De la chanson au récit : la chastelaine de Vergi

Autor(en): **Zumthor, Paul**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Vox Romanica**

Band (Jahr): **27 (1968)**

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-22573

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

De la chanson au récit: La chastelaine de Vergi

Si est en tel point autressi
Com li chastelains de Couci
Qui au cuer n'avoit s'amor non,
Dist en un vers d'une chançon:
Par Dieu, Amors, fort m'est a consirrer
Du dous solaz et de la compaingnie
Et des samblanz que m'i soloit moustrer
Cele qui m'ert et compaingne et amie:
Et quant regart sa simple cortoisie
Et les douz mos qu'a moi soloit parler,
Comment me puet li cuers ou cors durer?
Quant il n'en part, certes trop est mauvés ...[1]

Il s'agit là d'une des chansons les mieux attestées du châtelain de Couci: celle qui porte le nº I dans l'édition A. Lerond[2]. Elle est insérée en son entier (avec addition d'un envoi) dans le *Roman du Chastelain de Couci et de la dame de Fayel*[3]; la strophe citée par *ChV* l'est aussi dans le *Roman de la Violette* de Gerbert de Monteuil[4]. Elle est l'objet d'une tradition manuscrite relativement importante[5]. Seule la chanson V de Lerond peut lui être comparée (attestée, en tout ou en partie, par treize chansonniers, elle est insérée, elle aussi, dans le *Roman du Chastelain de Couci,* et de plus dans le *Guillaume de Dôle* de Jean Renart qui en donne la strophe 1)[6]. Le texte de la chanson I, str. 3, qui nous intéresse ici, est sémantiquement bien assuré: les seules variantes remarquables concernent la désignation du bien d'amour dont le poète craint d'être privé: *ChV* énumère *solaz, compaingnie, samblanz, cortoisie;*

[1] Ed. F. Whitehead, *La chastelaine de Vergi* (ci-après citée *ChV*), Manchester ³1961, v. 291–301.

[2] Paris 1964; texte et apparat critique, p. 57–61.

[3] Ed. M. Delbouille, *SATF* 1936, p. 238–240.

[4] Ed. D. L. Bufum, *SATF* 1928, p. 184. C'est la troisième strophe de la chanson dans tous les manuscrits, à l'exception du chansonnier *C* qui lui donne la seconde place.

[5] Le texte complet nous a été conservé dans 13 chansonniers, et dans deux manuscrits du *Roman du Chastelain de Couci:* cf. Lerond, *op. cit.,* p. 29–30 et 57.

[6] Ed. F. Lecoy, *CFMA* 1962, p. 29. – La chanson XIX, dont la première strophe est insérée dans *Guillaume de Dôle,* v. 3751–3759, est d'attribution douteuse: cf. Lerond, *op. cit.,* p. 152–153; le nº XXXI, dont *Méliacin* cite la strophe 1, est à rejeter (*op. cit.,* p. 215). Je laisse ici de côté les autres chansons figurant dans le *Roman du Chastelain de Couci;* cf. éd. Delbouille, p. lxiii ss.

douz mos; d'autres manuscrits ajoutent *déduit;* seule la *Violette* fournit un vers 6 franchement différent, introduisant un éloge physique de la dame:

et son douc vis et son viaire cler

Cet ensemble de faits paraît témoigner de la notoriété de cette chanson qui, selon toute apparence, fut au XIIIe s. un classique du lyrisme de cour.

La strophe 3, citée ainsi par *ChV,* constitue dans ce bref récit l'unique élément de farciture lyrique. La fonction qu'il y remplit est donc nécessairement différente de celle dont il est chargé dans le *Roman de la Violette:* dans cette œuvre, en effet, Gerbert de Montreuil, qui imite de près la technique créée par Jean Renart[7], ne cite pas moins de 40 à 44 chansons[8]; *Guillaume de Dôle* en contenait 46. Il s'agit là de véritables anthologies, artistement entremêlées, à titre ornementaire, à un récit qui leur est, en lui-même, étranger. La multiplication et la répartition à peu près régulière de ces farcitures contribuent à les détacher du contexte dont elles se dégagent en vertu d'une sorte d'effet de relief: elles brodent sur la trame de l'œuvre une série de motifs plus ou moins hétérogènes, et constituent, par rapport à l'enchaînement du récit, comme un contrepoint. Que tel ait bien été le dessein du poète apparaît à la monotonie même de la formule de ligature dont il se sert pour introduire ces fragments lyriques: Gerbert de Montreuil aussi bien que Jean Renart nous annoncent qu'un personnage *chante* (ou: *commence*) *ceste chanson* (ou: *ce vers;* ou simplement *ceste, cesti*); très rarement (huit fois chez Jean Renart, cinq fois chez Gerbert) on trouve un verbe de sens voisin (*dire, noter*)[9]. Il serait difficile d'admettre que ce n'est pas là un effet voulu: la formule remplit une fonction de clé stylistique, elle signale le passage d'un registre à l'autre, accuse le contraste. On peut présumer qu'elle avait, dans cet ordre d'idées, une utilité particulière, lors de la lecture publique de l'œuvre: soulignant ou facilitant le passage de la déclamation au chant, ou l'intervention d'instrumentistes, etc. Il en va tout autrement dans *ChV,* encore que l'auteur ait pu s'inspirer du procédé de Gerbert de Montreuil[10]. La farciture lyrique, ici valorisée par son unicité, l'est aussi par sa situation, vers la fin du premier tiers du récit, au moment où les ressorts psychologiques de l'action sont tendus, et où les divers facteurs du drame sont en place. De plus, la chanson n'est pas mise sur les lèvres du personnage qui est alors en scène, mais simplement

[7] Cf. BUFFUM, *op. cit.,* p. LXXXIISS., et LECOY, *op. cit.,* p. XXIISS.

[8] Le nombre varie selon les manuscrits.

[9] Je crois inutile de donner ici la référence de tous ces vers. Les variantes stylistiques les plus notables de la formule sont *Guillaume de Dôle,* v. 5105 (*li est ciz chans dou cuer volez*), et *Violette,* v. 4342 (*d'une chanson li souvient*).

[10] Sur les relations possibles entre la *Violette* et *ChV,* cf. J. FRAPPIER, *La châtelaine de Vergi, Marguerite de Navarre et Bandello, Publications de la Faculté des lettres de Strasbourg, Mélanges* II (1945), spéc. p. 97–100, et F. WHITEHEAD, *op. cit.,* p. XI–XII et N 2.

accompagnée d'une référence à son auteur, le châtelain de Couci. Il s'agit ici d'une sorte de *citation d'autorité,* peut-être comparables à celles que l'on rencontre dans la poésie latine du même temps[11]. La strophe citée est destinée à expliciter et, dans une certaine mesure, à justifier les sentiments ressentis par le chevalier[12]. Sa fonction ornementaire est subordonnée à cette utilité-là.

Le sens de ces huit décasyllabes est complet. Ils forment un tout expressif, parfaitement adapté à la situation: regret d'une séparation qui apparaît comme inéluctable et entraînera la perte des divers biens octroyés par l'amour (les rendez-vous, le bel accueil, les tendres paroles, le plaisir); perspective d'une mort amoureuse. C'est là, par le moyen d'un décalage registral, comme une intervention prophétique, une préfiguration condensée des événements à venir. Le lien contextuel entre ces vers et le récit où ils s'enchâssent est donc particulièrement étroit. Mais l'on peut présumer l'existence simultanée, dans la mémoire de l'auteur, et sans doute de ses auditeurs, d'autres liens contextuels: avec la chanson du châtelain de Couci en son entier. D'où un effet de rayonnement double: la chanson se trouvant, comme en filigrane, évoquée par le récit.

La structure thématique de la chanson I, d'une extrême simplicité, comporte deux séries de brèves variations sur les motifs de la séparation et du bien amoureux, la succession de ces séries constituant une gradation. Le pivot en est la strophe 3[13]. La strophe 1 déroule, en termes généraux, une déploration que reprend la strophe 2 en la précisant à l'aide des motifs du congé, de la terre lointaine et du service amoureux. Suit (strophe 3) l'évocation du bien que l'on perdra. La strophe 4 reprend, au passé, le motif du service et celui des biens d'amour, qui amène (strophe 5) celui des losengiers et, de nouveau, celui de la terre lointaine. La strophe 6 conclut par un adieu. Les strophes 4 et 5, par le retour qu'elles opèrent sur le passé, suggèrent comme une explication causale de la strophe 3: elles en commentent allusivement les motifs dans l'ordre, si l'on peut dire, diachronique. Il y est en effet question d'une longue et pénible conquête de la Dame, ainsi que de tentatives, provisoirement écartées, d'envieux et de traîtres: il s'est donc déroulé un «avant»; le poète redoute un «après». Le présent consiste en une modulation affective entre ces deux termes entrevus: modulation qui trouve sa forme la plus pure dans la strophe 3. Or, n'est-ce pas là justement la situation où l'auteur de la *ChV* a saisi son héros: entre une conquête qui, nécessairement, a eu lieu à un moment quelconque, mais

[11] Cf. P. Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane,* Paris 1963, p. 102–103.

[12] L'une des pièces lyriques de *Guillaume de Dôle* (v. 3744ss.) est, de ce point de vue, dans une certaine mesure comparable: c'est ... la chanson V du *Châtelain de Couci.*

[13] Je suis ici l'ordre des strophes proposé par Lerond, conformément à 12 manuscrits. Si l'on met, avec *C,* 3 à la seconde place, le rythme thématique change mais l'effet de gradation est maintenu, et le sens général de la chanson reste inchangé.

dont il ne nous dit pas un mot, et un avenir catastrophique qui formera la conclusion du récit? En d'autres termes, le texte complet de la chanson I, spécialement les strophes 4 et 5, éclairent, dans la mémoire de l'auditeur, les perspectives du roman. Je ne veux pas dire que rien ne permette de dissocier les deux œuvres, ni que le roman serait incompréhensible sans la chanson. Mais leur rapprochement est, me semble-t-il, voulu par l'auteur, et comporte un effet poétique révélateur. On ne saurait assez fortement souligner à ce propos le caractère littéraire de *ChV,* caractère qui, après les recherches de J. Frappier et les mises au point de Whitehead[14], paraît désormais hors de discussion. L'utilisation, qu'a pu faire l'auteur, du lai de *Lanval* ou de la *Violette,* sinon de *Guingamor* ou de quelque fabliau, voire, en conclusion, de *Piramus et Tisbé* ou même d'un *Tristan,* est entièrement subordonnée à une fin propre, de nature artificielle et qu'il est difficile de définir autrement qu'en termes de *fine amor: ChV* est proche, en ce sens, de *Flamenca* ou même du *Chevalier à la Charette,* mais avec d'autant plus de rigueur que l'auteur s'embarrasse de moins de matière; plus proche encore du *Lai de l'Ombre,* mais mieux structuré que celui-ci, dans la mesure où elle est plus manifestement concentrée sur un thème unique[15]. Tel fut, chacun en convient, le génie de cet auteur inconnu: «Few works with so artificial a plot as the *Chastelaine* leave a stronger impression of verisimilitude.»[16] C'est dans cette perspective que je propose de rapprocher, du récit, notre chanson: certes l'auteur de *ChV* était assez imprégné d'idéologie et de rhétorique courtoises pour n'avoir pas besoin de s'inspirer explicitement de telle chanson particulière. Mais on ne saurait contester l'existence d'un jeu subtil d'allusions poétiques, jeu qui relève de ce que son style a de plus personnel.

*

Le contenu du roman peut être analysé selon deux lignes thématiques: je les nommerai provisoirement, par commodité et sans vouloir préjuger de rien par ces mots, la ligne de la *fine amor* et la ligne du *fabliau.* A chacune de ces deux lignes se rattachent une série d'événements et de personnages particuliers, à cela près qu'elles se nouent dans la figure centrale du chevalier: celui-ci, en effet, à la fois amant de la Dame et vassal du duc, joue son rôle simultanément dans la *fine amor* et dans le *fabliau.*

La ligne thématique de la *fine amor* est particulièrement pure. La dame n'est rien qu'objet d'amour: le seul mot du texte qui pourrait faire allusion à l'existence d'un mari est ambigu[17]. La série des gestes faits et des émotions ressenties en

[14] Cf. ci-dessus, N 10.
[15] Cf. en particulier WHITEHEAD, *op. cit.,* p. XXIV–XXX et XLII–XLIII.
[16] Cf. WHITEHEAD, *op. cit.,* p. XLII.
[17] Le mot *seignor,* v. 714, pourrait désigner le duc.

commun par elle et par son ami ont constitué, jusqu'au moment où commence le récit, un ensemble parfaitement clos: joie due aux rendez-vous clandestins, préservée par le pacte et le secret juré. L'emploi du petit chien comme messager élimine toute présence humaine étrangère au couple. Ni confident, ni serviteur: le château où se dissimulent ces amours est un lieu vide, réduit à une linéarité sereine. Tous les éléments de la situation s'épaulent et s'impliquent l'un l'autre. L'auteur leur confère une totale autonomie: aucune motivation externe; ce sont des valeurs données, absolues[18]. La scène même du rendez-vous (v. 374–476), nœud du récit, est stylisée de manière que les facteurs dramatiques, rejetés dans le contexte ne troublent en rien la succession des motifs lyriques: joie de l'accueil, *soulaz,* puis tristesse de la séparation.

La ligne du fabliau est plus complexe, à la fois dans son origine et dans sa signification apparente. Matériellement, elle tient sans doute à des traditions narratives telles que le thème de la «fée-maîtresse» et celui de «la femme de Putiphar»[19]: mais, ici, pas trace de féerie; pas plus que pour la *fine amor,* la moindre motivation externe; ce thème-là aussi est donné, comme un parfait artifice que rien n'a à justifier en dehors de l'œuvre, et qui n'a d'existence que par celle-ci[20]. Une femme désire le jeune chevalier; celui-ci refuse; elle l'accuse auprès de son mari; pour se disculper, l'accusé trahira son secret. Le premier de ces épisodes n'a pas le moindre rapport interne avec aucun des motifs de la *fine amor:* les sentiments et l'action de la duchesse restent étrangers à la mentalité courtoise; ils lui sont même à tel point étrangers que la seule manière de les rendre perceptibles dans la lumière de la *fine amor,* c'est de les assimiler aux sentiments et aux agissements des «losengiers». D'où la figure ambiguë de la duchesse, qui tient à la fois de la mégère de fabliau et de la *fausse amie.* La coexistence de cette ligne thématique avec la première relève (au niveau des personnages amoureux) du hasard: elle est imposée par l'auteur en vertu de son pouvoir arbitraire de composition. C'est seulement au niveau du duc que cette composition trouve sa rationalité et sa nécessité interne: le mari auquel on se plaint est en effet aussi le seigneur de celui qu'on accuse, et ce dernier, lié envers lui par son serment vassalique, se trouve pris entre deux fidélités contradictoires: ou bien il brise le pacte d'amour et perd la bienveillance de sa dame; ou bien il brise le pacte féodal et, puni de bannissement, doit s'exiler en terre lointaine, perdant, à la

[18] Cf. les remarques de WHITEHEAD, *op. cit.,* p. XXV.

[19] Cf. WHITEHEAD, *op. cit.,* p. XII–XIV. Sur la «fée-maîtresse», cf. E. BRUGGER, *The celtic element in the lays of Lanval and Graelant, MPh. 12* (1914), 587ss.; cf. aussi C. SEGRE, *Lanval, Graelant, Guingamor,* Modène 1957, sur les relations possibles de ces trois ouvrages. Le thème de «la femme de Putiphar» apparaît, on le sait, dans *Guingamor:* les rapprochements proposés entre ce lai et *ChV* par WHITEHEAD, *op. cit.,* p. XIII, ne sont guère probants.

[20] Cf. les remarques préliminaires de J. M. FERRIER, *The forerunners of the French novel,* Manchester 1954, p. 4.

manière du châtelain de Couci, tous les biens de l'amour. Les seules motivations psychologiques explicites offertes par le récit se rapportent au serment d'hommage et l'on peut penser que c'est autour de ce point central et à partir de lui que l'auteur organisa les éléments divers qu'il avait décidé d'élaborer simultanément. La contradiction, en effet, où se trouve pris le chevalier est, du point de vue d'une idéologie courtoise intransigeante, insoluble; l'antinomie est absolue, pour l'individu sur lequel pèsent en commun ces obligations différentes. L'auteur transfère donc le problème au niveau du duc: celui-ci, en sa qualité seigneuriale, lie expressément,

> sor l'amor et sor la foi
> que je vous doi sor vostre hommage (v. 334–335),

les deux serments en une même obligation: il n'y a plus, dès lors, deux parties différentes, liées séparément avec le chevalier; mais, en fait, trois personnes liées en commun par un double contrat.

L'initiative prise ainsi par le duc et l'instauration de cette situation nouvelle précèdent immédiatement, dans le récit, le rendez-vous des amants, lequel est suivi a son tour de la querelle entre la duchesse et le duc à qui elle se refuse. On a là, exactement au centre du roman (v. 332–618), trois scènes en triptyque: de part et d'autre du tableau central, exaltant la joie d'amour, deux volets à sujets, mettons, de fabliau, auquel il suffirait de bien peu de chose pour basculer dans le comique. Ce qui les maintient dans la gravité de ton et leur confère même une profondeur particulière, c'est le rapport d'utilité dramatique qui les attache au thème courtois.

Au cours de cette triple scène, on voit ainsi se tresser les deux lignes du récit. Il en résulte une conséquence: attaché au serment vassalique, le serment d'amour passe dans le même ordre de choses que celui-ci. Les causes et les conséquences de l'un et de l'autre ne se distinguent plus clairement. Le sentiment cesse d'être pur chatoiement affectif pour rayonner en action. Ce qui, dans la terminologie de la *fine amor,* est métaphore devient réalité: d'où la double mort finale qui range *ChV* dans la classe de ce que J. Frappier a nommé le «roman tragique»[21]. Whitehead a noté avec justesse combien ce dénouement enrichit, a posteriori, le récit, en accuse les caractères et approfondit l'expression de la *fine amor*[22].

Néanmoins, les deux lignes demeurent distinctes. Le jeu de contrastes et d'entrelacement qui les oppose est vraiment un jeu: une subtile combinaison d'éléments purs. Ce caractère de l'œuvre apparaît bien à la lumière d'une étude de son vocabulaire. On constate en effet l'absence de tout élément descriptif (à l'exception de la scène du rendez-vous) dans les passages constituant la ligne de la *fine amor.* Le poète y a exclusivement recours à un très petit nombre de termes, qui sont ceux mêmes qu'utilisent par prédilection les trouvères, dans ce que Dragonetti nomme

[21] *Op. cit.,* p. 96.
[22] *Op. cit.,* p. XXVII et XL.

le «grand chant courtois»[23]. J'en relève ici l'essentiel. La désignation de la dame par le chevalier se fait à l'aide des expressions *ma dame, m'amie* ou, par métonymie, *ma (douce) amor, mon cuer, ma druerie, m'esperance,* par qualification *la plus loial, la plus cortoise, la meillor;* les équivalents masculins de ces termes désignent, sur les lèvres de la dame, le chevalier. L'éloge de l'un ou de l'autre des amants se fait à l'aide des adjectifs *beau, cointes, preu, loial, cortois* ou des substantifs correspondants. L'amour s'affirme uniquement par le verbe *amer* accompagné de divers adverbes, compléments, voire comparaisons clichées, marquant l'intensité. Le bien, désiré, possédé, ou perdu, de l'amour, c'est (dans l'ordre de fréquence) *joie, solaz, déport, déduit, confort,* employés avec des verbes dont le sens propre ou les modalités situent ce bien dans le passé, le présent, l'ordre du souhait ou celui de l'avenir. Le motif du secret et de la perte du secret, motif central dans le roman, est rendu par l'opposition entre *celer* et *descouvrir* régissant soit *amor,* soit *couvenant* (ou *conseil*), soit l'un des mots de la série de *joie;* et par *perdre,* régissant soit l'un de ces termes soit l'un de ceux qui désignent la dame. Les méchants par lequel arrivera ce malheur sont *faus felons enquereors, gent ... qui d'estre loial semblant font;* nulle part, remarquons-le, ne sont nommés les «losengiers»[24]: le duc et la duchesse qui, alternativement, en remplissent, dans la perspective de la *fine amor,* la fonction, relèvent de l'autre ligne du récit. A ce détail près qui tient en quelque manière à la structure de l'œuvre, le vocabulaire amoureux de *ChV* constitue, dans son extrême simplicité, comme le plus petit dénominateur commun de la terminologie habituelle aux poètes lyriques courtois du XIII^{e}s. Pour reprendre une notion que j'ai proposée ailleurs[25], je dirais que l'auteur de *ChV* a transposé dans son roman, en en maintenant la cohérence, les éléments centraux de leur registre d'expression. La scène du rendez-vous occupe, dans cette perspective, une place à part du seul fait que c'est une «scène». Les éléments qui la composent n'en sont pas moins empruntés, avec la même cohérence, à des motifs assez fréquents dans la poésie lyrique: les uns désignent le cadre de l'action (*vergier, prael, chambre*); les autres, l'action elle-même, qui est celle du «bel accueil» (*salut de bouche et de braz; choisir, acoler, beser*), du «parlement» (*faire parole*). Le reste nous ramène à l'expression du bien d'amour, cependant que le motif d'aube, qui clôt la scène, est estompé au point de tenir en deux vers (460 et 463). A la description des plaisirs de la nuit, thème romanesque traditionnel, est ici substitué un développement sur la brièveté du temps d'amour: de la sorte, l'épisode se trouve presque totalement dépouillé de motifs narratifs!

La composition de l'œuvre met en relief l'autonomie des deux lignes thématiques.

[23] R. Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise,* Bruges 1960, fournit (d'un point de vue différent) un relevé de telles expressions, spécialement p. 61–77, 251–253 et 279–285.

[24] Cf. *li faus losengeors* de la chanson I du Châtelain de Couci, str. 5, v. 1.

[25] *Langage et techniques poétiques,* p. 151–152.

Tantôt elles courent parallèlement, tantôt se rapprochent et se croisent puis divergent de nouveau, d'une manière qui donne au récit un rythme très étudié. Nous sommes là en présence d'une œuvre extrêmement savante, voulue et dont aucun détail n'est abandonné aux hasards de l'inspiration ou des redondances. Empiriquement, ce caractère apparaît au fait que plusieurs analyses différentes de la composition sont simultanément valables et fournissent des résultats presque également rigoureux. Plusieurs principes concourants ont dû présider à la constitution de cette structure complexe, dont les divers éléments sont parfaitement intégrés. Comme bien d'autres romanciers de son temps, l'auteur a manifestement recherché en cela des effets de proportion simple, fondés sur l'usage de nombres aisés à combiner[26]. Whitehead, sans insister d'ailleurs, suggérait ainsi de découper l'œuvre (dans une perspective dramatique) en sept «scènes à deux», reliées par de courtes transitions, entre une introduction et une conclusion[27]. Du point de vue du seul contenu narratif, on pourrait distinguer six parties de dimensions comparables[28]; mais, d'un point de vue plus strictement formel, on constate que l'œuvre s'articule aussi bien en quatre quarts ou en trois tiers, la fin de chacun de ces quarts ou de ces tiers marquant un temps fort de l'action[29]. Si, enfin, l'on considère principalement l'entrelacement des lignes thématiques, on remarque que celles-ci se croisent dans deux scènes symétriques: celle au cours de laquelle le duc arrache au chevalier son secret (v. 177–354, soit 177 vers); et celle où la dame de Vergi découvre cette trahison (v. 668–839, soit 171 vers); dans ce qui précède, sépare et suit ces deux scènes (fragments de longueur approximativement égale)[30], les deux lignes thématiques restent constamment distinctes. On peut aussi, en utilisant un schéma géométrique, représenter la ligne de la *fine amor* comme un axe vertical rigide, traversé en son

[26] Cf. G. Beaujouan, *Le symbolisme des nombres à l'époque romanes, Cahiers de civilisation médiévale 6* (1961), 159–169, et H. Genaust, *Die Struktur der altfranzösischen antikisierenden Lais,* Hambourg 1965, p. 225.

[27] *Op. cit.*, p. xxxi.

[28] I, v. 1–149; II, v. 150–368; III, v. 369–508; IV, v. 508–680; V, v. 681–839; VI, v. 840–958. Soit des «parties» de: 150, 219 (scène capitale où se nouent les lignes thématiques), 141, 172, 159 et 118 vers.

[29] Le premier quart prend fin (à deux vers près) au moment où le chevalier prononce le serment qui le lie envers le duc (v. 238–239); le second quart (à six vers près), à la conclusion de la scène du rendez-vous (v. 476); le troisième (à quatre vers près), au moment où la dame, ayant appris qu'elle est trahie, se retire de la fête et va commencer sa longue déploration. Le premier tiers prend fin (à cinq vers près) avec la douloureuse méditation du chevalier (au cours de laquelle est citée la chanson du Châtelain) précédant et amenant la divulgation du secret (v. 314); le second, exactement au moment où le duc consent enfin à livrer ce même secret à la duchesse (v. 638).

[30] Ce qui précède = 176 vers; ce qui suit = 118 vers; ce qui sépare = deux épisodes de respectivement 154 vers (le duc mène le jeu) et 161 (la duchesse mène le jeu).

milieu par la scène du rendez-vous (seul élément d'action); autour de cette croix, se déroule la ligne torse du «fabliau» qui, à deux reprises, en embrasse étroitement le fût: ce sont là les deux sommets du drame, le premier culminant dans le personnage du chevalier, le second dans celui de la dame.

Une première conclusion se dégage de cette partie de l'analyse. Ce n'est pas par suite d'une simple résistance de la matière que l'auteur de *ChV* a maintenu l'autonomie des deux thèmes combinés dans son œuvre. Il a, sciemment et savamment, greffé sur les motifs d'une chanson d'amour typique, des parties de ce que je continue à nommer, pour simplifier, un fabliau. L'opération qu'il a pratiquée relève de la technique d'amplification. Elle peut être considérée sous deux angles différents: celui d'un accroissement de matière, et celui d'une mise en récit, de la recherche d'une action nécessaire pour expliciter des motifs de nature, à l'origine, purement affective. Il est clair que ces deux intentions se cumulent et ne peuvent ici être distinguées l'une de l'autre[31]: leur interaction a communiqué à l'œuvre une tonalité stylistique particulière, y a imprimé une marque aisément reconnaissable. Je veux parler du curieux dosage des passages narratifs, des monologues et des dialogues.

On a remarqué déjà[32] que *ChV* présente une alternance rapide de brefs passages narratifs, au rythme serré, et d'autres passages, développant longuement, de façon plus directe, une situation émotionnelle. Je proposerais un point de vue légèrement différent: les passages en discours direct (monologues et dialogues) totalisent 467 vers, soit:

dialogues 330
monologues 112
formules d'annonce (du type: *dit-il, elle répond*) 25

Le reste du texte, que j'englobe sous l'appelation de «narration», comporte 491 vers. On est donc en présence de masses sensiblement égales. Elles le sont davantage encore si l'on met à part les 17 premiers vers et les 15 derniers, qui constituent ensemble une sorte de brève «moralité», rejetée en dehors du récit: restent alors pour la narration 459 vers[33].

Mais encore n'est-ce là qu'une proportion globale. La distribution de ces éléments est significative. Le plus long des 21 passages narratifs ainsi relevés (72 vers) est

[31] La transposition en jeu dramatique de motifs de pastourelle (lyrique) telle que la pratiqua l'auteur de *Robin et Marion*, ne posait pas les mêmes problèmes puisque, d'une part, la pastourelle comme registre comporte de nombreux motifs narratifs, d'autre part, l'action nécessaire est fournie par le jeu des acteurs.

[32] WHITEHEAD, *op. cit.*, p. XLII.

[33] Peut-être faudrait-il renvoyer ici aux intéressantes remarques de GENAUST, *op. cit.*, p. 222–223, sur l'égalisation des parties dans les récits tirés d'œuvres antiques.

situé exactement au milieu de l'œuvre (v. 420–491); quatre autres, relativement longs et très approximativement égaux (57, 47, 58, 63 vers) sont disposés, symétriquement par rapport à celui-ci, au début de l'œuvre, puis au commencement du second quart; ensuite à la fin du troisième quart, puis tout à la fin du récit: construction rigoureusement équilibrée. Les 16 autres passages narratifs, beaucoup plus brefs (12 vers en moyenne) sont répartis de façon plus irrégulière: ils constituent, dans la chaîne des discours directs, les pièces de transition grâce auxquelles peut se dessiner une progression chronologique.

Quant à ces discours directs eux-mêmes, ils suggèrent les remarques suivantes:

a) leur nombre est égal à celui des passages narratifs: il y en a 21, dont 19 dialogues et 2 monologues;

b) les monologues sont concentrés dans le dernier quart de l'œuvre qui, en revanche, ne contient pas plus de 11 vers de dialogue; les trois premiers quarts de l'œuvre offrent respectivement 123, 89 et 107 vers de dialogue[34];

c) la longueur moyenne des dialogues est de 24 vers dans le premier quart de l'œuvre, 22 dans le second; elle tombe à treize dans le troisième et à 5,5 dans le dernier. Cependant, le grand monologue de la dame (100 vers) est plus de deux fois plus long que le plus long dialogue (qui est le premier du roman, v. 60–102). Ensemble, les deux monologues, où culmine le pathétique de l'œuvre, forment le tiers de tous les discours directs.

A ces considérations, on peut ajouter la suivante. Contrairement à tant de romans de cette époque, *ChV* ne contient à peu près aucun passage didactique. Aux vers initiaux et finaux déjà mentionnés (ensemble 32 vers) répond un troisième passage, de 31 vers, situé à peu près au centre de l'œuvre (v. 430–460). Sur ce point encore, l'effet semble voulu. Le *Lai de l'Ombre,* qui, avec une proportion de 506 vers de discours pour 456 vers narratifs, se rapproche de *ChV,* n'offre pas entre ses parties une distribution aussi nette, et le dessein général y manque d'évidence.

*

ChV apparaît ainsi formellement composé sur un double clavier stylistique; il comporte un jeu d'oppositions récurrentes, engendrant un rythme. Au discours s'oppose la narration: c'est-à-dire qu'à un plan d'expression impliquant pour sujet (et souvent même pour objet) la première ou la seconde personne, s'oppose un autre plan, celui de la «troisième» ou plus exactement des substantifs impersonnels. En termes de linguistique, on parlerait ici d'un discours marqué (celui du *je* et du *vous*) et d'un discours non marqué[35]. Il en résulte, au niveau des effets de sens élémentaires (suggérés par les miroitements de la forme comme telle), une dualité de

[34] Je laisse de côté dans ce calcul les formules d'annonce.

[35] Ainsi, B. Pottier, *Vers une sémantique moderne, TLL 2* (1964), 115 et 118.

structure correspondant en quelque manière à la dualité des thèmes. La trame de l'ouvrage est constituée par la superposition de deux grilles de coloration différente. Cette composition toutefois n'est pas statique: le rythme des oppositions de claviers comporte une gradation: la part du dialogue, mieux lié à l'expression narrative (du seul fait qu'il met en présence deux sujets), décroît beaucoup après la grande scène du rendez-vous, tandis qu'après la révélation du secret triomphe le monologue, état particulier du discours «marqué», entièrement polarisé par un *je:* le monologue, c'est-à-dire l'état même du discours qui caractérise par ailleurs, à l'exclusion de tout autre, la chanson courtoise.

Du strict point de vue de la logique narrative, on relèverait dans *ChV* deux graves incohérences: la châtelaine, pourtant si avertie des dangers qui guettent l'amour, tombe naïvement dans le premier piège qu'on lui tend; et le chevalier ne fait pas la plus timide tentative pour se disculper. Ce sont là des faiblesses considérables sur le plan de l'intrigue, et l'on aurait lieu de s'en étonner, de la part d'un auteur aussi attentif, si justement il ne nous révélait par là une intention. Tout se passe en effet comme s'il écartait volontairement de notre champ de vision les motifs des sentiments, des actes, des paroles de ses personnages: non par goût de l'absurde, mais parce que ces motifs ressortissent à l'ordre des évidences, existent par eux-mêmes, objectivement, ailleurs, dans un univers auquel on nous invite à participer, et auquel la chanson du châtelain de Couci nous donne accès. L'intérêt se trouve ainsi concentré sur la situation plus que sur les personnages: ceux-ci rayonnent d'elle, la réalisent; ils la personnalisent (par leurs dialogues et leurs monologues) mais ne lui confèrent pas de dynamisme psychologique qui leur soit propre[36]. Le récit, comme tout ouvrage narratif de cette époque, est conçu comme «enseignement»: c'est-à-dire, le plus souvent, comme la révélation de faits extraordinaires. C'est ainsi que, selon l'observation de Genaust[37], les lais à sujet antique comportent une action linéaire, construite à partir d'une pointe finale. Ces remarques s'appliquent parfaitement à *ChV*. La pointe finale, c'est ici la double mort amenée et illustrée par un double monologue. Dans les textes qu'il étudie, Genaust observe une construction en diptyque ou triptyque, la dernière partie remplissant la fonction dramatique et significatrice principale. Si, comme il le suggère, ce sont là les traits constitutifs d'un genre, il est probable que *ChV* s'inspira de celui-ci et profita de l'expérience acquise ainsi par d'autres. L'aboutissement de l'œuvre, le point dramatique culminant, c'est le dialogue entre la duchesse et la châtelaine, ouvrant comme les écluses du monologue de cette dernière. On a remarqué la perfection formelle de ce monologue, son intensité émotive en même temps que sa délicatesse rhétorique et son extrême simplicité thématique[38]: à la dame fidèle fait antithèse le serviteur

[36] Cf. les remarques de J. M. Ferrier, *op. cit.*, p. 1 et 4: dans cette perspective, *ChV* constitue un exemple particulièrement net de la «nouvelle» primitive.

[37] *Op. cit.*, p. 226 ss. [38] Whitehead, *op. cit.*, p. xxxviii–xxxix.

parjure; au *je* privé de son bien, un *tu* qui, dans cette amertume, devient *il*, se voit comme rejeté parmi les choses d'un monde qu'on va quitter.

Dans une grande mesure, tout ce qui, dans le roman, précède ce monologue final, en constitue la glose anticipée. En ce sens, on pourrait appliquer à l'auteur de *ChV* ce que J. Stevens écrivait récemment de Marie de France, pour qui le lai est «a story that tells us a song»: une histoire dont le thème, grâce à l'expérience intime qu'en a faite la poétesse, se trouve comporter sa propre morale[39]. Reste, il est vrai, une différence capitale: Marie de France part de motifs inorganiques, non ou non encore formellement marqués; l'auteur de *ChV* part des motifs les plus fortement et subtilement stylisés que lui offre la tradition poétique de son temps. Que cette différence implique une forte opposition des tempéraments, c'est l'évidence. Qu'elle suppose des attitudes non comparables envers la tradition, on peut le présumer. Les procédés n'en présentent pas moins de l'analogie.

ChV ne présente aucune intervention d'auteur. Le bref prologue et l'épilogue sont rédigés en style de constatation axiomatique (*une manière de gent sont qui ...*, v. I), de proverbe, voire de sermon (*par cest example doit l'en ...*, v. 951): sans doute l'auteur ici nous communique le jugement qu'il porte sur le sujet de son propre récit, mais il le fait en s'objectivant totalement, en transposant son opinion dans l'ordre des vérités universelles, sinon des évidences pures et simples. Il s'oppose en cela à un Chrestien de Troyes, p. ex., et plus encore à un Renaut de Beaujeu: avec complaisance, ce dernier nous expose la relation personnelle qui le lie aux aventures de son *Bel inconnu* non moins qu'à la lectrice de l'œuvre; Mme Fierz-Monnier écrivit naguère quelques belles pages à ce propos[40]. L'auteur de *ChV* s'efface derrière son œuvre: ne faut-il pas voir là le trait révélateur d'une attitude caractéristique de l'écrivain envers son objet? Trait que l'on ne saurait dissocier de cet autre, qu'est le haut degré de stylisation du récit. Celui-ci se constitue au niveau du plus grand artifice possible, de la même manière que le lyrisme de la chanson: j'entends par là que la cohérence en est d'ordre exclusivement interne, et que l'œuvre est un petit univers d'une parfaite sphéricité, maintenu par une force de gravité propre et une nécessité intime que rien ne permet de percevoir de l'extérieur. Le poète lâche cette sphère parmi nous, et se retire: elle ne lui appartient plus. Il fut, durant les jours ou les semaines où il composa ces vers, l'occasion et le lieu de rencontre entre un sujet et un objet, mettons entre plusieurs sujet et plusieurs objets. Il ne s'identifia jamais ni aux uns ni aux autres: et ce point constitue la différence essentielle qui oppose, à une chanson d'amour comme celle du châtelain de Couci, *ChV* qui pourtant y tient par des liens très forts[41]. *ChV* est ainsi (du moins en apparence), plus

[39] *Patterns of love and courtesy, Essays in memory of C. S. Lewis*, ed. by J. Lawlor, Londres 1966, p. 3 et 16.

[40] *Initiation und Wandlung*, Berne 1952, p. 104, 120, 201 en particulier.

[41] Cf. mon article des *Studi in onore di Italo Siciliano*, Florence 1966, p. 1234.

que ne le sont généralement nos romans, proche de ces ouvrages archaïques dans la genèse desquels la fonction individuelle de leur auteur apparaît mal, tant est impersonnalisée, c'est-à-dire objectivée, leur poésie.

Un autre caractère du texte confirme cette impression: l'extrême pauvreté (on pourrait, sans exagérer, écrire: l'inexistence) dans *ChV* de notations sensorielles. Il n'y a pas lieu d'attacher trop d'importance à l'absence de notation concernant les sens de l'odorat et du toucher: elle est commune à toute la poésie de cette époque. On rencontre, en revanche, quelques sensations auditives et visuelles: mais elles sont rendues à l'aide d'un vocabulaire extrêmement limité. Le monde sonore n'est attesté que du point de vue du sujet, non de l'objet perçu: onze fois le verbe *oïr* (dont trois fois en cumul avec *veoir:* le cumul atténuant la valeur propre de chacun de ces mots), quatre fois *entendre.* Les sensations visuelles s'expriment, pour le sujet, par *veoir* (27 fois, dont trois de sens affaibli, proche de «constater») et *regarder* (une fois), sans aucun substantif; du point de vue de l'objet, par cinq adjectifs de couleur (tous relatifs au portrait de la dame morte), et trois adjectifs qualifiant une forme: *grant* et *large* à propos d'un arbre au jardin du rendez-vous, et *petit* (répété trois fois) à propos du chien. C'est là une simplicité descriptive vraiment exemplaire! Un relevé comparatif, opéré dans les chansons du châtelain de Couci et celles de Thibaut de Champagne, ainsi que des sondages pratiqués chez Chrétien de Troyes, montrent que l'auteur de *ChV* se range, à cet égard, résolument dans la tradition stylistique du grand chant courtois: il reste même très en deçà des possibilités de cette dernière, ce qui accroît l'écart qui le distingue de la tradition romanesque[42].

D'où le paradoxe[43]. Aucun personnage de *ChV* ne porte de nom. Le vers 126 suffit à prouver que l'effet est voulu. C'est, là encore (le *Lai de l'Ombre* tenant en cela compagnie à *ChV*), un cas limite. L'auteur crée ainsi, au cœur de son œuvre, un vide expressif comparable à celui que l'on constate dans le grand chant courtois où l'appel, le cri ne cessent d'émaner d'un sujet innommé et peut-être ineffable. Formellement, il lui faut bien, les exigences du langage l'y contraignent, combler ce vide au cours du déroulement des phrases. Il le fait soit en employant des désignations génériques, qui à leur tour relèvent du champ sémantique des relations féodales (*duc, duchesse, chevalier*) ou du champ propre à la chanson d'amour (*dame*), soit à l'aide de pronoms: *je, vous,* qui marquent les discours directs, ou *il, elle,* simples outils substitués aux noms de la première série.

[42] A titre d'exemple, voici chez Thibaut de Champagne (beaucoup plus sensoriel que le châtelain de Couci), les chiffres correspondants: *veoir* 53 fois, *regarder* 9, *regart* 4; adjectifs descriptifs (couleur, forme, taille, visage) 85; *oïr* et ses variantes (*entendre, escouter*) 25; *sentir* 7; expressions diverses désignant les sensations tactiles 7. Il est vrai que le nombre total des vers de l'œuvre, dans l'édition A. Wallensköld de la *SATF,* est plus de trois fois celui des vers de *ChV.*

[43] Qui est le même, pour l'essentiel, que celui du grand chant courtois.

Deux remarques à ce propos: Les personnages (les sujets) de l'action amoureuse, ceux qui détiennent ou perdent les biens d'amour, sont désignés collectivement, au v. 12 du prologue, par l'expression générique de *li fin amant,* empruntée à la terminologie de la chanson. Cette expression est placée par l'auteur, dans ces phrases introductives, comme une référence destinée à identifier le chevalier et la dame anonymes: c'est-à-dire à valoriser, dans les discours directs qui suivent, le *je* et le *tu.*

Aucun de ces dialogues ou monologues n'est introduit à l'aide du *que* par lequel, si souvent, les écrivains médiévaux ménagent comme une transition stylistique entre le point de vue du narrateur et celui du personnage[44]. Ici, tout est tranché: monologues et dialogues (mais ceux-ci pourraient être considérés, stylistiquement, comme de brefs monologues alternés) constituent, sur le plan linguistique, des unités closes, enchâssées dans un récit. On constate du reste que, numériquement, le *je* l'emporte sur le *tu:* 160 emplois contre 90, donc près du double. Cette proportion semble bien manifester une sorte de propension au monologue, qui affecte l'ensemble des discours directs dans l'œuvre: propension que l'on observe par ailleurs dans la chanson, dont le registre expressif procède d'une énergie centrale unique – unicité personnelle, que traduit l'usage prépondérant de la 1re personne. Ce que *signifie* celle-ci, ce n'est donc pas le mouvement d'une confidence (nous n'en savons rien et cette question biographique est dénuée d'intérêt); c'est l'identité d'une source du poème, identité maintenue en permanence, tantôt au premier plan, tantôt en retrait sous le voile des circonstances. Celles-ci sont, à leur tour, tantôt marquées du signe de la 2e personne (qui établit avec le *je* un lien étroit: celui du sujet à son objet), tantôt du signe de la 3e, qui implique une distanciation provisoire du sujet central envers l'objet – du poète envers son récit: une dépersonnalisation de celui-ci.

C'est là un effet qui se cumule, en l'accentuant, avec celui des alternances que nous avons constatées entre discours et récit. Il n'accentue pas moins l'opposition déjà relevée, qui distingue *ChV* des romans courtois de type traditionnel. S'il fallait citer un exemple pour éclairer mon propos, je renverrais à la belle scène d'accueil, v. 400–418, qui marque l'unique moment où les *fin amant,* auréolés de leur joie, soient placés face à face et se parlent. Le passage du récit au discours se produit comme un éclatement, un épanouissement soudain de puissances émotives, rendu stylistiquement sensible par le fait que les termes habituels de l'éloge et de la requête nous sont brusquement jetés à la face, en une accumulation pathétique, sans autre lien syntaxique que celui d'une série d'exclamations précipitées. Ce qui s'affronte, déchirant le tissu narratif, c'est un double *je,* aux moitiés indissociables. Un *je* qui, comme une source de lumière, éclaire les êtres et les événements qui se déroulent à l'entour puis qui rentrent dans l'ombre d'où ils sont sortis. Ici

[44] A. Meiller, *Le problème du style direct introduit par «que» en ancien français, RLiR 30* (1966), 353–373, spécialement p. 366ss.

est atteinte (comme dans les monologues successifs du dénouement) la plus grande intimité possible du sujet (je ne peux le désigner autrement) avec son histoire.

*

A tous les niveaux de l'analyse, nous retrouvons ainsi, dans *ChV,* un contraste soigneusement entretenu entre un plan lyrique et un plan narratif. Plutôt que de plans, il conviendrait peut-être de parler de perspectives, car ce dont il s'agit, c'est de deux attitudes différentes envers le monde: une attitude descriptive, impliquant comme une prise de possession, une conquête, de l'extérieur, opérée au moyen d'une descente dans l'histoire, dans le temps du récit; et une volonté de participation[45]. Il semble bien qu'à plusieurs reprises une entreprise comme celle de l'auteur de *ChV* ait été tentée. Elle était, si j'ose dire, dans l'air du temps. Pensons au *Lai de l'Ombre* ou à *Flamenca,* déjà cités; au *Chevalier à la charette,* dans une moindre mesure, car la mise en œuvre romanesque des motifs lyriques va beaucoup plus loin chez Chrétien de Troyes, chez qui la perspective narrative l'emporte absolument[46]. Aucun auteur n'a poussé aussi loin que celui de *ChV* la concentration, et comme la réduction à l'essentiel de tous les éléments en jeu, et cela (du moins à notre goût moderne) sans perte de puissance émotive.

Le récit, on l'a souvent remarqué, met ici en valeur les motifs lyriques. On pourrait noter accessoirement que le dialogue du chevalier et du duc, où se nouent les deux lignes thématiques de l'œuvre, constitue une sorte de jeu-parti[47]. Ce n'est peut-être pas un hasard si un manuscrit du *Roman de la Rose,* copié au XVI^{e}s., s'achève par le texte de *ChV,* qui en occupe les sept derniers feuillets[48]: ce court roman a été placé ainsi dans la lumière d'un «art d'aimer». De la *fine amor* au fabliau et réciproquement, se produit une double valorisation. Le serment vassalique dramatise le serment amoureux; mais le duc s'identifie par là aux *faus felons enquereors,* les losengiers des trouvères. La logique propre du «fabliau», nous l'avons vu, transforme en réalité pathétique la mort métaphorique. A vrai dire, en tout ceci, et pour reprendre une opposition devenue classique, les motifs lyriques fournissent le *san* dont le fabliau donne la *matière.* Il est remarquable que les passages lyriques de l'œuvre sont les plus chargés (et avec quelle habileté!) de rhétorique, alors que les passages narratifs en sont dépourvus[49]: or, la rhétorique tend à une exaltation du sens caché. Un autre effet est plus sensible encore, et dû à la même

[45] Au sens où j'ai employé ce mot dans *Langue et techniques,* p. 201.

[46] Peut-être pourrait-on alléguer ici la mode consistant à insérer des pièces lyriques dans les romans (j'ai signalé plus haut que *ChV* se distingue sur ce plan aussi).

[47] WHITEHEAD, *op. cit.,* p. XXXII.

[48] WHITEHEAD, *op. cit.,* p. XLV.

[49] WHITEHEAD, *op. cit.,* p. XLII.

cause: l'écrasement des durées. Les scènes les plus propres à s'épanouir en développements narratifs romanesques sont traitées avec une brièveté presque brutale: la rencontre (v. 374–404), la fête (v. 699–703, 841–842 et 851), le drame final (v. 910–929). Mais, plus encore: les indications de temps qui suivent les différentes scènes marquent uniquement des passages brusques, des coupures, jamais un déroulement[50]; à l'intérieur même des scènes, les successions ne sont notées que par des adverbes comme *tantôt, maintenant.* Il semble que l'auteur ait voulu, dans toute la mesure du possible, expurger son récit de ses apparences chronologiques. Il fait de son mieux pour maintenir une fiction d'intemporalité. Or, cette intemporalité est l'un des caractères fondamentaux du grand chant courtois.

En termes imagés, je dirais que *ChV* paraît s'inscrire en faux contre le genre de poésie narrative qui s'est élaboré et généralisé durant le dernier tiers du XIIe s. en milieu courtois[51]. Ce genre, que nous appelons (d'un point de vue peut-être exagérément moderne) le roman, consiste depuis Chrétien de Troyes, ses contemporains et ses épigones, dans la narration d'une «aventure», mot désignant une série d'actions imprévisibles, projetées dans un temps mesurable, et qui comporte, par là même, un double aspect de réalité: celui des faits eux-mêmes, et celui de leur signification, offerte à l'interprétation du lecteur. C'est-à-dire que le récit inclut sa propre glose. Ce caractère se révèle dans le mouvement même du style, ce «fortschreitendes Weitererzählen» dont parlait Auerbach[52], perceptible à la fois au niveau de la syntaxe et à celui du vers, l'octosyllabe à rimes plates sans coupure strophique, donc réduit à une durée pure. Dès le début du XIIIe s., le passage à la prose marque une nouvelle étape dans cette voie, en accusant les particularités du genre[53]: la prose de langue vulgaire, en effet, réservée primitivement au droit et à la dévotion (l'expression des relations de l'homme avec son semblable et avec les êtres surnaturels), s'étend, peu après 1200, simultanément à l'histoire et au roman, qu'il devient dès lors plus difficile encore que par le passé de distinguer pertinemment l'une de l'autre. Le roman en prose se chargera du reste aussitôt d'un contenu didactique et symbolique beaucoup plus lourd que celui du roman en vers: il n'est pas douteux que, dans l'esprit du XIIIe s., il accroissait, ce faisant, son historicité, rompant définitivement avec les traditions poétiques plus anciennes.

ChV fut sans doute contemporaine de ce dernier stade d'une évolution. De toutes manières, l'auteur réagit contre celle-ci. Nous avons vu à quel point il exténue

[50] Vers 103, 144, 150, 374, 509, 519, 550, 564, 681–682 (rappel v. 698), 841–842.

[51] La date de *ChV* est mal fixée: cf. les références fournies par WHITEHEAD, *op. cit.*, p. IX–XI. L'ensemble des considérations que je propose ici inclinerait à placer l'ouvrage plutôt au début qu'à la fin de la période en cause, c'est-à-dire plutôt dans le premier tiers du siècle que dans le troisième.

[52] *Mimesis,* Berne 1959, p. 124.

[53] Cf. H. G. JANTZEN, *Untersuchungen zur Entstehung des altfranzösischen Prosaromans,* Heidelberg 1966.

l'impression de la durée. Il se sert de l'octosyllabe, que lui impose une tradition irrécusable; mais du moins, sur le plan où il peut agir (celui des thèmes et du style), traite-t-il de telle façon sa matière qu'on ne perçoit plus de rapport fonctionnel entre la forme du vers et la nature du récit. Il a fait, de cet octosyllabe qu'il manie avec beaucoup de souplesse, un outil tout à fait neutre. Le roman courtois propose, de vers en vers, ou de page en page dans sa prose, l'image d'une existence aux fuyantes modalités: il se soucie peu d'essence et n'atteint, parfois, celle-ci que par le biais d'un symbole. *ChV,* au contraire, est ancrée dans cette essence poétique particulière qu'est la pure harmonie expressive du grand chant courtois. Les événements racontés ne s'écoulent pas vraiment; ou plutôt leur écoulement est, autant que possible, freiné, contenu par ce qu'ailleurs j'ai nommé le lien registral: l'ensemble des relations, vivantes mais stables, existant par tradition entre les éléments mutuellement significatifs de la chanson de trouvère; relations closes sur elles-mêmes, organisées en micro-univers sur lequel aucune réalité extérieure n'a vraiment prise.

Si, comme je le pense, l'auteur de *ChV* entend à la fois faire œuvre narrative et se plier au goût courtois, mais néanmoins échapper à l'esthétique impliquée par le «roman», il n'est point, en cela, tout à fait isolé. Tant s'en faut: c'est dès le début de la littérature romanesque française qu'un mouvement général semble opposer à celle-ci une pluralité de genres brefs rédigés, comme elle, en octosyllabes à rimes plates[54]: lais, fabliaux, récits épisodiques sur Tristan, adaptations d'histoires ovidiennes, contes divers, miracles de Notre-Dame. En dépit de la diversité des thèmes, des tons, des styles, une unité s'en dégage[55], au niveau d'une certaine conception du récit. On pourrait parler ici de divergences considérables de réalisation, mais d'une convergence des tendances profondes[56], tendances d'où, à long terme, procédera la «nouvelle» du XVe s.[57]: le récit, fortement stylisé, se concentre sur un événement

[54] Cf. H. Genaust, *op. cit.,* p. 3–4. Sur l'ensemble de cette question, cf. aussi l'introduction et le ch. I de Ferrier, *op. cit.;* H. Tiemann, *Die Entstehung der mittelalterlichen Novelle in Frankreich,* Hambourg 1961, en son entier; R. Dubuis, *La genèse de la nouvelle en France au moyen âge, CAIEF 18* (1966), 10ss.; de points de vue plus particuliers: H. Baader, *Die Lais: zur Geschichte einer Gattung,* Francfort 1966; A. Jolles, *Einfache Formen,* Tübingen ^{3}1965; et les articles de J. Frappier (*Remarques sur la structure du lai,* p. 23–29) et J. Rychner (*Les fabliaux,* p. 41–54) dans *La littérature d'imagination: des genres littéraires aux techniques d'expression,* Paris 1961.

[55] Au point d'engendrer parfois quelque confusion dans notre terminologie: ainsi, entre «lai» et «fabliau» (cf. Baader, *op. cit.,* p. 146–151; 241–243; 311–317; P. Nykrog, *Les fabliaux,* Copenhague 1954, p. 11–18).

[56] Cf. Tiemann, *op. cit.,* p. 5–6 et 20–21.

[57] Je me fonde, dans l'énumération de ces caractères communs, sur les ouvrages cités ci-dessus N 54 et 55. Quant à la brièveté, elle est matière à statistique: on retiendra une moyenne de 600 à 900 vers pour les ouvrages étudiés par Genaust, de

particulier; les éléments de la situation qui provoquera celui-ci sont généralement cristallisés dès le début, et aucun facteur étranger n'intervient par la suite. Il en résulte quatre conséquences: l'action est le plus souvent exprimée de manière typique, c'est-à-dire à l'aide de schèmes ou motifs plus ou moins traditionnels (et que l'on peut considérer comme constitutifs d'un genre: p. ex. du «fabliau», du «miracle», etc.); l'accent se trouve mis sur la causalité qui enchaîne les faits; l'événement apparaît ainsi, le plus souvent, comme l'aboutissement (comique ou tragique) d'une gradation, dans laquelle s'épuise la situation initiale; le récit constitue une totalité, extrapolée en *exemplum*, en moralité. D'où le peu d'intérêt des auteurs pour l'analyse des caractères humains, dont le comportement et les discours suffisent à nous faire saisir la vie psychique et morale: ce qui entraîne presque toujours un développement considérable des monologues et surtout des dialogues. D'où encore l'absence de description.

Tous ces caractères se retrouvent dans *ChV*, qu'ils situent au cœur d'un mouvement en plein essor durant les premières années du XIIIe s. On a souvent remarqué que *ChV* (non moins que nombre de fabliaux) engendra, par-delà réfections et modifications successives, une «nouvelle» proprement dite, chez Bandello puis Marguerite de Navarre[58]. C'est là une évolution caractéristique. La tentative de l'auteur n'en est pas moins absolument originale. *ChV* semble, dans une certaine mesure, s'inspirer, en en transposant entièrement les données, de la technique des *lais* telle que l'analyse J. Frappier dans l'article cité à la N 54. Je renvoie sur ce point aux brèves mais pertinentes remarques des p. 37 et 39: l'«aventure», événement central qui, d'autre part, inspira la composition musicale à laquelle le «conte» se réfère explicitement ou implicitement (p. 29), n'est-ce pas ici le parjure involontaire, attentant à l'intégrité de la *fine amor* telle que la chante le trouvère? Cette *fine amor*, c'est l'Autre Monde courtois, équivalent de celui des fées et des conteurs bretons (p. 31–32); les deux plans de réalité, de l'un à l'autre desquels l'«aventure» fait passer le héros du *lai* (p. 32–34), ne sont-ils pas, en quelque manière, comparables à ce que j'ai nommé les deux lignes thématiques?

Pourtant, du seul fait qu'il composait un récit et non une chanson, l'auteur de *ChV* n'a pas pu maintenir la totale fermeture de l'événement que comporte le grand chant courtois. L'événement ne peut pas ne point s'entrouvrir au moins sur une *histoire*. Non seulement la mort des amants y est, de métaphorique, devenue bien réelle; mais la duchesse (en vertu d'une logique propre au motif qu'elle incarne) meurt aussi. Sans doute, pour que s'instaure une parfaite symétrie, le duc devrait-il mourir à son tour. En fait, il ne meurt pas: il entre dans l'ordre du Temple, ce qui veut dire qu'il perd la double qualité par laquelle il existait dans l'œuvre: comme

200 à 1000 pour les lais «bretons», moins pour les fabliaux, etc. Quoi qu'il en soit, on reste très en deçà des longueurs moyennes de romans.

[58] Cf. l'étude de J. Frappier citée N 9.

seigneur et comme époux. Du moins, ainsi, subsiste-t-il quelque part au monde, tel un témoin du drame qui nous fut raconté. Peut-être, en ce sens, la figure du duc est-elle centrale dans l'œuvre: le duc (beaucoup plus que la duchesse, méchanceté pure), c'est la dure réalité du monde et de la société, présente entre le *je* et le *tu,* ayant pénétré par effraction dans le lieu clos où se chante l'amour. Cette effraction, c'est l'auteur même qui l'a commise: et sans doute nous livre-t-il ainsi quelque chose de son dessein premier[59].

Amsterdam *Paul Zumthor*

[59] Cette étude était déjà sous presse quand j'ai eu connaissance de l'excellent petit livre de P. Laskits, *La Châtelaine de Vergi et l'évolution de la nouvelle courtoise* (Debrecen 1966). L'auteur y présente dans ses pages conclusives (p. 79–99) une analyse comparable à la mienne.