

Novák, Otakar

## Des chansons de geste à la poésie courtoise

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná.*  
1964, vol. 13, iss. D11, pp. 106-117

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108682>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

---



## DES CHANSONS DE GESTE À LA POÉSIE COURTOISE

Depuis plus d'une vingtaine d'années nous sommes témoins, dans le domaine de la littérature française du moyen âge, d'un considérable renouvellement des études. Chansons de geste, fabliaux, chansons courtoises, etc., se voient soumis à des recherches passionnées, souvent passionnantes. Et, parfois, dans un certain sens et en une certaine mesure, pour les tenants de méthodes d'investigation et d'interprétation plus ou moins opposées (faut-il rappeler, à ce propos, les „oralistes“ et les „scripturalistes“?), même un peu provoquantes: qu'on nous passe ce mot.

Le centre d'intérêt s'est sensiblement déplacé. Les oeuvres elles-mêmes se trouvent au tout premier plan. La synchronie a tendance à prendre le pas sur la diachronie. L'étude du style, de la „stratigraphie“ stylistique, de la technique en général semble s'arroger une place de choix. La notion de technique surtout — elle a pénétré dans les titres — devient une notion-clé, sinon la notion-clé tout court. Singulièrement ambitieuse et sûre du haut degré de son exactitude, l'étude des moyens et procédés de l'art littéraire et de leur signification croit pouvoir apporter, aux problèmes qui paraissent difficiles à résoudre par la voie de l'histoire littéraire secondée de la philologie, des solutions plus valables et d'une portée dépassant largement le domaine de la technique au sens étroit du mot.

Ces réflexions liminaires, nous ne les faisons nullement pour insinuer quelque méfiance pour ces tendances de renouvellement méthodologique. Nous constatons un fait. Le Colloque de Liège de 1957 est encore présent à la mémoire de tous les historiens de la littérature française du moyen âge. Tout le monde sait qu'il a tâché d'orienter les études en des directions nouvelles. En principe, on y a abandonné l'examen des rapports des chansons de geste avec l'histoire pour se concentrer sur celui, plus prometteur, à ce qu'il semble, en ce moment, de leur organisation en tant qu'oeuvres littéraires, œuvres d'art — à savoir l'examen de leur langue, de leur style, de leur technique.

Ceux qui n'ont pas eu la bonne fortune de pouvoir participer au Colloque ont pu, deux ans plus tard, dans le gros et riche volume *La technique littéraire des chansons de geste*. Actes du Colloque de Liège (septembre 1957) (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège. Fascicule CL. Société d'Édition „Les Belles Lettres“. Paris 1959, 486 pp.), réunissant les communications suivies de quatre contributions des romanistes liégeois, apprécier l'actualité et la fécondité de l'idée qui a présidé à ces travaux. Edmond Faral, à la mémoire duquel les *Actes* ont été dédiés, avait souligné ce fait, au début de sa communication: „En essayant de retracer l'histoire des anciennes épopées françaises, l'on a eu trop souvent tendance à ne traiter que la question du passage de l'histoire à une légende, en négligeant celle du passage d'une donnée historique ou légendaire à la forme d'un poème. L'idée du présent colloque est donc heureuse d'appeler l'attention sur ce second point et d'inviter à une étude des chansons de geste en tant que créations proprement littéraires, en tant que produit d'une certaine technique“ (271).

Faut-il dire combien il serait tentant pour nous de revenir plus amplement à ce Colloque et de nous étendre sur tant de vues et de suggestions pertinentes qu'apportent les exposés aussi bien que les résumés des discussions? Il y aurait embarras de choix. Rappelons au moins, en style télégraphique, quelques-uns des thèmes: réflexions sur des questions concernant la tradition orale (improvisation, diffusion) et écrite; recherches lexicales et examens de formules épiques; études de divers problèmes de la versification; études de motifs littéraires; analyses de personnages, interprétations de leur comportement et de leur fonction dans l'économie de l'ensemble de l'oeuvre; réflexions sur la structure des oeuvres; sur l'influence de la destination sociale des épopées par rapport à certains de leurs aspects; sur le passage d'un genre à l'autre (vie de saint — chanson de geste) et l'effet qu'il a sur la structure (adoption d'une nouvelle table de valeurs); sur l'individualité poétique des chansons de geste (malgré l'unité de structure de base et les mêmes moyens mis en oeuvre par l'auteur); sur la nécessité, par conséquent, de juger maintes chansons considérées comme simplement renouvelées, comme des oeuvres d'art en soi, restructurées à partir d'autres données survenues et dans une perspective créée par d'autres intentions du trouvère, au lieu de les envisager comme des remaniements et de les juger par rapport aux chansons primitives), etc., etc. Tout

mériterait de retenir notre attention. Tout pourrait, même s'il s'agit d'opinions parfois opposées, et disons que peut-être justement à cause de cela, nous inviter à repenser tels problèmes qu'offre une matière artistique toujours peu explorée encore.

Nous excusera-t-on si nous ne nous arrêterons, et encore très rapidement, qu'à un ou deux points ?

Dans son rapport final, Jules Horrent a dit excellemment ce que tout lecteur attentif peut constater, dans les communications et résumés de discussions, tels qu'on les trouve publiés dans les *Actes* du Colloque de Liège: que le „grand livre“ de Jean Rychner „a été au centre des préoccupations de chacun“ (283). Ce livre — qui ignorerait que c'est celui intitulé *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs* (1955) —, de proportions assez modestes (174 pages), est grand par l'étude descriptive, pénétrante et révélatrice, des éléments constitutifs du style des chansons de geste, qui a permis à l'auteur de démontrer combien celles-ci étaient destinées, par leur facture même, à être chantées par des jongleurs professionnels. Il ne l'est pas moins, peut-être, par l'audace des conclusions que Jean Rychner a tirées des faits stylistiques observés et analysés, et qui ont emporté, du moins en partie, la conviction de quelques chercheurs, tels Rita Lejeune, Martin de Riquer, René Louis ou Adrien Bonjour. Tandis que d'autres, comme il fallait s'y attendre, s'opposent assez vivement à ses vues.

Pour réfuter les hypothèses de Jean Rychner, Maurice Delbouille a rédigé une étude, étendue et très fouillée, „Les chansons de geste et le livre“, qu'on lit à la suite des communications et résumés des *Actes* (*La technique littéraire des chansons de geste*, pp. 295—407). L'insigne romaniste liégeois n'est pas enclin à accepter les interprétations présentées par Jean Rychner quand celui-ci, „dépassant les problèmes de stylistique (...) propose de réduire au minimum, sinon de nier absolument le rôle du livre et de l'écriture dans la naissance et la diffusion des chansons de geste, pour accorder une importance primordiale à la faculté d'improvisation et à la mémoire du jongleur dans leur création, leur transmission et leur renouvellement“ (297). Et Maurice Delbouille de détailler tout ce qui peut infirmer les hypothèses de son collègue neuchâtellois sur une épopée essentiellement orale et sur sa mise par écrit comme fait secondaire, tout ce que celui-ci semble négliger de gaieté de coeur — les divers moyens de contrôle autres que stylistiques, l'appareil de critique et de vérification historico-philologique qui doit tout chercheur, selon notre auteur, mettre en garde contre des conclusions unilatérales et hasardeuses, dans le domaine de l'histoire des textes.

Jean Rychner, de son côté, est persuadé que „les historiens de la littérature sont mal préparés à parler de la littérature orale, car, formés à l'étude des littératures écrites, ils ignorent les procédés de la littérature orale“ (83). Dans sa communication „Observations sur la versification du *Couronnement de Louis*“, à laquelle s'est rattachée une discussion très animée (*La technique littéraire des chansons de geste*, pp. 161—182), il précise de nouveau „le mot d'improvisation, appliqué au chanteur de geste français“ (c'est lui qui souligne), tâche de débarrasser ce mot, aussi bien que celui de littérature orale, du sens légèrement dépréciatif qu'il a pris dans nos habitudes mentales (sens nous invitant „à ne pas croire un chanteur capable de l'effort de composition et d'art“). Il se réfère une fois de plus à la poésie yougoslave alléguant qu'un „chanteur de geste yougoslave, par exemple, n'apprend pas sa chanson par coeur, et quand il la chante, il ne demande pas à sa mémoire de lui en restituer fidèlement toutes les paroles, mais d'être un magasin bien fourni, riche de tous les éléments grâce auxquels son invention aussi va pouvoir s'exprimer, même en vers. L'improvisation épique, c'est cela... L'improvisation musicale nous a rendu ce procédé familier, qu'il s'agisse des cadences de concertos ou des modulations typiques de tel soliste de jazz; lorsqu'il s'agit de „littérature“, nous avons cependant peine à y croire“ (162). Que Jean Rychner nous permette de faire une petite remarque: les cadences de concertos — passe pour le jazz —, telles que nous les écoutons exécutées par les virtuoses, sont généralement composées et fixées d'avance, le plus souvent par l'interprète de l'oeuvre, elles sont très rarement „créées et recrées sans cesse au gré de l'improvisation“, pour nous servir d'une formule de l'auteur appliquée aux chansons de geste). Sur quoi, Jean Rychner mesure les difficultés ou obstacles „que la versification pouvait opposer à l'improvisation“ et affirme que ce sondage, concernant l'assonance, le mètre et l'agencement des vers, „aboutit à des résultats non seulement compatibles avec l'hypothèse de l'improvisation, mais qui, me semble-t-il, lui sont même favorables“ (177). Toutefois, il a dû admettre ensuite, au cours de la discussion, en répondant aux remarques de Paul Imbs, „que le mécanisme qu'il a décelé peut être aussi bien celui d'un poète composant que d'un jongleur improvisant“ (180). Ce qui, paraît-il, est une concession capitale.

A d'autres, plus qualifiés que nous, d'essayer d'apporter quelque lumière nouvelle à ce savant débat. Tout ce que nous voudrions dire, c'est qu'au fond, à notre humble avis, il

y a hypothèses contre hypothèses. En saurait-il être autrement pour les problèmes (poésie orale ou écrite, improvisée ou composée intentionnellement et avec art) tels que les présentent les anciennes épopées françaises? Ici comme ailleurs, les solutions extrêmes peuvent être séduisantes, et par l'argumentation qui les amène et par les résultats eux-mêmes. Ici comme ailleurs en histoire, cependant, la réalité des faits devrait être envisagée dans toute sa complexité pour qu'on ait la chance d'arriver à des synthèses valables.

Jean Rychner, à côté d'autres, a fort bien vu que l'étude systématique des moyens de l'art et de leur emploi dans les chansons de geste restait à entreprendre. Ses recherches sur les neuf poèmes choisis ont prouvé indiscutablement qu'on pouvait faire des découvertes de première importance pour une étude complexe des chansons de geste. Or, „invoquant avec une grande fermeté l'analogie d'autres poésies orales et se fondant sur certains caractères particuliers de la technique littéraire et du mode de publication des chansons de geste, M. Rychner croit devoir revenir aux conceptions anciennes“, celles „étroitement liées à une théorie romantique mal fondée“ et discréditées par „les progrès de la philologie“ („Les chansons de geste et le livre“, *La technique littéraire des chansons de geste*, 297—299).

Cependant, l'invocation de l'analogie d'autres poésies orales — on sait, et Maurice Delbouille le mentionne expressément, que Jean Rychner en appelle à l'épopée serbe, Rita Lejeune à l'épopée grecque, René Louis à la poésie orale des Touaregs et à l'épopée byzantine — saurait difficilement être considérée comme inadmissible au point de vue méthodologique, même si on s'en est gardé depuis un demi-siècle. Rita Lejeune a été parfaitement fondée à faire remarquer, en intervenant dans la discussion, que „la science contemporaine utilise bien la méthode de l'investigation pour recueillir des traditions orales“ (op. cit., 181). Pourquoi en faire un grief à Jean Rychner et les autres chercheurs cités? Pourquoi ne pourrait-on pas l'utiliser, dans un esprit critique et n'oubliant aucun de ses grands dangers, pour essayer d'interroger aussi les traditions épiques orales d'autres âges et d'autres nations, et chercher à arriver à mieux *comprendre* le mode d'élaboration des chansons de geste, leur technique formulaire, leur facture en général? Si aujourd'hui le besoin s'est fait sentir de revenir à de telles analogies, ce n'est pas, et c'est ce qui nous intéresse en ce moment, à partir des mêmes positions qu'auparavant et dans des intentions identiques.

Ce qui semble valoir aussi pour le retour présumé à des conceptions „étroitement liées à une théorie romantique“ des chansons de geste, „mal fondée“ et „discréditée“ par les progrès ultérieurs de la philologie. Or, si on y regarde de près, on voit tout de suite, mais c'est l'évidence même, que ce n'est pas un simple retour à des vues dépassées par l'évolution des recherches. Y a-t-il, d'ailleurs, dans l'histoire, jamais eu de véritables retours en arrière? Et d'autre part, n'y a-t-il jamais eu, sur un niveau historique différent, une reprise au moins partielle de théories scientifiques qui, à l'époque de leur première apparition, mal fondées, peut-être, mais non pas sans fondement objectif du tout, n'avaient pu épuiser toute leur vertu et devaient attendre qu'on essayât de le faire mieux, plus tard? Les progrès des recherches se font-ils toujours en ligne droite? Il semble qu'à la lumière peut-être non pas de la philologie, mais de la linguistique moderne, de l'examen de la stylistique et technique littéraire des chansons de geste, certaines vieilles et nébuleuses théories romantiques peuvent se vanter d'un regain de vitalité. Ressuscitées en partie et intégrées dans un système d'interprétation organisé à partir d'un principe nouveau, elles peuvent encore être appelées à jouer de nouveau un certain rôle, mais qui diffère, il ne serait pas tellement difficile de le prouver, de celui qu'elles avaient dans le système „interprétatif“ des conceptions romantiques, et à changer par là considérablement de signification.

Les théories, même les plus solides et les plus licites (en leur temps, puisqu'elles sont, comment le nier, pour une part fonction des besoins de leur époque), ne parviennent jamais à embrasser, dans leur complexe totalité, les faits qu'elles ont l'ambition de réinterpréter. Le non-conformisme de celle qui propose d'envisager les chansons de geste comme „des poèmes à formes floues et incertaines, créées et recrées sans cesse au gré de l'improvisation“, et qui affirme que „la mise par écrit est pour les chansons de geste bien plus une fin qu'un commencement“ (Jean Rychner), n'est rien moins que timide, rien moins que peu ambitieux. Mais n'est-ce pas le droit de toute bonne théorie, voire même une sorte de nécessité pour elle? N'y a-t-il pas tant d'obstacles prêts à lui barrer la route? Peut-on être surpris si une théorie nouvelle tend presque dès l'abord à élargir le domaine de sa compétence (pour se garantir la victoire tant bien que mal dans le sien propre) et — c'est le cas de celle dont nous venons de méditer quelques aspects — à tirer, par exemple, des conclusions pour des phénomènes historiques qui demandent en réalité une vérification par d'autres moyens encore que sont ceux dont elle dispose? Elle doit prendre, elle l'a déjà fait, et avec éclat, la place qui lui

convient dans le concert des efforts pour effectuer un examen complexe des problèmes qu'offrent, dans l'état où en sont nos études à présent, les anciennes épopées françaises.

En tout cas, cependant, l'irruption de cette théorie dans les sages et calmes parages des recherches philologiques et historico-littéraires a remué bien des choses et entrouvert bien des perspectives. Qui ne voit qu'elle ne parviendra pas, à la fin, à faire accepter telles quelles certaines conclusions extrêmes (on dirait „illicites“) qu'elle voudrait tirer des prémisses données par l'analyse précise du style et de la technique du genre? Mais qui ne voit aussi, et ce n'est pas moins essentiel, que la nécessité de soumettre à une critique érudite ces conclusions qui ont remis en question tant d'acquisitions scientifiques considérées comme plus ou moins définitives, a eu du bon en remuant les esprits et en les forçant à repeser leurs arguments pour pouvoir prendre position, à repenser et à approfondir l'analyse de la technique littéraire des chansons de geste et à faire de cette manière mainte découverte. L'hypothèse des oralistes a agi comme un ferment, comme un élément stimulateur.

En veut-on une preuve? Qu'on lise l'une des contributions des romanistes liégeois publiées, dans le volume *La technique littéraire des chansons de geste*, à la suite des *Actes* du Colloque de Liège: „La chanson du *Pèlerinage de Charlemagne*. Problèmes de composition“ (pp. 409—428). Cette étude a été sans doute une première ébauche du livre que l'auteur — Jules Horrent — a publié un peu plus tard, *Le Pèlerinage de Charlemagne. Essai d'explication littéraire avec des notes de critique textuelle* (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège. Fascicule CLVIII. Société d'Édition „Les Belles Lettres“. Paris 1961, 155 pp.).

Pourquoi le *Pèlerinage de Charlemagne*, pourquoi le problème de sa composition? „À un moment où les esprits sont partagés sur la formation structurelle des chansons épiques, dit Jules Horrent, il est opportun, semble-t-il, de reposer le problème de la composition dans un cas particulier comme celui du *Pèlerinage*, où (...) il a déjà été discuté et résolu en des sens divers“ (*La technique littéraire des chansons de geste*, 411).

Ce cas particulier se révèle, en effet, à la lumière des analyses de notre chercheur, rompu aux rigoureuses méthodes philologiques et familier avec celles de la linguistique fonctionnelle, fort instructif et digne de retenir notre attention. La première interprétation génétique, liée encore aux conceptions pluralistes des chansons de geste, discernait dans le *Pèlerinage* deux parties distinctes par le ton et mal harmonisées ensemble (G. Paris, E. Koschwitz). J. Coulet se fit plus tard le défenseur de l'unité originaire du poème, mais il la démontrait seulement par la critique externe (comme procédant d'une tradition unitaire). J. Rychner, conduit par son hypothèse sur le caractère d'improvisation orale des chansons de geste, était tout naturellement amené à revenir à la conception dualiste, considérant le *Pèlerinage* comme „composé de deux courts épisodes“; en somme inorganiquement juxtaposés par les jongleurs professionnels.

Jules Horrent, de son côté, tâche de prouver, par une critique interne attentive, que le poème constitue un tout organique composé de deux thèmes — voyage à Jérusalem, voyage à Constantinople — fermement enlacés et indissolublement entrecroisés. „Il est évident, affirme-t-il, que celui qui a composé le *Pèlerinage* a voulu que soit manifeste l'union du thème de Jérusalem et de celui de Constantinople. Pourquoi? Parce qu'elle est essentielle dans l'oeuvre: le grave problème posé dans des termes plaisants à Constantinople trouve sa solution grâce aux éléments psychologiques fournis dans la scène de Jérusalem. Charlemagne assure sa supériorité sur Hugon, parce qu'il est l'ami de Dieu et il est l'ami de Dieu en raison de sa dévotion sincère et toute naturelle. La piété des Français, la raison dernière le leur triomphe à Constantinople, se déploie à Jérusalem dans toute sa ferveur. Jérusalem explique et conditionne Constantinople, en dépit de la dualité réelle de tonalités entre les scènes. Dualité, mais non hétérogénéité, car des deux côtés la foi des Français forme le fondement psychologique de l'aventure, commande son orientation et décide de son dénouement“ (413).

Cependant, il faut trouver une explication pour le fait que, dans le poème, le séjour des Français à Constantinople est traité plus largement, que l'auteur s'étend sur les péripéties de la rivalité entre Charlemagne et Hugon, au lieu de s'étendre sur l'adoration des saints lieux. Voici ce qu'en dit Jules Horrent: „C'est que le point de vue du poète — la présence agissante d'un esprit coordinateur qui concerte ses effets nous oblige à employer ce mot — diffère de celui de son héros principal. Pour celui-ci les saints lieux de Jérusalem importaient au premier chef, pour le poète, qui se refusait à composer un conte dévot, ont plus d'intérêt artistique les possibilités que lui offre la rivalité entre Charlemagne et Hugon de Constantinople“ (414—415).

On voit que Jules Horrent prend le contre-pied des hypothèses défendues par Jean Rychner. Selon lui, c'est non pas un jongleur professionnel, mais un véritable poète qui a composé

le *Pèlerinage*; son travail a été tout justement le contraire d'une improvisation sans art. Il s'agissait pour lui, non pas „d'unir deux récits primitivement séparés, mais d'accueillir un récit composé de deux parties, dont l'existence est attestée dès Benoît du Mont Soracte, de lui donner une structure cohérente..." On peut démontrer que partout y règne „une pensée ordonnatrice qui a composé un ensemble dont les parties sont solidaires, dont les épisodes et les péripéties s'enchaînent d'une façon délibérée, dont la cohérence est assurée par quelques idées dominantes, comme la nécessaire suprématie française, par une conception originale de la geste, comme le triomphe sans bataille et par une coloration générale faite de nuances riieuses et claires“ (418).

Ce n'est pas tout. Il y a le problème des rapports entre la division en laisses et le mouvement narratif du *Pèlerinage*. Ici Jules Horrent est amené à confirmer les observations de Jean Rychner qui avait constaté une divergence visible entre le mouvement narratif et le mouvement strophique. Ayant recours à une terminologie linguistique bien connue, Jules Horrent dit: „La confrontation générale du signifié narratif et du signifiant strophique, menée dans ses diverses directions, permet de conclure que celui-là a été traité indépendamment de celui-ci et même importe plus que celui-ci. Le *Pèlerinage* révèle une prééminence du récit, d'un récit réfléchi et coordonné, comme nous l'avons vu, sur sa formulation traditionnelle en laisses.“ Mais dès qu'il s'agit d'interpréter ce phénomène, les points de vue des deux chercheurs s'affrontent, Jean Rychner étant guidé par son idée des nécessités de l'exécution professionnelle, Jules Horrent songeant aux nécessités de la construction interne de l'oeuvre, à la fonction que le récit a dans son ensemble, au rôle qu'il est appelé à y jouer. D'où sa conclusion: „... nous croyons plus juste, plus conforme aux conditions mêmes d'une oeuvre où il convient que prédomine le récit, de le faire remonter au stade de la création de l'oeuvre, de l'accorder au poète, et du même coup d'apporter une justification supplémentaire de l'action décisive de celui-ci“ (425). Si, enfin, dans la scène des gabs, le procédé d'exposition change (chacune des laisses est structurée de façon identique et reste narrativement indépendante de celle qui la précède et qui la suit), c'est toujours non pas „l'effet du hasard des récitations improvisées“, le procédé est „délibérément voulu par quelqu'un“ qui a en vue „la juste convenance du procédé à son objet“ (426—427).

Telles sont les principales conclusions qu'a tirées, de son analyse interne du *Pèlerinage*, plus spécialement de sa composition, Jules Horrent. Revenant à ce sujet dans sa monographie de 1961, notre chercheur proclame avoir voulu présenter, de la chanson de geste, „une analyse nouvelle“, „une analyse littéraire pure, libérée des contraintes de la démonstration historique“ — une analyse synchronique, pour dire le mot. Se référant à une règle méthodologique qui n'est pas dépourvue d'une profonde sagesse: „Il faut se laisser aller naïvement à la suite des mots“ (S. E t i e n n e, *Expériences d'analyse textuelle en vue de l'explication littéraire*, 1935), Jules Horrent déclare: „... le *Pèlerinage* est un organisme assez complexe où chaque élément a une place déterminée, que la critique doit justement définir et situer dans l'ensemble. Pour y réussir, il n'y a qu'un seul moyen: suivre l'ordre naturel du texte, se laisser aller au fil du récit et au fil des réflexions littéraires que celui-ci inspire. Cette méthode „naïve“, en nous ramenant constamment au texte à examiner, a l'avantage de nous prémunir contre les tentations généralisatrices, de nous empêcher de détourner le texte de ce pour quoi il a été fait, de nous rappeler sans cesse que dans une oeuvre la primauté doit appartenir à l'oeuvre“ (*Le Pèlerinage de Charlemagne. Essai d'explication littéraire avec des notes de critique textuelle*, 12—13). C'est donc un „Essai d'explication continué“ qui constitue l'essentiel de l'ouvrage de Jules Horrent (pp. 17—114). Les „Conclusions“ sont assez sobres (pp. 115—126). Elles sont suivies d'Annexes (pp. 127—150) portant sur la versification de la copie, les vers qui ont été corrigés à tort (liste), et sur les particularités de la copie. La Bibliographie des travaux consultés qui traitent du *Pèlerinage de Charlemagne* comprend quatre pages (151—154).

Qu'est-ce qui ressort de cet „Essai“, pour nous en tenir aux „Conclusions“? Que, selon Jules Horrent — son étude sur la composition du poème l'avait déjà explicité —, le *Pèlerinage* est d'une seule main et qu'il ne faut pas voir „de différence entre l'oeuvre de notre poète et celle d'un artiste personnel comme Luigi Pulci“. Que, s'inscrivant dans la tradition du voyage de Charlemagne dans les deux villes, l'auteur — un remanieur — aurait „bouleversé en profondeur“ son modèle que nous ne possédons pas et „transformé l'esprit de l'oeuvre, en la transposant du mode sérieux au mode comique et en la recomposant à partir de ce nouveau point de vue“ (123), ce qui est un témoignage de l'originalité de l'artiste. Que le propos du poète était de s'amuser en amusant; son comique est un comique pour le comique, il faut, selon Jules Horrent, cesser de voir dans le poème une satire sociale d'inspiration bourgeoise (J. B é d i e r), un pamphlet de moraliste (J. Coulet), une oeuvre de circonstance à intention politique (Th. H e i n e r m a n n) ou anticléricale (P. A e b i s c h e r).

Se laisser aller naïvement à la suite des mots: ce conseil — indispensable pour toute première lecture — se trouve, comme on sait, déjà, entre autres, dans *L'art de lire* d'Émile Faguet (1913). On pourrait se poser la question s'il vaut aussi pour une explication savante d'une telle envergure qu'est celle de notre chanson de geste. La réponse positive, par la voie du fait, est là. Reste une autre question qui s'impose: admettra-t-on sans plus que cette méthode de l'analyse „pure“ (notion qui paraît peu faite pour nous rassurer), „nouvelle“, suivant „l'ordre naturel du texte“ et dont l'auteur présente, dans son *Essai d'explication continue*, un premier et brillant spécimen, soit la seule bonne? Combien y aura-t-il de chercheurs qui ne sauraient partager cette assertion un peu apodictique et qui s'opposeraient à l'idée que le seul bon moyen de démontrer de tels organismes complexes comme l'est celui du *Pèlerinage*, soit de „se laisser aller au fil du récit et au fil des réflexions littéraires que celui-ci inspire“? Jules Horrent répliquerait, peut-être, que c'est parce que, les *organismes*, on ne les démonte pas comme des *mécanismes*, la différence étant essentielle. Quoiqu'il en soit, l'humilité, on s'en doute, ne fait pas défaut, dans les débats autour des chansons de geste, qu'aux seuls „oralistes“...

Jules Horrent a dit lui-même, on s'en souvient, en quoi consiste pour lui le grand avantage de cette méthode „naïve“: elle est capable de „nous, prémunir contre les tentatives généralisatrices“. Sans doute faut-il entendre par là des tentatives de généraliser à tort, du dehors, d'appliquer mécaniquement à une oeuvre, sans recourir dûment à la critique interne qui nous révélerait peut-être sa facture artistique réfléchie, certains résultats acquis, par l'étude d'oeuvres qui s'y prêtent mieux, grâce à l'hypothèse oraliste. Des tentatives, en somme, d'expliquer des phénomènes différents de la même façon.

En ce sens, la formule „dans une oeuvre la primauté doit appartenir à l'oeuvre“, bien qu'un peu imprécise, peut être considérée comme parfaitement exacte. Il faut toujours revenir au concret et ne jamais généraliser que dans le concret. L'un des dangers des hypothèses trop séduisantes est justement de nous entraîner à de fausses généralisations. Toutefois, tout le monde le sait, il n'y a pas, il ne peut y avoir de véritable travail scientifique sans hypothèse, sans point de vue préalable. Faut-il à ce propos invoquer une vérité bien vieille et souvent rappelée? „Quand on ne sait pas ce qu'on cherche, on ne sait pas ce qu'on trouve.“

L'analyse interne, appuyée sur la méthode „naïve“, ne serait-elle pas, elle, guettée par aucun danger? Si, par celui de nous faire cantonner trop dans l'individualité des oeuvres concrètes, de nous entraîner un peu à vouloir faire de la science de l'individuel. Loin de nous de nier que la méthode appliquée par Jules Horrent et servant comme „véhicule“ à la critique interne offre des possibilités d'exégèse inespérées, qu'elle est suggestive et alta-chante en plus, que c'est grâce à elle que la monographie de notre auteur échappe à tout ce que les recherches érudites sur la littérature du moyen âge peuvent avoir de pédantesque. Elle se lit plutôt comme une sorte de *paraphrase explicative*, ce que d'ailleurs, au fond, elle est en un certain sens.

Mais qu'on ne s'y trompe pas. Cette méthode est fort peu „naïve“. Jules Horrent, lui aussi, part d'une hypothèse et tâche d'en démontrer très savamment le bien-fondé: niera-t-on qu'elle est à l'opposé de l'hypothèse oraliste? Que s'agit-il de prouver? L'existence d'une structure intentionnelle dans le *Pèlerinage*, envisagé comme oeuvre d'un artiste original et conscient des moyens à employer, de leur convenance à l'objet. Jules Horrent a trouvé ce qu'il cherchait — la vérification de cette hypothèse —; à notre sens, il l'a même trouvée un peu trop bien. Paradoxe? Dans ses études sur le *Pèlerinage*, nous voici en face d'analyses pénétrantes, de réflexions pertinentes, de réfutations tranchantes: point d'hésitations, de délibérations entre des possibles, entre des chemins à choisir, partout une belle assurance. Dans le système d'interprétation et d'argumentation de Jules Horrent, tout semble s'enchaîner naturellement, avec une logique sans défaillance. Son système veut apporter une solution cohérente à des problèmes qui avaient paru longtemps s'y opposer, parfois avec une ténacité qui aurait pu paraître invincible.

Bien sûr, cette cohérence de l'explication continue est très impressionnante. Avouons-nous que *l'Essai* se lit avec un intérêt soutenu? Les arguments et les résultats des études que Jules Horrent a rédigées sur le *Pèlerinage* contribuent à réviser mainte idée qu'on se faisait du mode d'élaboration de cette geste. Dans ce cas concret, la tradition jongleresque et l'improvisation épique semblent avoir joué un rôle moins important que le remanieur, l'individu créateur. Les analyses internes systématiques peuvent projeter, on le voit clairement, beaucoup plus de lumière sur les chansons de geste. Celle à laquelle Jules Horrent a soumis le *Pèlerinage* fait preuve de toute la science et la finesse du chercheur.

Pourtant, la belle cohérence de son exégèse ne nous empêche pas de nous laisser aller à nos propres réflexions. Pouvons-nous, en tous points, marquer notre accord avec lui? Sa



méthode d'explication continue, n'a-t-elle pas aussi ses désavantages? A-t-il vraiment réussi à vaincre toutes nos réserves sur l'unité du *Pèlerinage*, sur sa structure logique et l'indissoluble enlacement des deux thèmes constitutifs? Va-t-on accepter sa thèse sur le comique pour le comique de la geste? Conte à rire, oui, aussi, surtout, peut-être. Mais n'y a-t-il pas plus? Certains aspects du contexte historique qui s'y reflètent ne le confirment-ils pas? Les moyens d'investigation dont dispose (et veut se contenter) l'analyse littéraire „pure“ ne trouveraient-ils pas ici une de leurs limites? Questions, rien de plus. —

On sait que, depuis Joseph Bédier, l'interprétation de la destination sociale des fabliaux a évolué dans un sens bien autre. Joseph Bédier voyait, dans ces contes réalistes en vers, des oeuvres destinées, à la différence de la littérature courtoise, exclusivement à un public bourgeois. Plus près de nous, Jean Rychner n'était pas non plus enclin à voir dans les fabliaux qu'un genre en somme assez grossier, de peu de prix, créé et exploité, pour un public bourgeois, par des jongleurs professionnels sans goût.

Le romaniste danois Per Nykrog, dans son savant ouvrage *Les fabliaux. Étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale* (Copenhague, Ejnar Munksgaard, 1957), a été amené, grâce à ses analyses des contes, à des conclusions bien différentes. Le prétendu genre „bourgeois“, affirme-t-il, était destiné, en réalité, à ses débuts, à faire rire un auditoire aristocratique, bien qu'en cherchant à l'amuser autrement que les chansons de geste ou la littérature courtoise.

Devancé par Per Nykrog, Jean Rychner, qui „envisageait une analyse plus large des fabliaux“, se décida à abandonner son projet d'une étude d'ensemble. „Mais je n'ai pas renoncé complètement aux fabliaux, avoue-t-il; il me semblait, en effet, que M. Nykrog, dans son effort pour les présenter comme des burlesques courtois de niveau littéraire égal à celui de la littérature courtoise, n'était pas descendu au-dessous du plan esthétique jusque dans la vie réelle des oeuvres. Une dimension me paraissait manquer à sa synthèse (...) L'idée m'est donc venue d'examiner de plus près les transformations des fabliaux (...)“ Ainsi il a rédigé sa *Contribution à l'étude des fabliaux. Variantes, remaniements, dégradations. I. Observations*, 148 pp.; II. *Textes*, 191 pp. Université de Neuchâtel. Recueil de travaux publiés par la Faculté des Lettres. 28<sup>e</sup> fascicule. Faculté des Lettres, Neuchâtel. — Librairie E. Droz, Genève 1960), dont nous avons cité l'Avant-propos (I, 7).

Le volume des *Observations* — „Je n'ai fait que regarder, observer et comparer les textes; ce sont des ‚observations‘ que je publie, sur des ‚cas‘, qui sont, dans un sens, pathologiques. Je soumetts au lecteur mes malades dans le volume de *Textes*“ (I, 7) — est divisé en quatre chapitres. Cette division extérieure est fonction d'une autre, intérieure, en trois parties. Traçant le programme de sa recherche, Jean Rychner, au début du chapitre I<sup>er</sup> (Des fabliaux indépendants aux rédactions apparentées, 11—37), les compare à un éventail: „Comme ellé a pour objet principal les transformations des fabliaux, dit-il, elle portera de préférence sur des versions en relations directes, dont l'une permettra de mesurer les changements subis par l'autre. Théoriquement, des versions très dissemblables peuvent être en relations directes, mais il est difficile d'en produire la preuve; nous nous intéresserons donc surtout à des rédactions suffisamment proches l'une de l'autre. Si elles le sont trop, d'autre part, elles ne donnent plus lieu à une comparaison féconde. Si donc nous disposons par la pensée notre matériel en éventail, depuis les fabliaux indépendants, apparentés seulement par leur thème général, jusqu'aux copies qui ne diffèrent que par quelques variantes de copiste, notre intérêt ira en augmentant au fur et à mesure que, de chaque aile, nous progresserons vers le centre de l'éventail“ (I, 11).

Le I<sup>er</sup> chapitre se termine sur des pages qui sont intéressantes par la constatation de Jean Rychner que des fabliaux du même sujet offrent de remarquables différences au point de vue du métier littéraire, de la facture. Le chapitre II (Des variantes de copistes aux remaniements, 38—62) est avant tout descriptif. Il tâche de fixer la limite entre innovations et remaniements, sans expliquer la raison des résultats ainsi constatés. C'est au chapitre III (Les remaniements, 63—98), dont l'objet est „d'observer des transformations allérantes qu'il est possible de comparer aux originaux“, que Jean Rychner, envisageant comme remaniements „les seules transformations volontaires“, entend de démontrer l'intention du remanieur. Elle apparaît le plus clairement dans la version D de *Bérenger*: „le remanieur a adapté le fabliau à un milieu bourgeois auquel il n'était pas primitivement destiné. Il assurait ainsi la marchandise qu'il vendait de nouveaux débouchés. La raison de son remaniement est plus commerciale que littéraire ou esthétique; c'est l'exploitation du fabliau, sa vie, en somme, dans la société d'alors, qui explique l'aspect sous lequel il se présente à nos yeux“ (I, 63, 67).

Le chapitre IV enfin (Les transformations non intentionnelles, 99—130) est consacré aux transformations dues à „de fidèles diffuseurs, qui comptaient plus sur une mémoire bien exercée que sur leur talent d'écrivain, à peine bon à réparer quelques trous“ (I, 99). Il s'agit

donc de textes dégradés par une transmission mémorielle lacunaire, excepté pour la version *U de la Veuve*, où les transformations ont peut-être pour auteur un copiste.

De la Conclusion (I, 131—146) qui reprend les résultats de l'enquête „sous trois chefs: intelligence des variations, appréciation critique des textes, connaissance du genre“ (I, 131), nous tenons à souligner ceux qui portent sur la connaissance du genre. Jean Rychner accepte la thèse de Per Nykrog que „le fabliau a été, dans l'intention et sous la plume de certains auteurs au moins, peut-être même des premiers auteurs du genre, un burlesque courtois, digne du travail de l'écrivain et destiné au même public que la littérature courtoise, tantôt aristocratique, tantôt bourgeoise“. Pourtant, notre chercheur trouve que Per Nykrog, tout en s'opposant à la thèse de Joseph Bédier de la destination bourgeoise des contes, a lui aussi exagéré un autre aspect — „la cohérence et l'unité stylistique du genre, et notamment l'unité de sa destination sociale“. Or, affirme Jean Rychner, „des originaux de niveau plus humble ont à coup sûr existé. Les remaniements, d'autre part, sont en général moins travaillés“. Per Nykrog „n'a pas vu la différence qui sépare les deux versions de *Bérenger*“. Si donc on tient compte des versions secondes, on en arrive, selon Jean Rychner, à la conclusion suivante: „la diffusion des fabliaux n'est pas restée limitée aux cercles dits courtois. On discerne dans l'épaisseur du genre toute une stratigraphie stylistique, due surtout à l'exploitation des fabliaux par des professionnels de talent inégal devant des publics socialement divers. Cette vue plus profonde' du genre ajoute, me semble-t-il, une dimension à la synthèse de M. Per Nykrog, car elle tient compte de ces conditions de la littérature' à la connaissance desquelles j'aimerais avoir contribué“ (I, 146). Le volume des *Textes* contient, en regard, les versions respectives de dix-sept fabliaux: il est indispensable pour qui lit les très savantes *Observations* de Jean Rychner. Celles-ci constituent un apport à n'en pas douter précieux à notre connaissance des fabliaux. La dimension qu'elles ajoutent à la synthèse de Per Nykrog est essentielle. —

Dans sa communication portant sur „La valeur littéraire des chansons féodales“, au Colloque de Liège, Reto V. B e z z o l a avait fait ces réflexions finales: „Plus on pousse la comparaison entre les différentes chansons, plus on voit comment l'art de la chanson de geste en général consiste justement en une reprise de motifs, de la technique, des formules, du vocabulaire traditionnel, presque obligatoire, d'un côté, en un dosage individuel de ces mêmes éléments, de l'autre. Cela nous rappelle automatiquement les mêmes principes dans la chanson lyrique qui reprend à l'infini le même sujet et les mêmes motifs avec le même langage, mais les variant par des combinaisons toujours nouvelles. Et cela ne nous rappelle pas moins la reprise des mêmes sujets composés des mêmes éléments dans la sculpture et dans la peinture de l'époque (...) Ces oeuvres se ressemblent tellement et ne sont pourtant jamais les mêmes (...) Habitues comme nous le sommes dans les temps modernes, à une poésie qui veut avant tout être expression individuelle, nous ne sommes souvent plus à même de goûter un art qui met toute son ambition à suivre fidèlement une tradition, à faire 'bonne chanson' pour des seigneurs qui tiennent à ce que cette tradition soit observée jusque dans les moindres détails. La poésie, l'art chinois et japonais, voire hindou ne sont en cela guère différents de la poésie et de l'art de notre moyen âge qui suit là des principes hérités de l'antiquité et qui ne seront au fond guère abandonnés jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle“ (*La technique littéraire des chansons de geste*, 194—195).

Si nous avons voulu citer cette page presque *in extenso*, c'est qu'elle prélude en quelque sorte aux résultats des recherches, „synchroniques“ elles aussi, sur la technique poétique dans la chanson courtoise du Nord de la France, effectuées par Roger Dragonetti: *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale* (Rijksuniversiteit te Gent. Werken uitgegeven door de faculteit van de Letteren en Wijsbegeerte. 127<sup>e</sup> Aflevering. „De Tempel“, Tempelhof 37, Brugge 1960, 702 pp.).

L'auteur de ce gros et extraordinairement riche volume, fruit d'un immense labeur et écrit au cours de longues années, avait abordé ce sujet, il nous l'apprend dans l'Introduction, pour la première fois dans sa thèse de doctorat (1943). Elle portait sur la poétique de la chanson courtoise et ses rapports avec la rhétorique latine du moyen âge. En la reprenant, Roger Dragonetti l'a complétée, élargie et approfondie. Nous ne saurions mieux résumer qu'il ne l'a fait lui-même ce qui constitue le fond du présent travail: „Après avoir examiné toutes les chansons courtoises, nous en avons inventorié, classé et interprété les moyens d'expression, suivant leur fonction et d'après les conceptions rhétoriques de l'époque. L'ensemble forme un répertoire commenté de topiques, de figures et de formules techniques dont nous avons proposé dans un chapitre final une explication cohérente concernant l'action du style dans la chanson, les conditions de sa réussite, enfin le plaisir que pouvait y goûter un public initié“ (10).

L'ouvrage est divisé en trois parties. La première est consacrée à une description et interprétation de la fonction des éléments formels du „style tragique modéré“ qui, selon Roger Dragonetti, est celui de la poésie des trouvères. L'auteur s'arrête en premier lieu aux deux formes d'ornements dans ce style (chapitre I<sup>er</sup>, 15—139). Il passe ensuite en revue et analyse les moyens poétiques de l'exorde, les topiques du commencement (chapitre II, 140—193). Puis il caractérise les formes et moyens du développement thématique dans la chanson courtoise pour en expliquer le sens (chapitre III, 193—303). Il s'occupe enfin de l'envoi (chapitre IV, 304—380).

La deuxième partie est une étude sur le rythme. Roger Dragonetti examine d'abord la structure rythmique de la strophe courtoise y compris la rime (chapitre V, 381—457). Puis il expose, en les soumettant à une judicieuse critique, les hypothèses concernant la versification romane, la tradition rythmique au moyen âge, les rapports du rythme et du mètre dans le vers de la poésie courtoise et surtout ceux entre le rythme poétique et le rythme musical. Le chapitre et avec lui le travail proprement dit de Roger Dragonetti se clôt sur un essentiel et substantiel „Essai d'interprétation de la poétique du grand chant courtois“.

La troisième partie est constituée de ce qu'on pourrait appeler le rappel des instruments de travail. Elle apporte un complément de bibliographie des chansons courtoises (une „liste de chansons courtoises dont les éditions critiques, parues pour la plupart après la mort de Spanke, n'ont pas été mentionnées par les éditeurs de sa *Bibliographie*“, 583), une imposante bibliographie du sujet, deux indexes (un Index des noms propres et des œuvres anonymes, et un Index des mots techniques), une liste des abréviations des noms de trouvères. En appendice, on trouve une bio-bibliographie de tous les trouvères.

Une première question s'impose: pourquoi Roger Dragonetti a-t-il choisi de préférence la chanson courtoise pour étudier la technique poétique des trouvères du Nord? C'est que, répondrait-il sans doute, „à cette époque, dans la tradition lyrique, la chanson apparaît comme le plus noble des genres, celui donc qui incarne au plus haut point l'idée du poème dans la conscience du public et du poète“ (545). Ne serait-ce aussi, cependant, à cause du fait qu'elle se prête mieux que les autres genres aux recherches que s'est proposées Roger Dragonetti? Certains rapports avec la rhétorique médiévale ne pourraient-ils s'entrevoir même à travers la structure des formes fixes?

La chanson courtoise pouvant être considérée comme „une poésie du lieu commun“ (Roger Dragonetti accepte la définition formulée par Robert Guiette), l'idée — qui s'est avérée singulièrement féconde — s'imaginait d'envisager sa structure plus attentivement à la lumière des procédés techniques de la rhétorique médiévale. Qui ne saurait quelle place centrale y occupe le *lieu commun*? C'est au cours de ces dernières années qu'on a fait ressortir le rôle que la tradition des écoles et spécialement la rhétorique, tombée, à partir d'une époque assez récente, en décri dans le système de culture élaboré dans des conditions historiques profondément changées, ont joué pendant de longs siècles. Ce rôle, le beau livre d'Ernst Robert Curtius *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1947) a été l'un des premiers à le révéler. „Principe de cohérence sociale, dit Roger Dragonetti, instrument de la politique, gardienne des valeurs et de la tradition, source, substance et force des littératures romanes, art aussi, qu'on peut acquérir et exercer à partir d'une disposition naturelle par l'étude et l'imitation des modèles, la rhétorique, depuis l'Antiquité, domine et informe la culture européenne jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle“ (540). Pendant tous ces siècles, on ne l'ignore pas, les lieux communs, les clichés, les topiques, „condensation de vérités poétiques latentes“ de la culture, ont été à la base même de la poésie lyrique. Paul Zumthor (*Histoire littéraire de la France médiévale*, 1954) et Reto R. Bezzola (*Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, 500—1200. Ire partie. La tradition impériale de la fin de l'Antiquité au XI<sup>e</sup> siècle, 1958) l'ont fait voir avant Roger Dragonetti. Capables de servir de point de départ aussi bien que de „canalisation“ à l'inspiration du poète et de l'emouvoir, les „topoi“ l'ont été en même temps de toucher le public, jouant ainsi „un rôle constructif et dynamique, dont la critique a négligé de faire l'analyse“ (541).

Ce rôle constructif et dynamique des topiques, Roger Dragonetti s'est appliqué à l'analyser, avec tout ce qui en découlait pour la structure de la chanson courtoise. Tout en soulignant le fait de son étroite dépendance, dans son contexte historique, de la tradition rhétorique médiévale „dont elle reçoit les principaux éléments, mais bien entendu, adaptés à sa poétique et son milieu“, Roger Dragonetti fait remarquer qu'elle offre ceci de particulier que, reflétant les principaux traits de cette rhétorique, elle en accuse le caractère formel et devient par là un moment de cette tradition, „parce qu'elle est „le témoignage d'un genre où tradition et extrême stylisation des thèmes constituent les deux facteurs essentiels, exclusifs ou presque, qui concourent à la production du plaisir poétique“ (544—545).

Le „répertoire commenté de topiques, de figures et de formules“, exhaustif ou peu s'en faut, que présente le livre de Roger Dragonetti, est établi d'une manière intelligente. Le danger était grand, pour l'auteur, de se laisser entraîner, malgré lui, par certaines nécessités de la méthode d'exposé choisie, à un rassemblement et à une description plus ou moins mécanistes de tout le matériel d'éléments et de moyens poétiques qu'utilisaient les trouvères du Nord. Roger Dragonetti, heureusement, il faut l'en louer, ne perdait pas de vue que ces éléments, ces moyens poétiques ne reçoivent leur valeur et leur éclat que du tout, qu'il est donc indispensable de les considérer en fonction de ce tout concret, l'œuvre. Il l'a formulé lui-même nettement: „... nous avons exposé séparément figures et procédés de développement par souci de clarté, mais il est évident qu'en fait, ce ne sont que des points de vue ou angles de vision multipliés sur une structure concrète qui est l'œuvre elle-même en tant que point de départ et produit d'une technique. La chanson n'est donc pas la somme additionnelle de ces figures et procédés, mais l'unité d'action ressentie à travers tous les aspects formels qui la manifestent. En ce sens, le trouvère n'applique pas des procédés et des règles, il chante, compose selon une technique qui lui est familière, qu'il reçoit de la tradition et réinvente avec plus ou moins de bonheur et plus ou moins de conscience. Conscience ou non, cette technique mise en œuvre nous livre un sens formel du développement...“ (286-287).

Du point de vue de l'organicité du tout, Roger Dragonetti tâche d'apporter, entre autres, une solution plausible au problème, si débattu entre les théoriciens du vers et les musicologues, du conflit entre les deux structures rythmiques en opposition dans la chanson courtoise, des relations du rythme du vers courtois avec le rythme de la mélodie. Il est amené à proposer comme la plus acceptable l'hypothèse formulée par Ugo Sesini („la mélodie est rythmée par le poème, mais elle garde l'autonomie de sa forme métrique, puisque, selon Sesini, la mesure musicale composée de valeurs isochrones a simplement pour fonction de les grouper“, 538). C'est que, „bien que les schèmes métriques de la strophe et de la phrase musicale soient soumis à des conventions différentes, vers et mélodie sont animés par le même souffle rythmique, et nous offrent l'image d'un poète musicien pour qui c'est une seule et même chose que de syllabiser la musique et de musicaliser les syllabes. Un thème chante en lui et doit s'exprimer sous ses deux aspects (...) Car ici, l'opposition profonde du langage et de la musique (...) est considérablement réduite, étant donné que la part du rationnel des arguments poétiques s'efface presque complètement sous l'action des propriétés sensibles du vocabulaire et des figures“ (571-572).

Évidemment, pour que vers et mélodie soient vraiment animés par un tel souffle rythmique, pour qu'un thème chante dans le poète et doive s'exprimer, il faut qu'il s'agisse d'un auteur qui ne *simule* pas l'inspiration de l'amour courtois, qui ne calcule pas simplement ce qu'il exprime et la manière dont il l'exprime, qui pour tout dire ne s'adonne pas à un pur exercice verbal et ne compose pas par simple habileté technique dans un genre où l'on ne pouvait pas se passer d'habileté. D'un auteur qui éprouve les sentiments exprimés, pour qui la maîtrise de la technique soit en même temps une expérience de l'amour courtois. Roger Dragonetti consacre bien des réflexions à ce problème ardu de l'*authenticité* de la chanson courtoise, écartant, à bon droit, le critère d'„originalité“ et de „spontanéité“ introduit, dès l'époque romantique, dans l'appréciation des œuvres littéraires, critère anachronique et inutilisable s'il s'agit d'une poésie „du lieu commun“. Comment le résoudre d'une manière entièrement satisfaisante, après tant de siècles, puisque les contemporains ne savaient pas toujours distinguer les „simulateurs“ professionnels des poètes sincères et que ceux-ci (Roger Dragonetti n'oublie pas, cependant, qu'il peut s'agir souvent d'un simple „topique de sincérité“) se défendaient de feindre dans leurs chansons et blâmaient ouvertement les premiers?

Toutefois, Roger Dragonetti croit pouvoir discerner, par exemple dans le traitement de certains topiques (cf. les motifs printaniers dans l'exorde), une nette différence entre les grands et vrais trouvères, et les „simulateurs“ habiles, professionnels. Les premiers considèrent l'amour courtois comme argument central du poème, comme son „âme“, comme seul thème digne d'inspirer le trouvère. Voilà pourquoi ils s'efforcent de maintenir l'indépendance du thème central à l'égard de tels motifs, dont ils réduisent le sens et le rôle à celui d'accessoires, de préludes, d'accompagnement du thème amoureux, „le trouvère loyal portant la saison dans son cœur“; tandis que les simplement „habiles“, les professionnels, associent invariablement, mécaniquement les sentiments amoureux au topique du retour saisonnier (qui, d'ailleurs, à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, perdra de son attraction primitive, apparaissant désormais „comme trop vulgaire pour divertir des oreilles accordées aux subtilités sentimentales du grand chant d'amour“, 193).

Il est hors de doute que „le style, l'auteur, la matière et le milieu concourent à créer cette intime convenance qui fait du poème courtois authentique une réussite“, et que c'est l'esprit

aristocratique de la société courtoise et des grands trouvères chevaliers qui trouve son expression dans le poème, et que l'adhésion que celui-ci rencontre dans le milieu auquel il s'adresse importe essentiellement pour la manière dont il est structuré. Un élément essentiel changé — l'élément social, l'auditoire visé par le trouvère — a pour effet des conséquences inévitables. Il est vrai, Roger Dragonetti n'en disconvient pas, que l'esprit aristocratique, un certain esprit aristocratique, n'est pas absent non plus de l'opulente société bourgeoise d'Arras — si ce n'est que par imitation de l'aristocratie —, où la poésie courtoise est bientôt cultivée à son tour. Toutefois, cette bourgeoisie d'échevins et de banquiers, dit l'auteur, très raffinée sans doute, est une couche sociale bien différente. Sa „psychologie, son éthique et ses goûts s'alimentent à une autre source que celle de la noblesse“. Dès lors il n'y a plus cette convenance intime qui a contribué à faire naître le poème courtois „authentique“. Il n'y a plus besoin de cette authenticité. De milieu social en milieu social, il y a un changement de conception du sens et du rôle du poème courtois, et par là de sa structure. Ainsi „on ne trouve pas chez les poètes d'Arras (Eustache le Peintre excepté) ces protestations véhémentes contre les supercheries littéraires qui mettent en péril la noblesse du genre. C'est que la simulation n'est plus un défaut lorsque le poncif a remplacé le symbole. Les grands trouvères courtois prétendaient vivre en poésie une réalité seconde, mais chez les trouvères d'Arras ce divertissement profond de la grande époque est devenu un agrément destiné à orner l'existence et à flatter le bon goût d'une bourgeoisie raffinée“. Pour la société réaliste des échevins et banquiers, l'accent se déplace. C'est justement cette „réalité seconde“, l'idéalisation poétique de la femme et de l'amour, qui prend le sens d'une „supercherie littéraire“, d'une convention, d'un ensemble de règles très réelles et très strictes à appliquer adroitement et régissant la structure des oeuvres poétiques.

Destinée à être exécutée dans un cadre différent, au Puy, avant d'être envoyée à la dame, à être appréciée par des juges et à apporter au trouvère une couronne, si elle est considérée comme la méritant, la chanson courtoise, dans ces conditions nouvelles, est caractérisée par une autre organisation thématique de l'envoi: c'est là que se reflète avant tout, très visiblement, sa destination sociale nouvelle. Mais en ce qui concerne le thème central, „il ne s'agit plus que de mots et de recettes et non de l'idéal que ces mots enferment: la rhétorique amoureuse de la chanson survit à son sens et marque la fin du jeu d'amour“ (578—580). La destination sociale changée a donc pour effet un changement de fonction de la rhétorique amoureuse. Par rapport à la poésie courtoise „authentique“, c'est une dégradation. Qu'est-ce par rapport au rôle nouveau que la poésie courtoise est appelée à jouer dans les milieux bourgeois cultivés? En tout cas, ce sont les „professionnels“ de la grande époque qui lui ont préparé cette voie.

L'ouvrage de Roger Dragonetti n'est pas seulement une étude détaillée de la technique poétique dans les trouvères dans la chanson courtoise, à la lumière de la rhétorique médiévale. C'est en même temps un véritable monument d'érudition qui nous introduit, évitant tout anachronisme, dans le monde des conceptions courtoises pour nous faire mieux comprendre le système des procédés dont se servait cette poésie et les possibilités qu'elle avait pour créer des oeuvres authentiques. C'est à l'un des derniers représentants des traditions de la poésie courtoise en France qu'est consacré le petit volume de Sergio Cigada, *L'opera di Charles d'Orléans* (Univ. C. del S. Cuore. Saggi e ricerche. Serie terza. Scienze filologiche e letteratura. Vol. I. Milano, Società editrice Vita e Pensiero, 1960, XII+185 pp.) L'Avvertissement nous renseigne que la collection où a paru cet ouvrage est destinée à apporter les travaux de jeunes chercheurs formés à l'Université citée. C'est Raffaella de Cesare qui présente l'étude rédigée sous sa conduite. C'est la première monographie italienne complète, dit-il, qui s'occupe de Charles d'Orléans. Son mérite principal, cependant, „è quello di allinearsi, con singolare dignità, accanto alle opere più attente della critica francese ed inglese“ (Presentazione, IX). N'est-ce pas une recommandation très sympathique?

Sergio Cigada a divisé son livre en neuf chapitres. En tête il a placé une „note bibliographique“ (1—16) concernant l'oeuvre du poète et dont l'ambition proclamée est d'être complète. On y trouve aussi le petit poème latin de Charles d'Orléans „Canticum Amoris“, découvert et publié il y a quelques années. Vient ensuite une „note biographique“ (17—35), basée pour l'essentiel sur l'ouvrage de P. Champion et complétée par les résultats des recherches ultérieures. Le chapitre III traite de „la fortune de Charles d'Orléans“ (36—53). Sergio Cigada distingue quatre étapes dans l'histoire de l'appréciation du poète (le XV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> s.; le XVII<sup>e</sup> s. qui le redécouvre; le romantisme; l'étape de l'interprétation positiviste et symboliste qui se prolonge encore au XX<sup>e</sup> s.). Parlant de la fortune de Charles d'Orléans auprès des poètes symbolistes et après avoir dit: „Non posso che accennare qualche nome per un indagine qui appena tentata“, Sergio Cigada continue: „S'impone subito quello di Théodore

Banville...“ (49). Cela veut-il dire que notre chercheur range le poète cité parmi les symbolistes?

Ayant présenté et discuté quelques questions d'ordre philologique portant sur „la problématique critique“, au chapitre IV (54—70: la question des vers anglais attribués à Charles d'Orléans, celle de ses textes latins, de sa religiosité qui n'existe pas dans son oeuvre poétique, de l'identité de la dame chantée, etc.), Sergio Cigada en vient à présenter ce qui constitue l'apport original de son étude. Il y a d'abord les pages bien renseignées sur „la formation littéraire de Charles d'Orléans“ (chapitre V, 71—94), sur sa connaissance de la littérature latine, italienne et anglaise, sur la manière dont, à ses débuts, son oeuvre s'insère dans la tradition lyrico-narrative de la poésie courtoise en France, marquée par l'influence du *Roman de la Rose*. Sergio Cigada caractérise ensuite les trois périodes qu'il croit pouvoir distinguer dans l'évolution poétique de Charles d'Orléans. Sa première manière est celle d'un *alexandrinisme souriant* (chapitre VI, 95—114). Sa deuxième manière est marquée par un *naturalisme précieux* (chapitre VII, 115—129). La troisième, enfin, témoigne de l'évolution du poète vers un *réalisme psychologique* (chapitre VIII, 130—162). L'ouvrage se clôt sur un chapitre „d'observations de caractère conclusif“ (IX, 163—185). L'auteur y aborde, d'une part, le problème des constantes (musicalité, humour, psychologisme) de l'oeuvre du poète, d'autre part il s'arrête à quelques aspects de sa problématique philologique et historique. Ses brèves considérations sur sa langue poétique (matériel lexical, rapports de la structure syntaxique et du discours lyrique du poète; essai de confrontation avec Villon) se lisent avec intérêt et profit. De même ce que Sergio Cigada appelle „un tentativo di storicizzazione dell'opera di Charles d'Orléans, che fu troppo spesso ritenuto, a torto, un 'isolato' nella storia delle lettere“ (185).

L'auteur insiste sur le fait que vers 1450—1460, Charles d'Orléans aussi bien que Villon, venant de différents points de l'horizon, convergent vers une *étape réaliste* de la littérature française du XV<sup>e</sup> siècle. Cependant, ce réalisme ébauché ne fera presque pas école dans la poésie. Il y aura fort peu de descendants de Villon et aucun de la troisième manière de Charles d'Orléans. Dans son ensemble, la cour de Blois continue plutôt la première manière courtoise du duc, accentuant les traits allégoriques. Ce courant de poésie irréaliste se manifesterà dans la nouvelle école des Grands Rhétoriciens, marquée en grande part par l'héritage transformé de Charles d'Orléans. Indiquant la courbe de l'évolution poétique au XV<sup>e</sup> siècle, Sergio Cigada nous laisse sur notre faim: nous aurions aimé trouver, dans son livre, une *explication historique plus nette* de ces phénomènes, constatés avec finesse. Toutefois, félicitons l'auteur de son essai d'élucidation monographique des problèmes qui concernent Charles d'Orléans et son oeuvre poétique. Son livre, sobre et solide, confirme les paroles appréciatives par lesquelles les présente Raffaele de Cesare. C'est toujours un plaisir de pouvoir saluer un jeune chercheur de talent. —

La gamme est vaste des questions, en partie toujours vivement discutées, auxquelles nous avons voué nos réflexions. Nous les avons écrites en marge de quelques ouvrages d'envergure inégale, mais qui tous sont de réel mérite. Cette gamme va des chansons de geste, en passant par les fabliaux, jusqu'aux derniers flamboiemens de la poésie courtoise. Les problèmes méthodologiques liés à cette matière reçoivent des solutions très nuancées. Cependant, au fond c'est la synchronie et tout ce qu'implique son point de vue qui tend à dominer les recherches sur la poésie médiévale française. On interroge les oeuvres elles-mêmes, avec une minutie des plus systématiques, sur les secrets de leur facture. On leur veut faire avouer tout ce qu'elles sont capables de nous dire sur leurs moyens — leur caractère, leur emploi, leur sens. Tout ce qu'elles consentent à nous apprendre sur l'art littéraire de cette époque éloignée, sur sa destination sociale, sur sa fonction.

On peut trouver qu'il est possible d'avoir des réserves sur ce genre de recherches, dont les méthodes, en somme transportées de l'étude de la littérature moderne dans le domaine, bien différent et prêtant facilement à des anachronismes de toute sorte, de la littérature du moyen âge, y rencontrent de sérieux obstacles. Néanmoins, une chose est certaine: ce n'est que par la qualité des réponses qu'elles sauront donner à nos questions, visant à une meilleure compréhension des phénomènes littéraires du passé et de ce passé lui-même, qu'on aura le droit de les juger en définitive. Les réponses offertes par les ouvrages que nous venons de passer en revue n'ont pas, croyons-nous, besoin qu'on souligne expressément, au terme de ces réflexions, combien elles sont remarquables et au plus haut point fondées.