »), p. 317-333. Adresse : www.persee.fr/doc/shmes_1261-9078_2001_act_31_1_1797. [Consulté le : 1 septembre 2022].

Munk Olsen Birger, « Virgile et la renaissance du XII^e siècle », dans *Lectures médiévales de Virgile, op. cit.*, p. 31-48.

William D. Paden, « Pastoral and pastourelle », *Kentucky Romance Quaterly*, (21), 1974, p. 151-157.

William D. Paden éd., *The Medieval pastourelle*, New York, Garland Pub, 1987.

William D. Paden, « The Figure of the Shepherdess in the Medieval Pastourelle », *Medievalia et humanistica, Studies in Medieval and Renaissance Culture*, (25), 1998, p. 1-14.

Gaston Paris, « Les origines de la poésie lyrique en France », *Journal des Savants*, 1892, p. 407-429.

Michel Pastoureau et Vincent Cunillère, *Tympans et portails romans*, Paris, Seuil, 2014.

Monique Paulmier-Foucart et Marie-Christine Duchenne, *Vincent de Beauvais et le grand miroir du monde*, Turnhout, Brepols, 2004.

Françoise Piponnier, *Costume et vie sociale, la cour d'Anjou XIV^e-XV^e siècle*, Paris, la Haye, École Pratique des Hautes Études, Mouton & co, 1970.

Edgar Piguet, *L'évolution de la pastourelle du XII^e siècle à nos jours*, Bâle, Helbing und Lichtenhahn, Publications de la société suisse des traditions populaires, 1927.

Jean-Pierre Poirier, *Histoire des femmes de science en France : du Moyen Âge à la Révolution*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 2002.

Daniel Poirion, *Le poète et le prince : l'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.

Sophie O. Poitral, « La nomination de l'oiseau chez René d'Anjou » Chantal Connochie-Bourgne et CUER MA (Center: Aix-en-Provence, France) (éd.), dans *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 259-268.

Fabienne Pomel (éd.), *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Presses universitaires de Rennes, 2003. Adresse: <http://books.openedition.org/pur/31866> [Consulté le : 1 juin 2022].

Mary Radcliffe et G. J. Halligan, « Étude du genre de la pastourelle », *AUMLA*, (44), 1975, p. 22-246.

Isabelle Ragnard, « La renaissance musicale du théâtre médiéval. Deux représentations du Jeu de Robin et Marion d'Adam de la Halle à la fin du XIX^e siècle. », dans Séverine Abiker, Anne Besson et Florence Plet-Nicolas (éd.), *Le Moyen Âge en jeu*, Eidolon, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, p. 277-290.

Bernard Ribémont, *Les origines des encyclopédies médiévales : d'Isidore de Séville aux Carolingiens*, Paris, Honoré Champion, 2001.

Bernard Ribémont (éd.), *Observer, lire, écrire le ciel au Moyen Age : actes du colloque d'Orléans, 22-23 avril 1989*, Paris, Klincksieck, 1991.

Earl Jeffrey Richards, David Joseph Wrisley et Liliane Dulac, « The Different Styles of Christine de Pizan. An Initial Stylometric Analysis », *Le Moyen Français*, 78-79, 2016, p. 187-206.

Klaus Ridder, « Ordres menacés et innovations littéraires : les jeux carnavalesques de Niklaus Manuel pendant la Réforme », dans Fanny Platelle et Nora Viet (éd.), *Innovation-révolution : discours sur la nouveauté littéraire et artistique dans les pays germaniques*, Clermont-Ferrand, MSH Clermont-Ferrand, Maison des sciences de l'homme, 2018, p. 37-54.

Klaus Ridder, « La persécution comme menace dans le théâtre de la Réforme (1525-1538) », dans *Théâtre, guerre et religion*, *op. cit.*, p. 95-106.

Françoise Robin, *La cour d'Anjou-Provence : la vie artistique sous le règne de René*, Paris, Picard, 1985.

Jean-Louis Roch, « Le roi, le peuple et l'âge d'or: la figure de Bon Temps entre le théâtre, la fête et la politique (1450-1550) », *Médiévales*, 11(22), 1992, p. 187-206.

Anne Rolet (éd.), *Allégorie et symbole : voies de dissidence ? de l'Antiquité à la Renaissance*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

Myriam Rolland-Perrin, *Blonde comme l'or : La chevelure féminine au Moyen Âge*, Presses universitaires de Provence, 2010. Adresse: <http://books.openedition.org/pup/4303> [Consulté le : 14 février 2018].

Claude Roux, « Lieux de pouvoir et résidences de plaisance du roi René en Provence : l'exemple de Tarascon » dans *René d'Anjou (1409-1480) : Pouvoirs et gouvernement*, *op. cit.* Adresse : <http://books.openedition.org/pur/124725> [Consulté le : 2 septembre 2022].

Jennifer Saltzstein (éd.), *Musical culture in the world of Adam de la Halle*, Leiden, Boston, Brill, 2019.

Jennifer Saltzstein, *The refrain and the rise of the vernacular in medieval French music and poetry*, Woodbridge, Suffolk, UK; Rochester, NY, D.S. Brewer, 2013.

L. F. Salzman, « Some Notes on Shepherds' Staves », *The Agricultural History Review*, vol. 5, no. 2, 1957, p. 91-94. Adresse : JSTOR, www.jstor.org/stable/40272827 [Consulté le : 1 septembre 2022].

Monique Santucci, « L'homme et les planetes dans les planches de l'Homme anatomique et de l'Homo astrologicus », dans *Le Soleil, la lune et les étoiles au Moyen Âge*, Presses universitaires de Provence, 1983, p. 359-375. Adresse: <http://books.openedition.org/pup/2914> [Consulté le : 7 février 2022].

R. Murray Schafer, *Le paysage sonore. Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1979.

Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre », dans *Théorie des genres, op. cit.*, p. 179-205.

Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu : essai d'écopoétique*, Marseille, Éditions Wildproject, 2015.

Ronny Frédéric Schulz, «Voyeurisme, violence et carnaval – Transformations de la pastourelle française et allemande au XIIIe siècle», *Acta Litt&Arts, Les mondes des bergers*, Adresse : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/573-voyeurisme-violence-et-carnaval-transformations-de-la-pastourelle-francaise-et-allemande-au-xiiiie-siecle>.

Mathias Sieffert, *L'écriture de la voix. Poétique du rondeau sans musique à la fin du Moyen Âge (1350-1465)*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris 3 et Université de Lausanne, 2018.

Laurent Smagghe, *Les émotions du prince. Émotion et discours politique dans l'espace bourguignon*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

Geri L. Smith, « Claiming a Voice: The Feminine Speaking Subject dans *Le Dit de la Rose*, *Le Dit de la Pastoure*, and *L'Épître a Eustace Mourel* », dans (éd.) Liliane Dulac, Anne Pauper, Christine Reno et Bernard Ribémont, *Desireuse de plus avant enquerre, Actes du VI^e colloque international sur Christine de Pizan*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 345-356.

Geri L. Smith, *The medieval French pastourelle tradition: poetic motivations and generic transformations*, Gainesville, University Press of Florida, 2009.

Geri L. Smith, « Le sujet lyrique et sa performance : jeux de *gender* dans le *Roman de la Rose* ou *Guillaume de Dole* », dans *La chanson de trouvères : formes, registres, genres ; secondes journées valenciennes autour des chansons en langue d'oïl, l'art des trouvères, Pratiques (et représentations)*, op. cit., Valenciennes, Presses Univ. de Valenciennes, 2012, p. 227-242.

Helen Solterer, *The master and Minerva: disputing women in French medieval culture*, Berkeley, University of California Press, 1995. Adresse: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft1t1nb1fx/>.

Michel Stanesco, « Le héraut d'armes et la tradition littéraire chevaleresque », *Romania*, 106(422), 1985, p. 233-253.

Armand Strubel, « Grant senefiance a » : *allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2002.

Sara Sturm-Maddox et Donald Maddox, « Genre and Intergenre in Medieval French Literature », *L'Esprit Créateur*, 33(4), 1993, p. 3-9.

María-Pilar Suárez, « Effets de style, effets de sens : le drame d'Adam de la Halle », dans *Effets de style au Moyen Âge*, op. cit., p. 351-362.

Agathe Sultan, « Et comment l'entendez-vous ? Métaphores musicales à la fin du Moyen Âge » dans Brigitte Buffard-Moret (éd.), *Poésie, musique et chanson : actes des journées d'étude organisées à l'université d'Artois les 21 et 30 mars 2006*, Artois Presses Université, p. 47-62, 2009. Adresse : <http://books.openedition.org/apu/12758> [Consulté le : 1 septembre 2022].

Lars Svensson, Killian Mullarney, Dan Zetterström, Guilhem Lesaffre et Benoît Paepegaey, *Le guide ornitho : le guide le plus complet des oiseaux d'Europe, d'Afrique du Nord et du Moyen-Orient, 900 espèces*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2015.

Carol Symes, « The “School of Arras” and the Career of Adam », dans *Musical Culture in the World of Adam de la Halle, op. cit.*, p. 21-50

Jane H. M. Taylor, « “Une gente pastourelle” : René d'Anjou, Louis de Beauvau et le Pas d'armes de la bergère », dans Florence Bouchet (éd.), *René d'Anjou, écrivain et mécène (1409-1480)*, Turnhout, Brepols, 2011 (Collection « Texte, codex & contexte »), p. 197-208.

Jean-Yves Tilliette, « Poésie latine et tradition courtoise (... ou pas). Note sur la chanson d'amour O 17 (*Declinante frigore*) de Gautier de Châtillon », dans Cédric Giraud et Dominique Poirel (éd.), *La rigueur et la passion. Mélanges en l'honneur de Pascale Bourgain*, Turnhout, Brepols, 2016 (Collection « Instrumenta Patristica et Mediaevalia »), p. 329-346. Adresse: <https://www.brepolonline.net/doi/10.1484/M.IPM-EB.5.111114> [Consulté le : 24 mai 2022].

Trung Tran, « Introduction : De l'illustration de l'auteur à l'illustration du livre: instaurer, partager, usurper l'autorité », dans Classiques Garnier, 2021, p. 7-22. Adresse : https://classiques-garnier.com/doi/garnier?article=TtnMSO1_7 [Consulté le : 22 février 2022]

Matilda Tomaryn Bruckner, « What Short Tale Does Jehan Bodel's Political Pastourelle Tell ? », *Romania*, 120(477), 2002, p. 118-131.

Pierre Tucoo-Chala, *Gaston Fébus, prince des Pyrénées (1331-1391)*, Pau, J&D Éditions, Éditions Deucalion, 1993.

William Tydeman, « Classic and Christian » [1979], dans John C. Coldewey (éd.), *Medieval drama. vol. 1: Medieval Latin drama in Europe: classic and contemporary formulations*, Londres, New York, Routledge, 2007, p. 9-32.

Marion Uhlig, « Métalepse et flux narratif au Moyen Âge : le récit à tiroirs, un Éden d'avant la transgression », dans *Fabula-LhT*, n° 20, « Le Moyen Âge pour laboratoire », (dir.) Florent Coste et Amandine Mussou, janvier 2018. Adresse : <http://www.fabula.org/lht/20/uhlig.html> [Consulté le : 2 septembre 2022].

Jean-Bernard de Vaivre, « Le livre des tournois du roi René de la Bibliothèque nationale (ms. français 2695). Introduction de François Avril », *Bulletin Monumental*, 1987, p. 337-342.

Tania Van Hemelryck, « La femme et la paix. Un motif pacifique de la littérature française médiévale », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 84(2), 2006, p. 243-270.

Éliane Viennot, « La fin de la Renaissance, 1475-1615 », dans *Femmes et littérature : une histoire culturelle, op. cit.*, p. 219-479.

Fleur Vigneron, *Les saisons dans la poésie française des XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Champion, 2002.

Fleur Vigneron « Introduction », dans *Les Mondes des bergers*, (dir.) Charlotte Guiot et Maxime Kamin, actes de la journée d'étude de novembre 2019. Adresse : <http://ouvrir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/570-introduction> [Consulté le : 2 septembre 2022].

Dominique Vinay, *La Couronne et la lyre : Présence du roi David dans la littérature française de la Renaissance*, thèse de doctorat, Université François Rabelais, Tours, 2002. Adresse : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00583138> [Consulté le : 2 septembre 2022].

Serge Vlassof, « Le traitement des diminutifs dans les grammaires et les remarques sur la langue française au XVI^e et XVII^e siècle », dans Françoise Berlan (éd.), *Langue littéraire et changements linguistiques*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 89-104

Laura Weigert, *French visual culture and the making of medieval theater*, New York, NY, Cambridge University Press, 2015.

Glynne Wickham « Drama and Nature » [1974], dans *Medieval drama. vol. 1: Medieval Latin drama in Europe: classic and contemporary formulations*, op. cit., p. 33-54.

Mickaël Wilmart, « L'homme face à la mort de l'animal. Pratiques, savoirs et croyances des bergers du XIV^e siècle d'après le traité de Jean de Brie (1379) », dans *La mort écrite : rites et rhétoriques du trépas au Moyen Âge*, op. cit., p. 137-156.

James I. Wimsatt, *The Marguerite Poetry of Guillaume de Machaut*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1970.

James I. Wimsatt, « Froissart, Chaucer, and the Pastourelles of the Pennsylvania Manuscript », *Studies dans the Age of Chaucer*, 1984(1), 1984, p. 69-79.

Jean Wirth et Andreas Bräm, « Musique, danse et jonglerie », dans Jean Wirth (éd.), *Les marges à drôleries dans les manuscrits gothiques, 1250 - 1350*, Genève, Droz, 2008 (Collection « Matériaux pour l'histoire »), p. 228-252.

Blanche Wissen, « De la "courtoisie" dans les pastourelles picardes et non picardes. Analyse lexicologique. », dans International Courtly Literature Society (éd.), *Cultures courtoises en mouvement*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 494-503

Friedrich Wolfzettel, « Sur la fonction et le statut de la pastourelle en ancien français: genre, fonction sociale, structure mythique », dans *La poésie lyrique du Moyen Âge au*

Nord de la France : (en annexe: France et Italie) ; études choisies, Paris, Honoré Champion, 2015 (Collection « Nouvelle bibliothèque du Moyen âge »), p. 83-101.

Karl Young, « *Officium pastorum : a study of the dramatic developments within the liturgy of Christmas* », Wisconsin Academy of Sciences, Arts, and Letters, 1900.

Michel Zink, *La Pastourelle : poésie et folklore au Moyen âge*, Paris-Montréal, Bordas, 1972.

Michel Zink, *Froissart et le temps*, Paris, Presses Universitaire de France, 1998.

Michel Zink, « La suffisance du paysan dans la littérature française du moyen âge », dans *Les voix de la conscience : parole du poète et parole de Dieu dans la littérature médiévale*, Varia, Caen, Paradigme, 1992, p. 247-260.

Michel Zink, *Le Moyen Âge et ses chansons ou Un passé en trompe-l'œil: leçon inaugurale de la Chaire de Littératures de la France Médiévale du Collège de France, faite le 24 mars 1995, suivie du cours donné en mai 1995*, Paris, Éditions de Fallois, 1996.

Michel Zink, *Nature et poésie au Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2006.

Michel Zink, *L'humiliation, le Moyen Âge et nous*, Paris, Albin Michel, 2017.

Paul Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane : XI^e-XIII^e siècles*, Paris, Klincksieck, 1963.

Paul Zumthor, *Langue, texte, énigme*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

Paul Zumthor, *Le masque et la lumière - La poétique des Grands Rhétoriciens*, Éditions du Seuil, Paris, 1978.

Paul Zumthor, *La lettre et la voix : de la « littérature médiévale »*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

INDEX DES NOMS PROPRES

Anne de Beaujeu : 14
Aristote : 19, 23, 212, 251, 261, 369, 385, 429
Apollinaire : 81-84
Apollon : 34, 101, 506-507
Adam de la Halle : 13, 14, 38, 60, 95, 97, 109, 113, 137, 147, 153, 179, 215, 225, 230, 244, 248, 274, 281, 320, 326, 341, 344, 346, 385, 505, 552
Antoine Vérard : 89, 384, 469, 549
Baudouin IV de Hainaut : 495
Bède le vénérable : 401
Boccace : 6, 14, 126, 165-166, 410
Boèce : 275, 305-306, 400
Catherine de Médicis : 408
Charles V : 17, 45, 357-367, 377, 383, 415, 416, 448
Charles VI : 16, 377, 472, 497, 497, 504, 522
Charles VII : 455, 472, 547
Charles VIII : 14, 89, 139, 152, 295, 350, 452, 458-460, 465-466, 468-469, 538, 549
Charles le Téméraire : 60, 431, 510, 541-546
Chrétien de Troyes : 36, 112, 169, 185, 236, 254
Christine de Pizan : 15, 17, 20, 48, 56, 57, 100, 107, 114, 133, 136, 138, 146, 151, 196, 202, 215, 226, 245, 256-257, 272, 332-333, 381, 383-387, 409-411, 413, 447, 530
Cicéron : 51
Dante : 219, 402
Donat : 50-51, 250
Eustache Deschamps : 12-13, 20, 22, 57, 59, 87, 196, 222-223, 253-256, 268, 277, 279, 317-318, 327, 331, 382, 473, 483-487, 501-503, 540
François Villon : 16, 25, 95, 185, 245
Gaston Fébus (comte de Foix) : 126-127, 533, 535, 537-538
Geoffroy de Vinsauf : 51, 208, 212-213
Georges Chastelain : 521
Guillaume IV de Hainaut : 536-540
Guillaume de Lorris : 184, 321
Guillaume de Machaut : 100, 540
Guillaume le Viniers : 265
Guillaume Marchant : 87

Guillaume Molinier : 77
Guillaume Occam : 149
Isidore de Séville : 401
Jean (apôtre) : 160, 379, 476
Jean Bodel : 58, 180, 215, 225, 227, 229, 261-262, 341, 352, 494-496, 531
Jean de Berry : 533, 535, 537
Jean de Brie : 16-17, 24, 38-39, 41, 44-45, 57, 89-94, 102, 104, 107, 134, 151, 156, 168, 187-190, 194, 203-206, 272, 283, 314, 317-320, 334, 353-354, 357-358, 359-383, 386, 388-393, 403, 424, 426, 476, 515, 534, 554, 581
Jean de Garlande : 51-53, 208
Jean du Prier : 8, 497, 545-546, 549
Jean Erart : 261-265, 274
Jean Froissart : 13, 43, 53, 57, 59, 73, 87, 125-127, 146, 151, 153, 196, 215, 244-245, 253, 283, 297, 382-383, 385, 387-388, 470, 503, 505-506, 508, 529-530, 531-541
Jean Molinet : 8, 58-60, 168, 221, 223-224, 243, 245, 286-288, 310, 337, 353-354, 476, 479-482, 515-520, 538-545, 549
Jean Renart : 17, 84, 276, 279
Jean sans Peur : 16, 217, 446, 510, 536, 540, 547, 549
Jeanne d'Albret : 408
Jeanne d'Arc : 40, 66, 172-173
Jeanne de Boulogne (Jeanne II d'Auvergne) : 533, 536-537
Jeanne de Lanval : 146
Louis XI : 16, 397, 460, 474-475, 590
Louis de Beauvau : 434, 437, 439, 441-442
Luc (apôtre) : 62, 160, 170, 455, 457
Marie de Bourgogne : 516, 541
Marguerite d'Antioche : 65-66, 540
Marguerite d'Autriche : 516, 538-541
Marguerite de Bavière : 536-540
Marguerite de Flandres : 433, 448, 540
Marguerite de Navarre : 119, 292-293, 523
Marguerite d'York : 431-432
Matthieu (apôtre) : 62, 160, 170-171, 379
Maximilien de Habsbourg : 516, 518, 541, 543

Nicolas Oresme : 405-406, 429
Ovide : 254, 330, 378-379
Pétrarque : 6, 167
Pierre Choinet : 8, 16, 473-475, 487
Pierre d'Ailly : 16, 95, 484
Pinel : 458-460, 464
Philippe de Vitry : 12, 16, 111, 185, 245, 385, 484-485
Philippe le Beau : 516, 518
Philippe le Bon : 217, 446, 458, 521
Quintilien : 51
René d'Anjou : 8, 15, 38, 41, 43, 45-46, 146, 155, 245, 253-254, 314, 433, 435-439,
442-445, 449-450, 520-525, 530, 549
René II de Lorraine : 16, 322, 510, 545-546, 549
Sénèque : 371, 400
Vincent de Beauvais : 371-372, 581
Virgile : 35, 48, 50-53, 58, 121, 143, 197, 212, 215, 218, 233-234, 318, 352, 368, 379,
493

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	4
Introduction générale	6
<i>Pastorales silencieuses et silences de la critique</i>	7
<i>Une pastorale difficile à enclore ?</i>	10
<i>Des textes où retentit la voix des bergers et bergères</i>	14
<i>Une voix reconnaissable</i>	19
<i>Emprunter la voie/voix des bergers et bergères</i>	24
<i>Écouter les pâturages ?</i>	28
<i>Cheminer « à sauts et à gambades »</i>	31
I.D’OÙ PARLER ? Bergers et bergères de chair et de fiction	34
Introduction de la première partie	35
A.Bergers et bergères à la croisée des héritages	39
I. S’occuper d’un troupeau au Moyen Âge, quelques éléments historiques	40
1. Aperçu des connaissances historiques du pastoralisme médiéval	40
2. La mémoire des traités scientifiques	45
II. Un portrait hérité de différentes traditions littéraires ?	49
1. Le style humilis : de l’héritage antique aux traités médiolatins	51
2. Des inspirations bibliques ?	63
1. <i>Des bergers dans le théâtre chrétien latin</i>	63
2. <i>La bergère et la sainte, pastourelles et Légende dorée</i>	66
3. Premières productions en langue vernaculaire : le cas « pastourelle »	67
a. <i>Quête des origines</i>	68
b. <i>Définitions et jeux autour de la tradition littéraire : l’exemple du manuscrit Douce 308</i>	72
c. <i>Réception de la pastourelle « S’est tout la jus c’on dist soz l’olive »</i>	79
d. <i>De la pastourelle « exceptionnelle » à la littérature pastorale</i>	86
III.Des bergers et bergères semblables au fil du temps ?	90
1. Une iconographie remarquablement stable : reconnaître un berger ou une bergère	90
2. L’onomastique pastorale : une tradition spécifiquement médiévale	95
Conclusion	98
B.Le monde autre de la pastorale : constitution d’un univers autonome	99

I. La pastorale hors du temps, écriture uchronique	102
1. Ordre cosmique de la pastorale	102
a. <i>Occupation des mois et rythmes cosmiques</i>	102
b. <i>La saison printanière</i>	106
c. <i>Un univers signifiant</i>	108
2. La pastorale réécrite, renouveau archaïque	109
a. <i>Citation et réécriture</i>	109
c. <i>Bergers et bergères peuvent-ils vieillir ?</i>	115
3. Célébration du temps à venir	118
II. Absence de lieu, paysage pastoral et locus amoenus ?	124
1. Absence de lieu	124
a. <i>L'espace intermédiaire</i>	125
b. <i>Un espace érotique ?</i>	129
2. Locus amoenus ou paysage pastoral ?	131
a. <i>Du décor traditionnel à la description originale d'un lieu pastoral</i>	131
b. <i>Quelques paysages pastoraux</i>	133
c. <i>Le paysage allégorique de la pastorale</i>	139
Conclusion	141
C. Figures protéiformes et diplomatie pastorale	144
I. Une figure accueillante et accueillie	147
1. Personnage, figure et allégorie	148
2. Figure accueillante : bergers humains	152
3. Figure accueillie : insertion des figures pastorales	153
II. L'humble et le puissant : le berger et la société	158
1. Le bon pasteur	160
2. Les deux faces d'une même figure	166
III. À la frontière entre nature et culture	176
1. Incarnation humaine de la nature ?	179
a. <i>Jeux de correspondance</i>	179
b. <i>La bergère des pastourelles, peinture d'une sexualité « naturelle » ?</i>	181

c. <i>Naturel et anti-courtois ?</i>	185
2. Anthropisation pastorale, la domestication de la nature	188
3. Personnage seuil ou élément hétérogène ?	192
Conclusion	197
Conclusion de la première partie	198
II. Comment s'exprimer ? Caractéristiques des voix de bergers et de bergères	199
Introduction de la deuxième partie	200
A. « C'est pour les ruraux et lourdois Qui rimes feves contre pois » Le parler pastoral : une parole basse ?	206
I. Suivre les drailles ? Penser une poétique pastorale à l'aune des traités.	209
1. Les auteurs face aux trois styles	216
2. Une versification rustique ? Les traités de Seconde rhétorique	221
II. « Chevaliers sui, et vous bregiere ! », parole de chevalier, parole de bergère	227
1. La rencontre de deux mondes : une variation diastratique ?	227
2. Écarts et termes d'adresse	230
3. Des vocabulaires distincts ?	232
4. Une grossièreté pastorale ?	236
a. <i>Comparaison entre les personnages</i>	237
b. <i>Le cas Gauthier : grossier berger, mauvais berger ?</i>	241
III. Quelques traits stylistiques remarquables	245
1. Les diminutifs	245
2. L'onomatopée	252
a. <i>Définitions</i>	252
b. <i>L'onomatopée dans la littérature pastorale</i>	255
c. <i>L'onomatopée dans la pastourelle des XIIe et XIIIe siècles</i>	260
d. <i>Onomatopées et mélodies</i>	261
e. <i>Un son signifiant ?</i>	268
Conclusion	272
B. « Tout y retentist li val », musique et littérature pastorale	274
IV. La pastorale en musique, présence du chant dans la performance	278

1. Après le chant, la parole ? La pastorale est-elle toujours en musique ?	279
a. <i>De plusieurs difficultés méthodologiques</i>	279
c. <i>Les œuvres destinées à être intégralement chantées</i>	282
d. <i>Les œuvres avec insertions lyriques</i>	283
e. <i>Les œuvres qui ne sont pas destinées au chant</i>	298
f. <i>Au terme du parcours : quelle place pour la musique ?</i>	298
2. « Ung caier noté de leçons,/De basses dances nouveletes/Et ung autre plein de chançons/De pastoureaux et de bergeretes »	299
II. Le paysage sonore de la pastorale	306
1. L'orgue de la nature	307
a. <i>Une musique de la nature, quelle théorie au Moyen âge ?</i>	307
b. <i>Écrire les sons de la nature dans le Dit de Regnault et Janneton</i>	309
c. <i>Sons pastoraux ou sons printaniers ?</i>	316
2. L'instrumentarium des bergers et bergères	320
a. <i>Quelques instruments pastoraux</i>	321
b. <i>Poétique des instruments de musique : de la cacophonie au sous-entendu grivois</i>	326
c. <i>Une musique discordante ?</i>	330
d. <i>Instruments reconnaissables ou signes de reconnaissance ?</i>	335
III. Identité sonore des bergers et bergères	338
1. « Pastoureaux chantans », de la reconnaissance des personnages à la reconnaissance générique ?	338
2. Chanter pour communiquer	340
a. <i>Communiquer malgré la distance</i>	340
b. <i>Mettre en son le sentiment</i>	342
3. La musique pour créer la communauté	343
IV. Des notes discordantes	349
1. Instruments discordants	349
2. Le silence comme rupture	353
Conclusion	356
C. Voix d'hommes, voix de femmes : médiations et légitimations du savoir pastoral	358
I. Jean de Brie, une voix médiée par l'écrit ?	360
1. À qui Jean de Brie s'adresse-t-il ?	362

a. <i>De Jean de Brie aux apprentis bergers et bergères, un traité pratique</i>	362
b. <i>Charles V et les autres destinataires du traité</i>	365
2. La médiation du savoir « pastoral »	369
a. <i>Des connaissances compilées : nommer les vents</i>	370
b. <i>Jean de Brie, personnage médiateur du savoir</i>	374
c. <i>La voix du maître berger</i>	379
3. Une voix qui résonne hors du traité	382
a. <i>Des échos dans la poésie pastorale ? le développement d'un vocabulaire technique</i>	382
b. <i>Échos imprimés, la circulation du Bon berger dans les calendriers</i>	389
II. Le Calendrier des bergères, affirmation d'une voix singulière ?	395
1. Les calendriers des bergers, l'écrit mobile	395
2. Revendication d'une autorité féminine	400
a. <i>Le « matrimoine » des bergères Sebille et Bietris</i>	401
b. <i>Une posture plaisamment polémique</i>	407
3. Le dialogue savant	416
a. <i>Bergères et astrologie</i>	416
b. <i>Mise en dialogue du savoir</i>	419
Conclusion	427
Conclusion de la deuxième partie	428
III. QUE DIRE ? Parler en berger ou bergère	429
Introduction de la troisième partie	430
A. Masque pastoral : du jeu à la communication politique	432
I. Faire-semblant : intrusions de la pastorale à la cour	435
1. Le Pas de la bergère	437
2. Aménagement de l'espace : faire entrer la pastorale à la cour	446
a. <i>Une sculpture pastorale perdue : représentation du pouvoir à la cour de Bourgogne</i>	447
b. <i>Jouer aux bergers : les élevages ovins des XIVe et XVe siècles</i>	448
II. L'entrée royale : dialoguer masqués	453
1. Tableaux inspirés de la Bible	456
b. <i>L'Annonce aux bergers</i>	456
c. <i>Le roi David</i>	459

2. L'entrée royale de Charles VIII : réaffirmer l'autorité du souverain	461
a. <i>Le « Repos Pacifique » et les personnages pastoraux au seuil du tableau</i>	461
b. <i>La « Nouvelle eau celiqye » et le jardin pastoral</i>	466
Conclusion	469
B.Bergers et bergères, porte-voix idéaux ou humains ?	471
I. Du miroir au modèle : devenir berger ou bergère	472
1. Le Livre des trois âges : le roi berger à la fin du XVe siècle	474
2. « Réveillez-vous pastoureux ! » De la tentation au sursaut chez Molinet	477
3. Le berger comme contre-modèle de la vie curiale : le Lai de Franchise	483
II.Des bergers « sans soulas » : efficacité de l'émotion en temps de crise	490
1. Vulnérabilité des personnages pastoraux	493
2. Personnages pastoraux face aux fléaux : du rire aux larmes.	495
a. <i>Écrire l'émotion</i>	495
b. <i>Le chœur pastoral : des voix multiples pour dire la crise</i>	502
3. Une communication simplifiée ?	507
Conclusion	514
C.Harmonies pastorales	515
I. Au cœur des relations	516
1. Percevoir le désordre du monde : l'avertissement des bergers	516
2. Harmonie pastorale et retour à l'équilibre	521
III.Unions pastorales	528
1. Mariages pastoraux	530
a. <i>Mariage et union</i>	530
b. <i>« S'entr'ameront d'amour certaine », les pastourelles de Froissart</i>	532
2. Pleurer ensemble, consolation	539
a. <i>L'entrée consolatoire : le retour de Marguerite d'Autriche</i>	539
b. <i>La mort du prince</i>	542
3. Faire corps politique, commémorations et concorde pastorale	546
Conclusion de la troisième partie	550
Conclusion générale	552

Annexes	557
Annexes introduction	559
Les bergères Seville et Bietris	559
Annexes I	560
Le bestiaire des pastourelles	560
Manuscrit Douce 308, section des pastourelles	567
Pastourelles du ms Douce 308 : le choix des éditeurs	567
La tonte dans les calendriers	572
Calendrier des bergères p. 44.	572
Les très riches heures du duc de Berry, musée condé, ms 65, f. 7 v°	573
Portrait d'un berger dans le Calendrier	574
L'Estoire de Griseldis, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 2203	575
Annexes II.	576
Relevé des invocations à la divinité, blasphèmes et jurons dans le Jeu de Robin et Marion	576
Copie ou transcriptions des partitions étudiées	579
Détail du manuscrit Méjanes 166	581
La mort dans les calendriers	581
Comparaison du Speculum Naturale et du Bon berger	582
Début du Calendrier des bergères, transcription réalisée en collaboration avec Maxime Kamin	583
Cy est le compost et kalendrier	583
Prologue de l'acteur ou kalendrier des bergeres.	584
Epylogue	590
Le dit une bergere clergesse aux hommes.	603
Le dialogue sur Uranie	608
Autre prologue des bergeres fait en ung petit dyalogue	608
La chanson du bergier et l'autre chanson d'une bergiere	614
Chanson du bergier qui n'estoit point maistre, à qui sa congnoissance ne prouffitoit rien.	614

S'ensuit autre chanson d'une bergiere qui bien se congnoissoit et à laquelle sa congnoissance prouffitoit. Et disoit ainsi,	616
Composition du Calendrier des bergères	618
Annexes III.	621
Reproduction du carreau émaillé aux brebis affrontées	621
Les bergers et le dieu Mars	622
Tübingen, Universitätsbibliothek Tübingen, manuscrit Md 2, f. 269 r ^o .	622
Détail de la miniature	623
Calendrier des Bergers, Rouen 1510, Raulin Gaultier	624
Calendrier des bergers, Genève, vers 1498-1500, BnF, réserve V-277	624
Bibliographie	625
Bibliographie primaire	626
Éditions	626
Liste des manuscrits, incunables et imprimés anciens	633
Bibliographie secondaire	637
Index des noms propres	675
Table des matières	679

Du *Jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle, écrit au XIII^e siècle au *Pastoralet* composé au XV^e siècle, il apparaît que la littérature pastorale existe bien au Moyen Âge. Ce corpus n'a cependant été que peu étudié car méconnu et disparate. Notre projet vise à explorer à travers le prisme de la voix, véritable fil conducteur qui nous guidera entre genres et époques, ce corpus, essentiel à notre compréhension de la littérature pastorale. Conjuguant attention aux détails du texte et au contexte historique de création, cette enquête explore les incarnations de la voix à différentes échelles, en faisant appel à des méthodologies inspirées de la recherche en littérature, en histoire et en philosophie.

Située chronologiquement entre la pastorale antique et celle de la Renaissance, la littérature pastorale médiévale reste encore un non-lieu dans notre histoire littéraire, peut-être en raison de son hétérogénéité. Les deux principaux ouvrages sur la question, celui de Joël Blanchard, *La pastorale en France aux XIV^e et XV^e siècles*, et plus récemment, celui de Geri L. Smith, *The Medieval French Pastourelle Tradition*, reflètent les difficultés rencontrées dans la recherche d'une compréhension globale du genre pastoral médiéval. Cette étude complexifie l'utilisation de la notion de genre, et met en lumière les processus à l'œuvre dans la constitution d'une tradition littéraire cohérente. Notre thèse porte sur un corpus d'une ampleur chronologique inédite qui nous mène de la fin du XII^e siècle à la fin du XV^e siècle et est constitué de textes de genres variés : théâtre, poésie, narration, traité scientifique. Au sein de ces textes, la voix occupe une place centrale et permet une approche transversale du corpus pastoral. Les enjeux du corpus reposent principalement sur la résolution d'un échange verbal entre protagonistes soulignant les enjeux de pouvoir et d'opposition à l'œuvre. La voix prend forme dans des mots, des chansons ou encore des cris. Au fil des textes, des traits stylistiques remarquables se dégagent, sans que leur association avec le style « humble » théorisé par Donat en lien avec les *Bucoliques* de Virgile puisse aller de soi.

En reportant notre attention sur la réalisation du texte au sein de la performance, il est possible d'étudier l'incarnation de cette voix au sein d'un univers sonore. Face au public, la voix devient un support de sentiments mais aussi d'expressions politiques. Les voix des bergers ont la possibilité d'agir sur le réel, par le biais de représentations du pouvoir mais aussi de liens entre les différentes communautés. L'étude de la littérature pastorale fait ainsi suite à des recherches récentes qui invitent à adopter une perspective anthropologique et à voir dans la fiction un produit essentiel des sociétés humaines. Le berger grâce à sa position spécifique dans la hiérarchie médiévale peut être un médiateur idéal pour faire entendre une préoccupation politique. Dans certains cas, le personnage pastoral est une bergère et à la distinction sociale s'ajoute celle du genre. À la croisée des voix pastorales se jouent donc un ensemble d'interactions entre différentes parties de la société. Par ailleurs, si les personnages pastoraux partagent certaines caractéristiques de l'homme sauvage ou du vilain, un caractère repoussant, bergers et bergères offrent un visage alternatif et plus positif de cette posture marginale, entre le monde sauvage et le monde courtois. Des savoirs spécifiques sont mis en avant : décryptant les signes de la Nature, bergers et bergères offrent le modèle d'une présence active dans la nature.

La voix du personnage pastoral donne donc accès à une meilleure compréhension du cosmos : elle éclaire les relations au sein de la société humaine mais aussi entre l'homme et la nature. La voix des bergers et bergères est une interface permettant de dire le monde.