

## **Littératures de la France médiévale**

M. Michel ZINK, professeur

La date tardive de ma nomination au Collège de France ne m'a pas permis de donner un cours complet en 1994-1995. Sous le titre « Les chansons du Moyen Age sont-elles de vieilles chansons ? », quatre leçons et quatre séances de séminaire en relation avec elles m'ont seulement donné l'occasion d'appliquer à certains aspects de la poésie lyrique l'idée maîtresse de ma leçon inaugurale.

### RÉSUMÉ DE LA LEÇON INAUGURALE

L'enseignement des langues et des littératures du Moyen Age au Collège de France peut se prévaloir d'une longue tradition. Celle-ci ne serait certes pas en soi une raison de le conserver ou de le restaurer si elle n'avait pas à voir avec son objet même. Dans les lettres médiévales se cristallisent tous les indices qu'un lien essentiel unit la notion de littérature au sentiment du passé. La curiosité qu'a éveillée la littérature du Moyen Age depuis sa redécouverte à l'aube du romantisme les suppose. Les formes de cette littérature elle-même les recèlent. Ils invitent à embrasser d'un même regard l'intérêt de l'époque moderne pour le passé médiéval et les signes du passé dont le Moyen Age marque sa propre littérature. Bien plus, ils invitent à chercher dans la relation avec le passé un critère de définition de la littérature.

Pour le romantisme, les premières manifestations artistiques des peuples livrent la clé de leur identité collective. L'étude des littératures médiévales avait donc à ses yeux un enjeu considérable. Cet enjeu s'est évanoui quand le développement de la philologie a dissipé les illusions qui l'avaient encouragé. La fascination exercée par le passé littéraire a pourtant subsisté. C'est que la littérature médiévale elle-même projette en trompe-l'œil une sorte d'image de sa propre

préhistoire et met ses lecteurs sur la fausse piste de ses antécédents. Ces lecteurs — romantiques, philologues, anthropologues — ont tous trouvé dans cette littérature un domaine d'autant plus prometteur qu'elle leur tendait depuis des siècles un miroir prêt à leur renvoyer leurs propres illusions. Illusions vraies pourtant, puisque ces fausses perspectives sont ménagées par les textes.

Cette proposition en entraîne deux autres. D'une part, cette illusion vraie, où se révèle la nature de l'objet qui la suscite, s'offre également à l'ethnologue et au folkloriste, de sorte que l'association tenace entre la littérature du Moyen Age et le folklore est tout autre chose qu'une survivance de la pensée romantique. D'autre part, il est dans la nature même de la littérature de produire cette illusion.

Quelques exemples appuient et précisent ces trois propositions. La conclusion en est que l'art littéraire de chaque époque prend soin de marquer certaines productions de signes qui les associent au passé. Ces productions donnent par contraste équilibre et relief à l'ensemble des formes littéraires en ouvrant les perspectives d'un enracinement et d'une évolution. Elles permettent à la littérature tout entière de se voir comme une lutte contre le nivellement des signes du langage. Le Moyen Age, quant à lui, a particulièrement éprouvé le sentiment que « l'art est quelque chose du passé », confronté qu'il était aux lettres antiques perçues à la fois comme inégalables et comme démonétisées par la révélation chrétienne.

#### LES CHANSONS DU MOYEN AGE SONT-ELLES DE VIEILLES CHANSONS ?

##### *Première leçon*

L'introduction à la première leçon a tenté de justifier la question en apparence sottement paradoxale qui constituait l'intitulé du cours. Les développements de la leçon inaugurale permettaient de dégager les véritables questions dissimulées sous celle-ci : pourquoi le goût des vieilles chansons ? Pourquoi chercher dans le Moyen Age les racines des chansons françaises ? Pourquoi rapprocher les chansons populaires de celles du Moyen Age ? Mais surtout : pourquoi au Moyen Age même certaines chansons se dotent-elles des signes de l'ancienneté, d'autres des signes de la nouveauté ? Pourquoi, à l'époque moderne, certaines chansons renvoient-elles au Moyen Age ?

Après avoir signalé que le cours porterait sur la poésie lyrique, mais qu'il y a quelque avantage à ne pas chercher à préciser trop strictement au départ les contours de la notion de chanson, on a observé que la mémoire et les effets de

l'éloignement du passé sont mis en œuvre différemment dans la littérature romanesque du Moyen Age et dans les chansons entendues au sens large, c'est-à-dire aussi bien les chansons lyriques que les chansons de geste.

Dans l'examen des origines du lyrisme, il a toujours été admis comme d'instinct que les chansons médiévales qui ressemblaient le plus à des chansons « populaires » (c'est-à-dire à des chansons postérieures au Moyen Age) étaient les plus anciennes, ou étaient au moins celles qui étaient fondées sur la tradition la plus ancienne, en vertu du lien romantique entre le populaire et le passé — qu'elles étaient plus anciennes que les chansons des troubadours. Ces dernières sont pourtant plus dépayssantes pour le lecteur moderne. Elles se sont totalement évanouies du paysage littéraire depuis des siècles. Elles n'en paraissent pas moins le type de la chanson « nouvelle ». Au contraire, les chansons dont on suit la permanence jusqu'à l'époque moderne ont pour nous le parfum de l'ancienneté, et quand, humant ce parfum, on a suivi leur trace jusqu'au XIII<sup>e</sup>, jusqu'au XII<sup>e</sup> siècle, on voudrait remonter plus loin encore, sans se rendre compte que ce parfum d'ancien n'est perceptible que dans le présent, puisqu'il s'attache aux chansons qui ont survécu, non à celles qui ont disparu.

C'est pourquoi, au lieu de prendre les choses dans l'ordre chronologique, je les ai prises à rebours. Je suis parti de la notion de chanson populaire à l'époque moderne, et de l'association entre cette notion et le Moyen Age, pour remonter au Moyen Age en suivant les constantes esthétiques et poétiques qui ont fondé cette notion et cette association.

Le plan suivi a été le suivant. On a d'abord examiné quelques *testimonia* fort connus touchant les chansons populaires, ou ce qu'il est convenu d'appeler ainsi, entre le XVI<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle, en montrant comment la notion de chanson populaire est de plus en plus liée à l'impression d'ancienneté et au sentiment du passé. On a vu ensuite comment la découverte que la littérature du Moyen Age n'est pas une littérature populaire a entraîné une fracture, puis une recomposition de ces associations, aussi bien chez les folkloristes que chez les médiévistes. Enfin, un retour au Moyen Age a permis d'esquisser une illustration de la façon dont la poésie médiévale elle-même encourage et justifie de telles associations.

J'avais déjà, dans ma leçon inaugurale, signalé un certain nombre d'exemples empruntés à la littérature française, qui, de Marot à Nerval, montrent que les chansons populaires ne sont jamais conçues que comme de vieilles chansons. Ils ont été repris dans le cours et commentés de façon plus approfondie.

En particulier, on est revenu sur l'usage que fait Marot de la chanson « Allez moy, douce plaisant brunette », qu'il insère à deux reprises dans un de ses propres poèmes. La première fois, il tente de l'intégrer à une de ses propres chansons, dont le ton est précieux, et de l'assimiler aux normes de sa propre poésie. Mais la seconde fois, dans l'épigramme .L., il la traite en vieille chanson, il joue du contraste et de l'harmonie entre elle, sa propre poésie et ses propres amours, en la citant un peu comme un refrain inséré — ce qui a pour effet de

l'isoler au sein du contexte, en mettant en relation cette chanson qui « se chante à la vieille façon » et cette brunette qui est « jeune ». Il fait de cette chanson une vieille chanson.

Mais on a surtout commenté la notion de chanson populaire telle qu'elle ressort de l'œuvre de Nerval, la place qu'elle occupe dans sa sensibilité, la façon dont se retrouvent en elle l'enfance et le grand âge, la mémoire individuelle, celle de l'histoire et celle du peuple, c'est-à-dire le sentiment du passé sous toutes ses formes. On s'est beaucoup appuyé pour ces analyses sur le beau livre de Paul Bénichou, *Nerval et la chanson folklorique* (Paris, Corti, 1970).

Au terme de cette première leçon, le Moyen Âge, qui semblait oublié, s'est retrouvé tout proche à travers la représentation qu'en avaient les héritiers de Vico et de Herder, celle d'une enfance poétique de notre civilisation.

### *Premier séminaire*

Parmi les témoignages sur la chanson populaire que l'on peut relever à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, la leçon inaugurale avait passé sous silence le plus illustre, et l'un des plus anciens, celui de Montaigne qui dans l'essai *Des vaines subtilités* (Livre I, chap. LIV) emploie pour la première fois en français l'expression « poésie populaire ». Ce passage, très fréquemment cité, et d'abord par Herder lui-même, dément à première vue l'idée directrice qui est la mienne. Il n'associe pas la poésie populaire à la poésie du passé. Il ne paraît impliquer aucune évolution ni aucun perfectionnement de la poésie dans le temps.

Mon effort, dans cette séance du séminaire, a été pour montrer que cette perspective est cependant implicitement présente chez Montaigne. J'ai tenté de le faire en analysant la relation qui existe chez lui entre ce qu'il appelle « la poésie populaire et purement naturelle » et « la poésie parfaite selon l'art ». Pour cela, on a replacé le passage dans le contexte de l'essai de manière à faire apparaître qu'il illustre à la fois les « vaines subtilités » et l'idée que les contraires se rejoignent — idée qui est le thème véritable du chapitre —, et on a commenté les exemples donnés par Montaigne, celui des « villanelles de Gascogne » et celui de la poésie des nations « qui n'ont congnoissance d'aucune science ny mesme d'écriture ». Cette dernière poésie est celle des « cannibales » que Montaigne a citée avec éloges dans l'essai qui porte ce titre et auquel on s'est reporté.

Aux yeux de Montaigne, que ce soit à l'échelle d'une vie ou à celle de l'histoire, il faut du temps pour atteindre à la perfection de l'art, mais cette perfection n'est pas réellement un progrès, puisqu'elle consiste seulement à retrouver, après la régression de l'état intermédiaire, la perfection naturelle d'une poésie spontanée. C'est le temps qui ajoute l'art à la nature. Mais la nature l'emporte toujours sur l'art : « Ce n'est pas raison que l'art gaigne le point d'honneur sur nostre grande et puissante mere nature. » Contrairement aux apparences, le passage de Montaigne implique donc bien que la « poésie populaire et naturelle » a

partie liée avec le passé. Même chez lui, les chansons suggèrent une association entre le passé, le peuple et la simplicité spontanée de l'état de nature.

### *Deuxième leçon*

La deuxième leçon a pris pour point de départ le moment où, vers 1850, l'idée d'une continuité entre chansons du Moyen Age et chansons populaires est en train de voler en éclats, ou tout au moins de se modifier profondément sous l'effet d'une connaissance plus précise et plus rigoureuse des unes comme des autres, contraignant les études de folklore comme les études médiévales à prendre une direction nouvelle. On a retenu comme exemple emblématique de cette évolution les instructions rédigées par J.-J. Ampère pour l'enquête Fortoul, lancée en 1852 par le ministre de l'Instruction publique de ce nom et dont le but était de constituer un *Recueil des poésies populaires de la France*. Ampère prend en effet soin de préciser que la poésie du Moyen Age n'est pas une poésie populaire et qu'elle est donc exclue de la collecte. En même temps, ses attendus touchant l'utilité d'une telle enquête sont très proches des arguments avancés au même moment par Paulin Paris pour justifier la création d'un enseignement de langue et de littérature françaises du Moyen Age au Collège de France. A partir de préoccupations communes, les deux disciplines prennent conscience de leurs divergences.

Cette opposition entre littérature médiévale et littérature populaire allait à l'encontre d'un mouvement qui s'était développé depuis près d'un siècle. Elle contraignait les médiévistes à une réflexion nouvelle sur la notion de littérature populaire appliquée au Moyen Age. Ce mouvement, on s'est efforcé d'en esquisser brièvement les principaux traits. En France, la romance de style troubadour, qui se développe à partir du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, se situe avec prédilection au Moyen Age. En même temps, sans être le moins du monde populaire, tout au contraire, elle affecte de s'enraciner dans l'inspiration populaire en reprenant des airs et des fragments traditionnels et en cultivant un style simple et naïf, dont l'extrême artifice n'en est que plus révélateur d'un parti-pris esthétique. Elle associe donc le médiéval et le populaire, association qui se retrouve au même moment en Angleterre et en Allemagne, mais dans un esprit différent qui lui vaudra une plus grande fécondité. En effet, les romances françaises ne s'intéressent profondément ni au passé médiéval ni aux traditions populaires. Elles ne cherchent pas à les connaître réellement. Tout ce qu'elles leur demandent, c'est une coloration superficielle propre à produire l'effet d'une naïveté touchante. En Angleterre et en Allemagne, au contraire, dès la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'intérêt pour les chants populaires et pour les souvenirs médiévaux dont ils peuvent garder la trace est réel et, si l'on peut dire, sérieux. On a rappelé les manifestations de cet intérêt, de Percy à Macpherson, de Herder et de Schlegel à Arnim et Brentano et surtout à Uhland, dont l'œuvre poétique est d'inspiration à la fois populaire et médiévale, mais que sa compétence philologique

empêche de prendre la poésie médiévale pour une poésie populaire. Uhland considère, comme le fait au même moment le romaniste Diez, que la seconde a été comme étouffée au Moyen Age par la poésie aristocratique et raffinée (celle qu'on appellera un peu plus tard la poésie courtoise), avant de connaître une sorte de résurgence au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle, période à laquelle remontent le plus anciennes chansons populaires encore vivantes de son temps. En même temps, il nuance considérablement la croyance romantique en une création collective, étudie les conditions dans lesquelles les chansons se transforment et se déforment, tente en un mot de rendre compte de ce que Patrice Coirault appellera « la formation de nos chansons folkloriques ».

Reconnaissance du caractère savant de la poésie médiévale ; attention portée à l'évolution et aux variantes des chansons populaires : cette double attitude se retrouve dans les *Instructions* de l'enquête Fortoul, qui pouvaient s'inspirer aussi bien sur ce point des recherches de savants français. J'ai consacré ici un assez long développement à Claude Fauriel, personnage extrêmement intéressant que l'on peut découvrir à travers la thèse de Miodrag Ibrovac et sur lequel il ne serait pas inutile de poursuivre les recherches en exploitant le très riche fonds de ses papiers conservé à la Bibliothèque de l'Institut. Pour la question qui nous occupe, l'importance de la pensée de Fauriel est de suivre un double mouvement. La poésie des troubadours, nous dit-il, est une poésie intellectuellement difficile et socialement élitiste. Cela, c'est ce dont tout le monde à son époque est en train de s'apercevoir. Mais ce qu'il ajoute, ce n'est pas seulement que cette poésie a évincé une poésie populaire préexistante ; c'est surtout qu'elle tire d'elle-même, qu'elle secrète délibérément sa propre contrepartie popularisante. Il a une vision quasi structurale d'une « classe particulière » dans un « ensemble poétique », définie au sein de cet ensemble par un effet de contraste. Ce qu'il appelle « genre populaire » ne désigne pas une poésie née dans le peuple ou authentiquement populaire, mais une poésie qui agit par des effets différents de ses artifices habituels et qui se donne l'apparence de la simplicité. En somme, Fauriel n'est pas très loin de Montaigne et de cette « poésie populaire et purement naturelle » que seule la perfection de l'art permet de retrouver dès lors que sa spontanéité est perdue.

On a ainsi affaire en ce premier XIX<sup>e</sup> siècle à trois conceptions qui se dégagent les unes des autres, mais sans cesser de se combiner. La première voit dans la poésie du Moyen Age une illustration de « l'enfance poétique des peuples », et donc une émanation spontanée du peuple. La seconde reconnaît le caractère aristocratique et savant des plus anciens poèmes conservés, mais considère qu'ils ont recouvert une poésie populaire plus ancienne qui resurgit dans les derniers siècles du Moyen Age pour donner naissance aux chansons populaires de l'époque moderne. La troisième voit — dans la synchronie et en se bornant à l'époque médiévale — « l'ensemble poétique » se fonder sur l'équilibre contrasté et simultané d'une poésie difficile et d'une poésie simple.

La définition de ces trois conceptions a été l'occasion de faire ce qui aurait sans doute dû l'être dès le début, mais qu'aurait alors menacé un trop grand degré d'abstraction et de banalité, car c'est une question usée : prendre garde aux emplois des mots « peuple » et « populaire », et à leur ambiguïté. Le mot « peuple » peut désigner, soit une identité ethnique ou nationale, soit une classe sociale, la plus basse. C'est le premier sens qui fonde la théorie de « l'enfance poétique des peuples ». C'est le second qui est employé quand on constate que la poésie du Moyen Age est savante, et non populaire ou quand on s'efforce de distinguer, comme on l'a fait à une époque encore récente dans les études médiévales, une culture populaire différente de la culture savante. L'un et l'autre sens se mêlent lorsqu'on oppose une poésie à la fois simple et traditionnelle à une poésie à la fois difficile et nouvelle, avec l'idée implicite que le peuple au sens social, écarté des progrès, des raffinements, des innovations souvent cosmopolites, de la culture et des lettres, est resté plus proche de l'identité ethnique primitive du peuple au sens national. Plus profondément, l'idée qu'en remontant dans le passé on se rapproche du peuple dans son authenticité primitive a de lourdes implications philosophiques et souvent religieuses autour de l'idée de nature, de la théorie d'une langue originelle autour de spéculations sur la langue adamite et le sens de l'épisode de la tour de Babel, comme l'a montré Maurice Olender, de la proximité relative des langues et de leurs productions poétiques au regard de la création telle qu'elle est sortie des mains de Dieu — de leur proximité au regard de Dieu lui-même. Ces préoccupations apparaissent chez certains des premiers médiévistes.

A partir de telles considérations, cette deuxième leçon s'est achevée sur deux ordres de remarques. D'une part, on constate chez les folkloristes, comme chez les médiévistes soucieux de définir dans leur domaine une inspiration ou une poésie populaires, une sorte de nervosité agressive qui les pousse à traiter avec mépris et presque avec violence les productions qu'ils ne jugent pas authentiquement populaires, et plus encore les collègues coupables de s'être laissés prendre à de telles productions. Cette acrimonie paraît traduire l'exaspération de ne jamais parvenir à saisir la pure essence du populaire, à la voir toujours s'évaporer, s'enfuir un peu plus loin, et surtout un peu plus haut dans le passé, dès qu'on croit tenir l'objet qui la renferme. Elle conforte la conviction que la réalité historique et le fait culturel que poursuivent et croient parfois saisir les folkloristes n'ont pas d'existence objective et ne sont rien d'autre qu'un effet esthétique.

D'autre part, et dans la progression de l'exposé, la question s'est posée de savoir comment les médiévistes avaient réagi à l'éclatement de la notion de poésie populaire et à l'impossibilité d'en saisir la réalité dans les plus anciens monuments conservés de la littérature médiévale. Question qui devait fournir le point de départ de la troisième leçon.

### *Deuxième séminaire*

Ce séminaire est parti de la constatation que l'ancrage de la poésie supposée populaire dans l'histoire a souvent paru un critère de son authenticité et un de ses principaux intérêts. C'est aussi un des points qui ont d'abord retenu l'attention dans la poésie du Moyen Age. D'où l'effort de certains érudits romantiques pour trouver dans des chansons populaires de leur temps la mémoire encore vive d'événements ou de circonstances remontant au passé médiéval, voire pré-médiéval.

L'exemple retenu pour le séminaire a été celui du *Barzaz-Breiz* d'Hersart de La Villemarqué (1815-1895). Après avoir retracé en quelques mots la vie et l'œuvre de La Villemarqué, on a rappelé la nature et les arguments de la polémique qui s'est développée autour du *Barzaz-Breiz* jusqu'à la démonstration apportée assez récemment par Donatien Laurent que l'ouvrage n'est pas le faux qu'on a dit et repose sur une collecte. On a souligné ensuite que le *Barzaz-Breiz* suppose de façon particulièrement explicite et insistante une rencontre et une continuité entre le Moyen Age et les chants bretons que La Villemarqué ou sa mère ont pu entendre, et cela à travers les souvenirs historiques dont ces derniers conserveraient la trace. Son introduction est toute remplie de bardes et de druides, dont l'auteur croit déceler l'activité jusque tard dans le Moyen Age et le souvenir jusque dans les chansons encore vivantes de son temps. Dans son introduction, dans les notes qui accompagnent les pièces du recueil, il fait les plus grands efforts pour les rattacher à des événements ou à des personnages historiques, pour établir qu'elles sont contemporaines de ces événements, si reculés soient-ils. Démonstrations dérisoires, bien sûr, et pourtant assez touchantes. Mais ce qui nous a intéressé surtout, ce sont les chants qui sont en relation avec la littérature médiévale : ceux qui mettent en scène Arthur ou Merlin, ou encore, aux confins de l'histoire et de la littérature, Héloïse et Abélard. Plus encore, deux poèmes sont les calques de poèmes médiévaux. L'un est *Le Rossignol* : c'est le lai de *Laüstic* de Marie de France. Quant à l'autre, il s'agit de deux épisodes de *Lez-Breiz* « fragments épiques » consacrés selon La Villemarqué à ce Murman (il l'appelle Morvan), roi breton défait et tué dans le combat que lui avait livré Louis le Pieux en septembre 818, comme le relate Ermold le Noir. Dans le premier de ces épisodes (Le Départ) on retrouve la rencontre de Perceval et des chevaliers au début du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, dans le second (Le Retour) le retour de Perceval au château de sa mère et les retrouvailles avec sa sœur dans la *Seconde continuation de Perceval* (éd. W. Roach, v. 23598-23703).

La Villemarqué attire lui-même l'attention sur ces rapprochements vraiment saisissants. Que faut-il en penser ? Ni *Le Rossignol* ni *Lez-Breiz* ne figurent parmi les chansons recueillies de nos jours par Donatien Laurent. Ce sont des cas où l'on peut sans injustice soupçonner l'auteur du *Barzaz-Breiz* d'en avoir ajouté de son cru. Pour autant, il est peu probable qu'il ait inventé ces poèmes de toutes pièces, car alors les commentaires qu'il en fait et la relation qu'il sup-



pose entre les textes médiévaux et eux témoigneraient d'une sorte d'impudence et de provocation qui n'est guère dans son caractère. La conjecture la plus vraisemblable est qu'il a été frappé par une analogie entre des chants populaires bretons qui existaient réellement et les poèmes médiévaux que sa fréquentation des cours de l'École des Chartres lui avait révélés. Il aura forcé la ressemblance. Mais si c'est le cas, ses poèmes n'en sont que plus significatifs de l'idée qu'il se fait de la poésie populaire et de sa situation au regard de la poésie médiévale. Dans les deux cas, il suppose que les chants bretons sont antérieurs aux poèmes médiévaux. L'art des trouvères aurait fleuri — maigrement, à l'en croire, et en fleurs étioilées — à partir des chants populaires qui lui auraient survécu et s'inscriraient dans la très longue durée (des débuts de notre ère, sinon avant, jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle !). Marie de France lui fournit elle-même un argument en assurant que ses lais dérivent des lais bretons.

L'essentiel du séminaire a été consacré à la comparaison de ces pièces du *Barzaz-Breiz* avec les textes médiévaux qui leur correspondent. On a aussi prêté attention aux commentaires de La Villemarqué et aux présupposés esthétiques et historiques qui lui font préférer les chants du *Barzaz-Breiz* aux poèmes du Moyen Âge. Parmi ces présupposés figure celui que la pièce qui contient les traits les plus populaires est nécessairement la plus ancienne.

### *Troisième leçon*

La troisième leçon a été largement consacrée à une mise au point d'histoire littéraire. On a rappelé quelques éléments classiques du débat sur les origines du lyrisme roman en relation avec la question traitée.

Malgré la consommation de la rupture entre la poésie du Moyen Âge et les chansons populaires, ceux qui étudient ces dernières aussi bien que les médiévistes sont restés longtemps anxieux de parvenir à atteindre, au-delà de la plus ancienne poésie médiévale, une couche plus ancienne encore de poésie populaire qu'elle aurait recouverte. S'agissant des premiers, on s'est efforcé de montrer le rôle qu'avaient joué dans leurs efforts, d'une part une représentation de la musique comme expression spontanée, et donc première, de l'affectivité, d'autre part des arguments empruntés aux historiens du vers. Quant aux médiévistes, ils ont de même employé leurs efforts à repérer la trace d'une poésie populaire en amont de celle des troubadours et des trouvères, mais cet effort sera bientôt infléchi par les conceptions de Bédier et de ses disciples — ce qu'on appellera « l'individualisme » —, puis par les conditions nouvelles que créera l'opposition entre cet individualisme et un courant qui, avec Ramón Menéndez Pidal, se définira lui-même comme « néo-traditionaliste ».

Dans cette réflexion et dans cette recherche, un ouvrage a joué au départ un rôle important, celui de Karl Bartsch, *Altfranzösische Romanzen und Pastourel-len*, publié à Leipzig en 1870. C'est une édition critique de l'ensemble des poèmes

de langue d'oïl connus de l'auteur qui, au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle, échappent à l'inspiration courtoise et peuvent se rattacher à une veine populaire ou popularisante. On a analysé le choix du mot « romances », les pièces réunies par Bartsch sous cette dénomination, les raisons qui l'ont poussé à associer romances et pastourelles. On a montré ensuite l'influence de cet ouvrage sur la thèse capitale d'Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age* (1889). On a rappelé les discussions sur l'origine latine ou romane des pastourelles, sur le caractère archaïque ou sur l'artifice des chansons de toile. On a montré ce que représente le type même la chanson de femme dans le lyrisme roman et au regard de la poésie courtoise. On a résumé la vieille hypothèse d'un lien entre le premier lyrisme roman et les fêtes de mai et on a brièvement commenté quelques pièces où elle a cru trouver des arguments, parmi lesquelles, bien entendu, la fameuse « ballade de la reine d'avril ».

Toutes ces analyses ont convergé vers une même conclusion. Les chansons de femmes se rattachent probablement à une tradition qui est réellement ancienne, et dont l'extension géographique est très vaste. Ce n'est cependant pas leur ancienneté, mais la suggestion de leur ancienneté par contraste avec d'autres formes lyriques, qui les rend vivantes et significatives dans le lyrisme roman médiéval. D'un côté, elles ne prennent leur sens qu'en renvoyant avec insistance à une tradition ancienne. De l'autre, elles ne prennent leur sens que si elles ne sont pas anciennes (ce qui est au demeurant le cas des spécimens conservés), puisque ce sens naît de leur opposition à d'autres formes lyriques explicitement revendiquées comme nouvelles.

### *Troisième séminaire*

Le séminaire a illustré et prolongé les analyses de la leçon à travers l'exemple de la célèbre chanson de toile *Belle Aigentine*. On a mis pour cela en relation deux observations d'ordre tout différent. D'une part, cette chanson de toile, insérée par Jean Renart dans son *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, n'y est pas chantée, comme les autres, par Liénor et sa mère dans une scène qui redouble le tableau qu'offre traditionnellement ce type de chanson. Elle est chantée par un jeune homme, que Jouglet, le jongleur de l'empereur, accompagne à la vielle, lors de la joyeuse soirée entre hommes que passent les participants au tournoi de Saint-Trond. Au reste, ce n'est pas tout à fait une chanson pour les jeunes filles. D'autre part, c'est la seule chanson citée *in extenso* par Jean Renart, et c'est une chanson dont les strophes, dans l'unique manuscrit du *Guillaume de Dole*, sont de longueur irrégulière. Félix Lecoy et Paul Zumthor ont tous deux cherché à restituer des strophes régulières, le premier en supposant que des vers ont été omis dans les strophes brèves, le second en supposant que les strophes de la chanson étaient à l'origine des tercets et que des vers supplémentaires ont été indûment ajoutés.

On a cherché à montrer à partir de là que Jean Renart exploite de deux façons différentes une même image des chansons de toile, celle du désuet, du démodé, de la simplicité maladroite, qui s'attache à ces chansons de femmes narratives aux strophes homophones proches de la laisse épique. Le romancier veut-il peindre une mère et sa fille, provinciales innocentes et naïves, vivant loin du monde, recluses dans un château isolé ? Il en fait des personnages de chansons de toile et il leur fait chanter des chansons de toile : la mère et la fille, dans la chambre des dames, sont occupées à de pieuses broderies et chantent tour à tour des chansons de toile dans lesquelles une mère et une fille, dans la chambre des dames, sont occupées à de pieuses broderies ; les chansons de la mère montrent une mère sévère, celles de la fille, une fille amoureuse. L'ancienneté supposée des chansons est soulignée par la vieille dame (« C'était autrefois que les dames et les reines travaillaient à leur tapisserie en chantant des chansons d'histoire »), mais suggérée aussi par les citations fragmentaires qui en sont faites (Liénor et sa mère ne chantent chaque fois que les deux premières strophes).

Jean Renart veut-il maintenant montrer des jeunes gens en goguette ? Il leur fait aussi chanter — entre autres — une chanson de toile, mais dans un esprit de dérision légère. Cette chanson peu raffinée aux yeux de ces jeunes élégants amateurs de poésie courtoise, avec sa situation scabreuse et son héroïne passive, prête à sourire. Elle n'est pas réduite à deux strophes, extraites d'un passé oublié, qui suffiraient à donner la tonalité de la scène et à en marquer la sensibilité. On la chante d'un bout à l'autre, comme on raconte une bonne histoire. On ne la chante pas seulement d'un bout à l'autre : on en rajoute peut-être, on l'allonge, la rendant ainsi plus lourde encore, par des vers adventices qui sont autant de chevilles narratives, si l'hypothèse de Paul Zumthor est fondée. Amplification beaucoup plus accentuée encore, mais avec des éléments identiques, dans *An chambre a or se siet la belle Beatris* d'Audefroï le Bâtard, dont le thème est le même que celui de *Belle Aigentine*. Amplification qui répond au goût du temps pour l'extension de la bourre narrative et pour la saturation du récit.

Ainsi, Jean Renart utilise les chansons de toile, tantôt pour faire vieux (et alors il n'en cite que des fragments), tantôt pour faire rire (et c'est l'usage qu'en fera aussi, de façon fugitive, Adam de la Halle dans le *Jeu de la Feuillée*). Dans les deux cas, cela confirme que ces chansons sont hors mode. Mais pour les insérer, même de façon bouffonne, dans un milieu à la mode, il faut les compléter jusqu'à l'exhaustivité narrative, elles qui, même dans leur version complète (comme le montre le chansonnier *U*), jouent si volontiers de l'ellipse. C'est ce à quoi s'emploie Audefroï. C'est ce que fait peut-être aussi Jean Renart, si l'on suit Paul Zumthor. Mais en même temps, la disposition de la chanson dans le manuscrit, avec ses concaténations de laisses de longueur irrégulière, accroît l'impression d'archaïsme. Le génie de Jean Renart — s'il est le responsable de cette disposition — est d'utiliser le même trait (une forme d'amplification) pour mettre un peu la chanson au goût du jour, mais aussi, et bien que cela ait l'air contradictoire, pour accroître l'impression de son irrégularité, de sa gaucherie rugueuse,

de son caractère à la fois maladroit et démodé. De même, plus haut, son trait de génie a été d'associer les citations tronquées à la désignation des « chansons d'histoire » comme vieilles chansons passées de mode et à l'atmosphère désuète et évanescence de toute la scène. Explicitement, la dévaluation apparente et le prix réel de la chanson viennent de ce qu'elle est présentée comme ancienne. Au demeurant, cette opposition entre chanson ancienne et chanson nouvelle est importante dans le lyrisme médiéval, comme la quatrième et dernière leçon a tenté de le montrer.

#### *Quatrième leçon*

Avant d'en venir à cette opposition, on a complété le faisceau des remarques sur les effets de réminiscence, d'interruption, de fragmentation et de suspens dont usent les chansons médiévales en signalant rapidement ceux qui se fondent sur le refrain, systématiquement absent du grand chant courtois, systématiquement présent dans les autres formes lyriques. On a souligné les implications esthétiques de l'étymologie du mot (< *refractum*). On a rappelé l'abondance des refrains isolés, courant de chanson en chanson comme des citations, placés en position de citation dans les chansons dites « avec des refrains », jouant à la fois de la citation et de l'interruption dans les rondeaux à danser à la faveur du procédé du « refrain inséré ». On a insisté sur les variantes du rondeau de la belle Aelis, sur son histoire toujours interrompue, sur le fait qu'elle ne saurait se poursuivre et que c'est un cas où l'amplification entretient le suspens sans le résoudre, comme le montre le pot-pourri de Baude de la Kakerie.

En un mot, le refrain qui trotte dans la tête et vient sur les lèvres, appelé comme un commentaire par la strophe du rondeau, se veut un fragment et une citation surgissant du fond de la mémoire. Il prétend ainsi appartenir au passé, mais ne peut être saisi que dans son nouveau contexte et dans le présent de la danse. Il est perpétuellement une chanson ancienne renouvelée. Lui aussi met implicitement l'accent sur l'opposition chanson ancienne/chanson nouvelle.

Pour traiter de cette opposition, on a commencé par quelques considérations sur l'emploi des mots *antiquus*, *modernus*, *novus* au Moyen Age et sur le couple antique/moderne dans le domaine des Lettres. Comme l'a souligné Curtius, « les écrivains "classiques" sont toujours les "anciens" », et cela dès l'Antiquité tardive. Il n'y a pas de classiques modernes. Quant au mot *modernus*, qui apparaît au VI<sup>e</sup> siècle, il est formé sur *modo* comme *hodiernus* sur *hodie* : à la lettre, il s'applique donc moins au présent qu'au passé immédiat. Seul *novus* marque réellement le surgissement du présent et le bouleversement de la nouveauté : son application à la perpétuelle nouveauté de la révélation chrétienne le montre. Mais il est peu employé dans le champ littéraire.

Pourtant, au Moyen Age, les chansons sont nouvelles. Elles ne cessent de se dire nouvelles. « Farai chansoneta novele » : ce vers, choisi pour servir de titre au

volume d'hommage en l'honneur du regretté Jean-Charles Payen, est un incipit très fréquent. Chanson nouvelle, peut-être. Mais toutes ces chansons se ressemblent : où est leur nouveauté ? Dans le *faire* (« je vais *faire* une chansonnette nouvelle »). La chanson n'est pas nouvelle parce qu'elle ne ressemblerait pas aux autres, qui l'ont précédée. Elle est nouvelle parce qu'elle vient de naître et qu'elle est fraîche. La revendication de la sincérité, qui est constamment celle de ce lyrisme, exige de la chanson qu'elle vienne tout juste d'éclorre sous l'effet d'un sentiment vivant, qu'elle ne soit pas flétrie, fanée, qu'elle soit nouvelle et non passée. La nouveauté de la chanson est une exigence dans l'ordre de la poésie et dans celui de l'éthique amoureuse : celle d'une *Vita nuova*.

Qu'a-t-on affaire, alors, d'une vieille chanson ? Il en est pourtant — on n'a cessé de le voir — qui revendiquent ce trait : « C'était autrefois que les dames et les reines... ». Une chanson de Marcabru commençait déjà sur ces mots :

*Lo vers comensa  
A son veil, sen antic.*

La *vida* de Cercamon nous dit qu'il composait *vers e pastoretas a la usanza antiga*. On s'est attaché à commenter ces deux exemples. Dans le cas de Marcabru, on a affaire, semble-t-il, à une simple *laudatio temporis acti* qui se reporte du domaine moral au domaine poétique. Il n'en reste pas moins que cette chanson, à la lettre nouvelle (*comensa*), prétend être composée à l'ancienne, s'en fait gloire et laisse entendre que cette manière ancienne implique une sorte de vertu rugueuse opposée aux contorsions hypocrites d'aujourd'hui, qui sont comme des raffinements pervers. La biographie de Cercamon, surtout si on la met en parallèle avec celle de Peire de Valeira, qui fait remonter au temps de Marcabru, pour le dénigrer de façon plaisante, un poète sans doute beaucoup plus récent, montre le parti que les auteurs de *vidas* tirent d'une fausse ancienneté, certes péjorative, mais supposée pleine de piquant.

Ainsi, tandis que les médiévistes s'appuient sur les indices de l'ancienneté dans les chansons médiévales pour supposer l'existence de chansons plus anciennes encore et perdues, les poètes médiévaux pratiquent alternativement l'affectation de la nouveauté et de l'ancienneté. Ils jouent avec l'idée de vieille chanson.

On est revenu pour finir à l'association des chansons populaires et des vieilles chansons. Même s'ils la pensaient plus ancienne et recouverte par le lyrisme courtois, les médiévistes ont très tôt considéré que la chanson populaire resurgit à la fin du Moyen Age. Le premier volume publié par la Société des Anciens Textes Français, en 1875, est consacré aux *Chansons du XV<sup>e</sup> siècle* éditées par Gaston Paris.

L'examen de ces chansons a fait l'objet du dernier séminaire. On a analysé l'écart qu'elles présentent au regard de la norme lyrique de leur temps. Au demeurant, c'est cet écart qu'on n'a cessé de suivre sous toutes ses formes mouvantes au cours de cette brève série de leçons : rupture des refrains. Citations qui,

remontées on ne sait d'où, viennent soudain à la bouche. On ne sait d'où ? Du passé, des grand'mères, du peuple, de l'enfance : c'est ce que *donne à entendre* inlassablement la chanson dans l'instant présent où seul elle résonne. Elle est en miettes, cette chanson, comme si elle avait été oubliée, comme si elle émergeait de la nuit du temps et de l'enfance, comme ces souvenirs de la petite enfance conservés en images juxtaposées et isolées. Elle est un début jamais poursuivi, mais indéfiniment amplifié par l'écho de la rêverie, comme l'était le rondeau de la belle Aelis, comm l'était pour George Sand enfant la chanson *Nous n'irons plus au bois/Les lauriers sont coupés*.

Les chansons du Moyen Age sont-elles de vieilles chansons ? Certaines ont voulu l'être, et elles y ont gagné, comme « la fée des légendes », d'être « éternellement jeunes » parce qu'elles paraissent vieilles depuis toujours. C'est aussi le secret des chansons que nous n'appelons pas pour une autre raison « populaires ».

Le signe du passé, c'est l'oubli. Il faut que ces chansons entêtantes et lointaines soient fragmentaires ou que leur décousu donne l'impression du vestige pour qu'on les suppose à demi disparues, sur le point de se perdre. Tous les collecteurs de folklore ont l'impression d'arriver juste un peu trop tard. Toutes leurs informatrices ont l'impression que chansons et contes se sont perdus, et qu'ils se sont perdus récemment, qu'il leur en reste encore des bribes, mais qu'il aurait fallu pouvoir interroger leur mère. Depuis mille ans, et beaucoup plus encore sans doute, la poésie sait cela. Siècle après siècle, des *khardjas* mozarabes aux chansons de toile, à nos chansons du XV<sup>e</sup> siècle ou aux chansons du Valois chères à Nerval, elle se donne son relief en profilant dans le lointain la silhouette à demi-effacée d'une autre poésie, dont l'ancienneté et la simplicité contrebalancent et confortent à la fois sa sophistication et sa nouveauté. Elle prend soin pour cela de ménager la perspective en trompe-l'œil du passé par le jeu des casures et des dissonances, créant à l'intention du folkloriste futur un objet peut-être illusoire.

#### *Quatrième séminaire*

Dans cette ultime séance du séminaire, on s'est demandé pourquoi les chansons du XV<sup>e</sup> siècle conservées dans le manuscrit de Paris et dans celui de Bayeux ont été considérées comme des chansons populaires. Les deux manuscrits sont soignés, et celui de Bayeux est même luxueux. Ces chansons sont souvent les mêmes qui soutiennent les polyphonies des musiciens de la cour de Bourgogne. Thématiquement, elles se situent dans la tradition de la poésie des trouvères. Qu'est-ce qui a pu induire à les qualifier de populaires ?

Pour répondre à cette question, on a analysé les formulations dont usent Gaston Paris dans son édition des chansons du manuscrit de Paris et plus tard Théodore Gérold dans son édition des chansons du manuscrit de Bayeux. On y a

retrouvé les ambiguïtés de la notion de littérature populaire, mais aussi, derrière le charme un peu suranné du style de Gaston Paris, la suggestion que les pièces inspirées par « la muse populaire » se caractérisent par un certain flou, une indécision du sens, un relâchement de la logique. On trouve plus tard sous la plume d'Henri Davenson (Henri-Irénée Marrou) d'excellentes formules qui vont dans le même sens. On a, à partir de là, réfléchi sur les notions de maladresse involontaire et de corruption ou de mutilation du texte au cours de sa transmission. On s'est interrogé sur la situation particulière créée par l'insertion fréquente de ces chansons dans les farces. Au cours de ces analyses, on a sans cesse retrouvé, dans des circonstances et dans des contextes divers, les effets de dissonance et de fragmentation, fondamentaux à nos yeux pour suggérer que les chansons sont vieilles.

#### PUBLICATIONS

Chrétien de Troyes. *Romans*, Paris, Le Livre de Poche, 'La Pochothèque', 1994 (direction du volume).

« Note sur la rivalité et la jalousie dans le Tristan de Thomas », dans *Conjunctures. Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*. Edited by K. Busby et N. J. Lacy, Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 589-596.

« Un paradoxe courtois : le chant et la plainte », dans *Literary Aspects of Courtly Culture. Selected Papers from the Seventh Triennial Congress of the International Courtly Literature Society*. Edited by Donald Maddox and Sara Sturm-Maddox, Cambridge, D. S. Brewer, 1994, p. 69-83.

Notice du disque d'Anne Azéma *L'Unicorne — The Unicorn — Das Einhorn. Chants médiévaux français*, Paris, Erato, 1994, p. 6-11.

« Chrétien de Troyes. Le chevalier au lion », dans *Les plus beaux manuscrits des romanciers français*, sous la direction d'Annie Angremy, Paris, Bibliothèque Nationale de France et Robert Laffont, 'La Mémoire de l'Encre', Paris, 1994, p. 10.

« L'amour de l'amour, substitut de l'inspiration poétique : l'exemple de la poésie médiévale », dans *De l'amour des passions* (Actes du colloque du Groupe de Recherches et d'Etudes Cliniques, 27 et 28 novembre 1993), Paris, G.R.E.C., 1994, p. 321-234.

« Tintin et l'amour », dans *X Passion* 11, 4<sup>e</sup> trimestre 1994, p. 57-58.

Préface à *Lancelot — Lanzelet. Pour fêter les 90 ans de Alexandre Micha*, Greifswald, Reineke-Verlag, 1995, p. XV-XVI et « Le roi Arthur victime de la géographie », *ibid.*, p. 401-402.

« Realistic Romances », dans *Medieval France. An Encyclopedia*, ed. William W. Kibler et Grover A. Zinn, New York, Garland, 1995, p. 782-783.

Compte rendu de : Jean Rychner, *La narration des sentiments, des pensées et des discours dans quelques œuvres des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXVII, 1994, p. 288-289.

Compte rendu de : Edward A. Heinemann, *L'art métrique de la chanson de geste. Essai sur la musicalité du récit*, dans *Romania*, 113, 1992-1995, p. 253-255.

#### PARTICIPATION A DES COLLOQUES

Octobre 94. Société italienne de philologie romane. Colloque à Anacapri. Conférence plénière : « Autour des chansons du XV<sup>e</sup> siècle : le traditionnel et le populaire ».

Décembre 94. Université de Stuttgart et Collège International de Philosophie. Colloque « Penser le temps à l'automne du Moyen Age », Akademie Schloss Solitude, Stuttgart. Communication : « Temps du monde et temps de l'âme dans l'œuvre de Froissart ».

Décembre 94. MLA, San Diego, CA. Communication (lue *in absentia*) : « L'Éthiopienne et le fils du roi. Note sur les modalités et les limites de l'allégorie chez Abélard et chez saint Bernard ».

Février 95. Fondation Hugot du Collège de France. Colloque « La conscience de soi de la poésie ». Communication : « Rythmes de la conscience. Le noué et le lâche des strophes médiévales ».

Mars 95. Fondation des Treilles. Colloque sur l'avenir des humanités, organisé par l'association Sauvegarde des enseignements littéraires. Intervention : « Crise des études littéraires, crise de la littérature ».

Juin 95. Maison Suger (EHESS). Réunion interdisciplinaire « Les émotions : histoire, anthropologie et sciences cognitives ». Intervention informelle.

Juillet 95. Queen's University, Belfast. Congrès de l'Association Internationale des Etudes Courtoises. Conférence plénière : « La fin des *Chroniques* de Froissart et le tragique de la cour ».



## CONFÉRENCES

Octobre 94. Université de Ljubljana, Slovénie (quatre conférences sur *La Chanson de Roland*, Chrétien de Troyes, Froissart, Charles d'Orléans). Mission du ministère des Affaires Etrangères.

Mars 95. Académie de Versailles (« Littérature médiévale et sensibilité moderne »).

Avril 95. Ecole Normale Supérieure (deux conférences sur la création littéraire au Moyen Age).

Mai 95. Association « Sauver les documents en péril des bibliothèques françaises » (conférence au Sénat sur « La jalousie dans *Tristan et Iseut* »).

Juin 95. Université de Zürich. Alliance française (« Les séductions de la littérature médiévale »).

Juin 95. Université de Genève (« Littérature française et Quartier latin au XIII<sup>e</sup> siècle »).