

Re-create Troiam. Du poète roman au romancier français

Claudio Galderisi

Citer ce document / Cite this document :

Galderisi Claudio. *Re-create Troiam.* Du poète roman au romancier français. In: Cahiers de civilisation médiévale, 50e année (n°198), Avril-juin 2007. pp. 161-171;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.2007.2963>

https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_2007_num_50_198_2963

Fichier pdf généré le 25/03/2019

Abstract

The question surrounding the differences between poetry and narrative is largely that of verse and prose, the song and the tale, which, according to an inversion which constitutes one of the two specificities of French studies on the invention of romance, becomes that of the shift of the narrative towards the individual reading, and the song towards the *dit*, as the divorce between poetry and music manifests itself in literary productions.

In trying to recreate *Troiam* in Broceliande, the Romanic poet metamorphosed himself into a French writer of romance ; the aesthetics of that which is explicit, specific in French medieval prose, abolished the time of the mystery and saturated the necessary interstices in poetics. Scholars have often insisted on the process of second structuralization of the romance. But from a strictly poetic point of view, the romance appears as both the sign and the vehicle of the first real discontinuity between "Belles Lettres" and "Gothic letters". It is from this break that a redefining of the French literary panorama ensues, and, in the end, of the aesthetic specialization of prose and verse : the formal divorce between narrative and poetry within the aesthetic space of the romance, and their indissolubility in that of poetry.

Résumé

La question de la poésie et du récit est en grande partie celle du vers et de la prose, du chant et de la narration, puis, selon une inversion qui constitue une des deux spécificités des lettres françaises avec l'invention du *roman*, elle devient celle du glissement du récit vers la lecture individuelle, et du chant vers le *dit*, au fur et à mesure que le divorce entre poésie et musique est consommé dans les œuvres. C'est en cherchant à recréer *Troiam* en Brocéliande, que le poète roman s'est métamorphosé en romancier français ; l'esthétique de l'explicite, propre à la prose médiévale française, a fini par abolir le temps du mystère et par saturer les interstices nécessaires au poétique. La critique a souvent insisté sur le processus de structuration seconde du *roman*. Mais d'un point de vue strictement poétique, le roman apparaît à la fois comme le signe et le moteur de la première véritable discontinuité entre les belles lettres et les « lettres gothiques ». C'est de cette rupture que découle une redéfinition du panorama littéraire français et, en fin de compte, la spécialisation esthétique de la prose et du vers : le divorce formel entre récit et poésie à l'intérieur de l'espace esthétique du roman, et leur indissolubilité dans celui de la poésie.

Claudio GALDERISI

Re-creare Troiam

Du poète roman au romancier français

RÉSUMÉ

La question de la poésie et du récit est en grande partie celle du vers et de la prose, du chant et de la narration, puis, selon une inversion qui constitue une des deux spécificités des lettres françaises avec l'invention du *roman*, elle devient celle du glissement du récit vers la lecture individuelle, et du chant vers le *dit*, au fur et à mesure que le divorce entre poésie et musique est consommé dans les œuvres.

C'est en cherchant à recréer *Troiam* en Brocéliande, que le poète roman s'est métamorphosé en romancier français : l'esthétique de l'explicite, propre à la prose médiévale française, a fini par abolir le temps du mystère et par saturer les interstices nécessaires au poétique. La critique a souvent insisté sur le processus de structuration seconde du *roman*. Mais d'un point de vue strictement poétique, le roman apparaît à la fois comme le signe et le moteur de la première véritable discontinuité entre les belles lettres et les « lettres gothiques ». C'est de cette rupture que découle une redéfinition du panorama littéraire français et, en fin de compte, la spécialisation esthétique de la prose et du vers : le divorce formel entre récit et poésie à l'intérieur de l'espace esthétique du roman, et leur indissolubilité dans celui de la poésie.

ABSTRACT

The question surrounding the differences between poetry and narrative is largely that of verse and prose, the song and the tale, which, according to an inversion which constitutes one of the two specificities of French studies on the invention of romance, becomes that of the shift of the narrative towards the individual reading, and the song towards the *dit*, as the divorce between poetry and music manifests itself in literary productions.

In trying to recreate *Troiam* in Brocéliande, the Romanic poet metamorphosed himself into a French writer of romance : the aesthetics of that which is explicit, specific in French medieval prose, abolished the time of the mystery and saturated the necessary interstices in poetics. Scholars have often insisted on the process of second structuralization of the romance. But from a strictly poetic point of view, the romance appears as both the sign and the vehicle of the first real discontinuity between "Belles Lettres" and "Gothic letters". It is from this break that a redefining of the French literary panorama ensues, and, in the end, of the aesthetic specialization of prose and verse : the formal divorce between narrative and poetry within the aesthetic space of the romance, and their indissolubility in that of poetry.

*O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
que chega a fingir que é dor
a dor que deveras sente.*

Dans ces vers célèbres, Fernando Pessoa fixait sa perception du *joy* poétique. Bien avant lui, les philosophes du Moyen Âge avaient réaffirmé après Aristote le caractère fictionnel de la poésie. Conrad de Hirschau notait par exemple dans son *Accessus ad auctores* que le poète, en l'occurrence Virgile, est un *fictor*².

Les « lettres gothiques » et les chameaux d'Aristote

D'emblée, le problème de la confrontation entre récit et poésie peut apparaître en regard des enfances des lettres romanes comme une impasse heuristique. Cette conjonction-opposition est pourtant à l'origine de la voie française vers une nouvelle rhétorique des genres. Or, malgré l'identité très marquée des lettres françaises, le sillon qu'elles tracent finira par devenir, après des parcours et des aventures esthétiques très différents, celui d'autres langues et littératures européennes.

On a souvent cité dans les travaux sur l'histoire des genres le passage de la *Poétique* où Aristote fonde à la fois la prédominance de l'épopée et de la tragédie dans le poétique, et la réduction de la poésie lyrique à la fiction, en définissant une assimilation entre mimésis et *mythos*³. Récit et poétique sont dès les origines consubstantiels : le poète n'est pas seulement le *fictor*, voire le *poeta mendax*, mais également, sinon surtout, celui qui connaît les choses, leur syntaxe et leur essence, en un mot leur mythe.

Il est vrai que la critique a souvent voulu rechercher l'origine des genres modernes dans une nouvelle réception, qui s'opère à la Renaissance, des canons antiques. Et il est indéniable que l'ode et l'épigramme, la tragédie et la comédie, du moins en France, réapparaissent au XVI^e s., en marquant une coupure esthétique majeure avec la tradition littéraire médiévale, bien que le sonnet, à la fois forme et substance de la nouvelle poésie lyrique, trouve son origine dans la littérature médiévale italienne, bien que celle-ci tout entière constitue à la fois un modèle et une médiation pour la Renaissance française. Mais si l'on s'en tient donc à la conception du Stagirite, il n'est pas inexact de dire que sa formulation semble pouvoir s'appliquer, *mutatis mutandis*, et eu égard à la métamorphose que connaît la tragédie à l'intérieur du Cosmos chrétien, aux naissances romanes. Elle illustre sans doute mieux qu'une moderne théorie des genres la réalité de la lettre médiévale.

Mais si l'on veut fonder sur l'auteur de la *Poétique* une nouvelle typologie des modes et des genres, comme l'a fait par exemple Genette⁴, il me semble que c'est plutôt vers son travail sur le monde sensible qu'il faudrait se tourner pour chercher une méthode ou plutôt un antidote à la pulsion ordonnatrice de la critique, au démon de la taxinomie – je pense en particulier à ces *Seconds analytiques*⁵ où le philosophe cherche, entre autres, à identifier et à définir les caractéristiques qui permettent de distinguer un ruminant des autres animaux, sans parvenir à trouver

1. Fernando PESSOA, *Obra Poética*, Rio de Janeiro, José Aguilar, 1972, p. 164, v. 1-4. (*Autopsicografia*, 1932) : « Le poète est un dissimulateur. / Il feint si complètement / qu'il en arrive à feindre qu'est douleur / la douleur qu'il ressent vraiment ».

2. CONRAD DE HIRSCHAU, *Accessus ad auctores*, éd. Robert B. C. HUYGENS, Leyde, Brill, 1970, *Distinctio* 1, 1564.

3. ARISTOTE, *Poétique*, éd. J. HARDY, Paris, Belles Lettres, 1990, 1448a, p. 31-34, II-IV.

4. Selon Genette, la « triade des genres » est constituée de termes hétérogènes, puisque la poésie lyrique ne relèverait pas du même principe de classification que l'épique et le « dramatique ». Il qualifie l'épique et le dramatique comme des « modes » et le lyrique comme un « genre » : le mode se basant sur un critère d'énonciation et le genre sur la thématique. On imagine les difficultés qu'une telle articulation pose si l'on essaie de la juxtaposer aux lettres romanes (G. GENETTE, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, p. 33.)

5. Cf. *Seconds analytiques*, éd. Jules TRICOT, Paris, Vrin, 1947, 98a, II, XIII-XV ; — *Les parties des Animaux*, éd. Pierre LOUIS, Paris, Belles Lettres, 1990, 642b-644a, p. 10-16, et l'article d'Umberto ECO, « Cornes, sabots, chaussures : trois types d'abduction », dans *The Sign of Three*, éd. Umberto ECO et Thomas A. SEBEOK, Bloomington, Indiana U. P., 1983, p. 228-255.

une place convaincante pour le chameau, ruminant qui n'en est pas un tout en l'étant. La relecture des difficultés que rencontre l'auteur de l'*Organon* dans son effort de systématisation pourrait aider à mieux comprendre les risques que comporte une classification qui se fonde sur un schème construit *a priori*, c'est-à-dire anachroniquement *a posteriori*.

La définition des genres et de leurs frontières est en somme une *vexata quaestio*, y compris parce que, comme le rappelle Antoine Compagnon, « le genre ne fait pas partie des questions fondamentales »⁶. Même Hans Robert Jauss, qui pourtant peut être considéré comme un des fondateurs de l'esthétique de la réception, donc de la théorie moderne des genres, avait souligné la différence fondamentale qui existe à analyser la forme d'un genre historiquement défini comme tel par les traités de poétiques et les genres dits « primitifs »⁷, c'est-à-dire le récit mythique, le conte, la chanson populaire.

La question qui est au cœur de mon propos n'est pas celle de la valeur copulative – pour parler comme Bartholo et Figaro dans *Le Mariage de Figaro*⁸ – ou dialectique de la conjonction *et* qui relie « poésie » et « récit ». Je me demanderai, plus simplement, comment ces deux catégories peuvent rendre compte ici, y compris en raison de leur inadéquation partielle, d'une autre confrontation qui redéfinit l'horizon littéraire médiéval français au tournant du XIII^e s. : celle entre vers et prose. En un mot, entre le genre et le mode, je privilégierai ce dernier.

On l'a souvent répété, la littérature médiévale est un objet encore, et sans doute pour toujours, partiellement inconnu. Un objet pour lequel il faudrait donc construire un schème nouveau, qui fasse partiellement abstraction, par exemple, du support chronologique, souvent aléatoire ; elle est en même temps, et par delà le mythe du commencement, l'Antiquité nationale des lettres françaises, c'est-à-dire une réalité culturelle et linguistique qui a évolué vers le système et les schèmes qui sont les nôtres.

Pourtant cette littérature doit pouvoir être pensée, du moins en tant que « commencement signifiant par lui-même ». Mais selon quel entendement, ou si l'on préfère les catégories kantienues, quel jugement ? Faut-il s'appuyer sur un jugement *déterminant* ? Un jugement où le schème général dans lequel est contenu le particulier médiéval serait l'espace-temps d'une langue et d'une littérature, c'est-à-dire le système diachronique dans lequel s'inscrit le processus du même au même ? ou, si nous admettons que le schème général médiéval nous est partiellement inconnu, est-il préférable de se fonder sur un jugement *réfléchissant* ou *nominaliste*, qui en abolissant l'anachronisme nous mettrait dans la position intenable pour nous du clerc médiéval, en nous obligeant à feindre de croire que le sens de notre littérature est dans son commencement, alors même que cette notion ainsi que la conscience du questionnement et le monde sensible qui nous entoure nous prouvent ostensiblement le contraire ?

En réalité, l'aporie semble être due davantage aux mots par lesquels nous désignons les choses qu'aux choses elles-mêmes, c'est-à-dire aux œuvres. Jauss avait déjà suggéré qu'une histoire des genres n'est possible que si elle se fait *in re*, c'est-à-dire à travers une histoire en mouvement, une définition en perpétuelle évolution et révolution.

Un ornithorynque littéraire : Aucassin et Nicolette

Or les lettres médiévales ressemblent à cet ornithorynque dont Umberto Eco a voulu faire un symbole de l'aveuglement cognitif et de l'échec taxinomique¹⁰. Ou, pour rester dans l'horizon poétique qui est le nôtre, elles sont à nos littératures modernes ce que *Aucassin et Nicolette* est

6. Antoine COMPAGNON, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 167.

7. H. R. JAUSS, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique*, 1, 1970, p. 79-98, ici p. 79 ; repris dans *Théorie des genres*, éd. Gérard GENETTE et alii, Paris, Seuil, 1986, p. 37.

8. BEAUMARCHAIS, *Le Mariage de Figaro*, Acte III, Scène XV.

9. H. R. JAUSS, « Littérature médiévale... » (*op. cit.* n. 7), p. 98.

10. *Kant et l'ornithorynque*, trad. Julien GAYRARD, Paris, Grasset, 1999, surtout p. 61-102.

à la littérature d'oïl. Combien de fois on a voulu réduire sans succès l'écart formel de ce « récit en rêve », en cherchant à le classer parmi les genres déjà connus, alors que ses parties contées, qui servent à développer lyriquement les événements narrés dans la laisse précédente, et ses strophes chantées qui sont indispensables à la progression du récit¹¹, ne sont pas réductibles aux catégories de la poésie et du récit, puisque tout y est à la fois poésie et récit, fiction et Arcadie, narration et chant : son auteur anonyme aurait dit plus simplement une *cantefable*.

Dans sa leçon inaugurale au Collège de France, le poète Yves Bonnefoy avait évoqué la nature fictionnelle de la poésie avec les mots suivants :

Tout poème [...] recèle en sa profondeur un récit, une fiction, aussi peu complexes soient-ils parfois : car la langue qui structure son univers ne peut que cristalliser en apparences d'objets ou d'êtres qui entretiennent entre elles des relations signifiantes, où paraît la loi même qui a présidé à la création. Or, cette fiction devrait, comme quintessence d'un rêve, en exprimer le bonheur, et aussi bien le fait-elle à sa façon parfois surprenante [...] même *Werther* est une Arcadie¹².

Même *Tristan et Iseut* ou *Le Chevalier de la Charrette*, serait-on tenté d'ajouter, en prolongeant et en accentuant la parabole herméneutique.

Inversement, et là réside sans doute l'essence formelle, par-delà la stabilité du contenu, de la poésie française des XI^e et XII^e s., tout poème médiéval est à la fois une tragédie et une épopée : même le *Lai du Laiistic*, même sinon surtout la *canço* des troubadours, le chant sur l'amour de *lohn* de Jaufré Rudel. Aussi, chaque vers de la *Divine Comédie*, en même temps qu'il forme une pierre d'une immense cathédrale narrative et théologique, s'inscrit dans une partition lyrique qui le porte encore aujourd'hui, par-delà des personnages et une matière qui ne parlent plus qu'aux spécialistes. C'est encore dans l'œuvre du *poeta theologus* que l'on trouve pour la première fois l'« application systématique et consciente des définitions de *poesia* et de *poeta* à des œuvres et à des écrivains vernaculaires »¹³, en particulier dans la théorisation d'une nouvelle *fictio* inspirée de la foi : *sacrato poema* ou *poema sacro*¹⁴.

Mais les modalités de composition dont Dante parle dans l'*Épître à Cangrande*¹⁵ se retrouvent aussi ailleurs. Au moment même où le récit se colore de mysticisme dans les romans du Graal et où leurs auteurs revendiquent le choix de la « ligne droite » de la prose¹⁶ pour exprimer la vérité, celle du Seigneur et celle de l'histoire, l'auteur anonyme de la première *Vie des Pères* n'hésite pas à faire du vers l'instrument d'un roman de la conversion, fondé justement sur la « vérité de la fiction poétique »¹⁷.

11. *Aucassin et Nicolette* n'est pas le seul texte à se fonder sur une esthétique transmodale. Dans le *Tristan en prose*, par ex., on recense quatorze pièces lyriques. On en trouve aussi dans *Galeran de Bretagne*, dans le *Roman de la Violette*, etc. Cf. Jacqueline CERQUIGLINI-TOULET, « *Un engin si soutil* », *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, Paris, Champion, 1985, p. 23-49.

12. Yves BONNEFOY, *La présence et l'image*, Paris, Mercure de France, 1983, p. 35 (Collège de France, 1982.)

13. Cf. Barbara BARGAGLI STOFFI-MÜHLETHALER, « "Poeta", "poetare" e sinonimi. Studio semantico su Dante e la poesia duecentesca », *Studi di lessicografia italiana*, VIII, 1986, p. 1-299, et plus récemment Stefano ASPERTI, « Dante, i trovatori, la poesia », dans *Le Culture di Dante. Studi in onore di Robert HOLLANDER. Atti del quarto seminario dantesco internazionale, University of Notre Dame, 25-27 settembre 2003*, éd. Michelangelo PICONE, Théodore J. CACHEY et Margherita MESIRCA, Florence, Cesati, 2004, p. 61-92, ici p. 61.

14. *Paradiso*, XXXIII, v. 62, et XXV, v. 1.

15. *Épître XIII* [9]. Dante parle de son *modus tractandi* comme d'un mode « *poeticus, fictivus, descriptivus, digressivus, transumptivus, et cum hoc diffinitivus, divisivus, probativus, improbativus, et exemplorum positivus* » « poétique, imagé, descriptif, digressif, métalectique, et qui de surcroît relève de la définition, de la division, de la démonstration, de la réfutation et de l'exemplification ». Sur la question de l'interprétation de l'*Épître à Cangrande*, voir Bruno NARDI, « Studi di storia della filosofia medievale », dans *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana 1896-1946 : scritti in onore di Benedetto Croce per il suo ottantesimo anniversario*, éd. Carlo ANTONI et Raffaele MATTIOLI, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 1966, 2 vol., t. I, p. 20, et Id., « Osservazioni sul medievale *accesus ad auctores* in rapporto all'Epistola a Cangrande », dans *Studi e problemi di critica testuale*, Bologne, Commissione per i testi di lingua, 1961.

16. ISIDORE DE SEVILLE, *Etymologiarum sive Originum Libri XX*, éd. Wallace MARTIN LINDSAY, Oxford, Clarendon, 1989, 2 vol., t. I, *Libri I*, cap. XXXVIII, *De Prosa* : « *Prosa est producta oratio et a lege metri soluta. Prosum enim antiqui productum dicebant et rectum* ».

17. Michel ZINK, *Poésie et conversion au Moyen Âge*, Paris, PUF, 2003, p. 90-98.

On le sait, les faits, y compris les faits littéraires, sont têtus et finissent presque toujours par triompher des théories. Or parmi les faits littéraires médiévaux, il faut retenir également le divorce entre poésie et chant – bien avant que Deschamps ne le formalise dans son opposition de la « musique naturelle » et de la « musique artificielle »¹⁸ – et l'association progressive de la prose au roman et à l'histoire. L'exception de la chantefable, la spécificité de l'ornithorynque ne doivent pas inciter à abolir les catégories et les schèmes, même lorsque ceux-ci sont inadéquats, à condition qu'on en mesure l'imparfait calibrage.

Du vers au vers

Le vers n'est pas seulement le levier sur lequel vont s'appuyer les philosophes de la *naturpoesie* – les frères Grimm, Heine, Herder, Vico et tant d'autres – pour formuler leur théorie de l'acte créateur collectif ; il n'est pas seulement l'instrument orphique de ce que Paul Zumthor avait désigné comme la « scissiparité progressive » des langues issues du latin ; il est surtout le sillon, au sens étymologique, dans lequel les fonctions poétique et prophétique de la parole coulent leur substance et leur forme. Ce que Dominique Combe appelle le « système moniste du vers »¹⁹ domine les *enfances* de la littérature française et semble instituer une continuité avec la tradition antique, selon laquelle la poésie n'est autre qu'un discours en vers ; il marque en même temps une rupture avec la rhétorique des *artes dictandi* du Moyen Âge latin, qui organisent le discours en trois espèces (métrique, rythmique et prosaïque), en remplaçant le binôme traditionnel poésie-prose, par un trinôme, et plus tard par ce que Curtius appelle un « tetranôme », avec la catégorie de la « prose rimée »²⁰.

Si l'on regarde en effet de près la production médiolatine, on constate que la prose n'est pas absente des premiers siècles de la littérature médiévale française. Or c'est la prose que le latin privilégie pour la narration. Mais, en latin médiéval, on appelle *prosa* également des hymnes en vers syllabiques rimés²¹, s'opposant donc à la métrique latine classique fondée sur la différence de longueur des voyelles.

La question de la poésie et du récit est en grande partie, du moins au XIII^e s., celle du vers et de la prose, du chant et du récit, puis, selon une inversion qui constitue à mon sens une des deux spécificités des lettres françaises avec l'invention du *roman*, elle devient celle du glissement du récit vers la lecture individuelle, et du chant vers le *dit*, au fur et à mesure que le divorce entre poésie et musique se consomme dans les œuvres.

Il me semble que dans ce cheminement esthétique, qui peut paraître parfois immobile, le *dit* constitue un espace de synthèse poétique mais également le seuil d'une nouvelle frontière des genres, celle-là même qui prête aux mots poésie et récit une part de leur contenu moderne. Une frontière que façonnent d'un côté la nouvelle réalité du roman en prose, et de l'autre l'émergence, comme l'a montré Michel Zink, d'une subjectivité poétique qui en constitue la condition et le prix, selon un axiome chiasmatique que l'on pourrait résumer dans la formule précartésienne : « Je dis, donc je suis, je suis, donc je *rimoie* ».

18. *Art de Dictier*, éd. Gaston RAYNAUD, dans *Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, Paris, Firmin-Didot, 1891, t. VII, p. 266-292. Voir sur ce pont l'article fondateur de Roger DRAGONETTI, « "La poésie... ceste musique naturelle" », Essai d'exégèse d'un passage de l'*Art de Dictier* d'Eustache Deschamps », dans *Mélanges offerts à Robert GUIETTE*, et repris dans Roger DRAGONETTI, *La Musique et les lettres. Études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1986, p. 27-42. Voir aussi l'état des recherches fait par Jacqueline CÉROUGLINI-TOULET, « Poésie des XIV^e et XV^e siècles : bilan des trente dernières années », dans *Trente ans de recherches en langues et littératures médiévales, Perspectives médiévales*, numéro jubilaire, mars 2005, p. 115-126.

19. Dominique COMBE, *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Paris, Corti, 1989, p. 145.

20. Ernst Robert CURTIUS, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. Jean BREJOUX, Paris, PUF, 1956, p. 250-258, en particulier p. 250.

21. Cf. Ulrich MÖLK, « Vers latin et vers roman », dans *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Winter, 1972, vol. I, p. 467-482.

C'est dans l'ensemble la perspective qu'élaborent les différents *Artes poeticae*, dans lesquels la littérature apparaît de plus en plus sous le signe de l'artificiel et de l'individuel. Le génie du poète consiste à façonner le virtuel des choses, à extraire le sens de ce qui n'en est pas encore pourvu, à ôter la gangue qu'empêche le commun des mortels d'apercevoir l'œuvre. Comme le suggère Jean-Yves Tilliette, « la poésie rejoint [...] la rhétorique, dans sa dimension herméneutique d'explication des faits »²².

Dans ce XIII^e siècle charnière, le destin du vers est loin donc d'être fixé pour les clercs ; en même temps, le lectorat médiéval détermine déjà le sens nouveau de l'histoire littéraire.

Vers et prose

L'irruption de la prose dans le récit, au début du XIII^e s., a souvent été expliquée comme une conséquence de la relecture théologique de la matière du Graal et de l'exigence de vérité de la *story* par rapport à l'*history*. Mais la « rhétorique de la vérité »²³ qui semble régir la prose et par là même le roman, et qui s'oppose à celle de la fable, peut être interprétée également comme « une preuve *a contrario* de l'affinité du vers et de la fiction, dans une perspective presque platonicienne »²⁴.

Or s'il est sans doute vrai que la « narrativité suffit à atténuer le poétique, même si elle ne l'abolit pas complètement »²⁵, je ne suis pas sûr que c'est parce que le roman « n'était plus perçu comme poétique, en raison de sa narrativité, qu'il s'est voué à la prose, tandis que la poésie seule a conservé le vers »²⁶. La spécificité de la réalité auctoriale et scripturale du XIII^e s. semble nous indiquer un autre chemin. Il ne faut pas oublier que la narrativité qui affaiblirait la poéticité du texte est associée à la naissance même de la poésie française : *Vie de saint Alexis*, *Chanson de Roland*... Il est vrai que si cette dernière suggère encore à Yves Bonnefoy la présence d'un ordre « où tout est simple, sans ombre et parfaitement mystérieux »²⁷, sa force poétique semble désormais caduque à d'autres grands écrivains. On connaît la condamnation de Baudelaire à l'égard de poèmes épiques, on pourrait évoquer également la conversation qu'ont le 24 octobre 1938 Valéry et Gide :

– « Connais-tu quelque chose de plus embêtant que l'*Iliade* ? ». Maîtrisant un sursaut de protestation, je trouve plus... amical de répondre : – « Oui : la *Chanson de Roland* », ce qui le fait acquiescer aussitôt²⁸.

On pourrait croire que quelques-uns de ceux qui ont en charge la responsabilité des programmes de l'Éducation nationale ont lu et surtout entendu au pied de la lettre cette boutade. Mais par-delà le sursaut de protestation que ce genre de jugements peut susciter, il me semble que les modernistes pourront mieux définir l'essence de la poésie et du récit s'ils tiennent compte d'un constat historique : le récit est consubstantiel à la poésie tout au long du Moyen Âge, et au-delà, en pleine Renaissance, à d'autres littératures romanes. Aussi, la syntaxe romanesque et l'architecture narrative n'affectent-elles pas, c'est un euphémisme, la poéticité, par exemple, de la *Comédie*

22. Jean-Yves TILLIETTE, *Des mots à la parole. Une lecture de la Poetria nova de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, Droz, 2000, p. 89.

23. Roger DRAGONETTI, *Le Mirage des sources*, Paris, Seuil, 1987, p. 31-33.

24. D. COMBE, *Poésie et récit...* (op. cit. n. 19), p. 145.

25. *Ibid.*, p. 146. Mais Combe rappelle dans sa conclusion que « Dans la poétique anglaise, le récit a toujours occupé une place importante, et il n'a jamais été perçu comme antinomique de la poésie : la tradition romantique de la 'ballade' sur un schéma narratif reste bien vivante aujourd'hui encore dans la poésie contemporaine » (*ibid.*, p. 193). On pourrait ajouter qu'à la fin du Moyen Âge, les ballades de Villon et de Charles d'Orléans sont autant d'exemples de récits lyriques. Aussi bien la « Ballade dite des Pendus » que « En regardant vers le pays de France », sont construites dès l'incipit sur le mode narratif du récit et même de la narration autobiographique.

26. *Ibid.*, p. 145.

27. Yves BONNEFOY, *Un rêve fait à Mantoue*, Paris, Mercure de France, 1980, p. 91-125, dans *L'improbable et autres essais*, Paris, Gallimard, 1992 (Folio), p. 263.

28. André GIDE, *Journal*, éd. Martine SAGAERT, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1997, p. 627. La conviction de Valéry et de Gide quant à la supériorité de la prose est un leitmotiv de leur correspondance.

de Dante ou, deux siècles plus tard, du *Roland furieux* de l'Arioste, dont le plaisir semblerait résider, aujourd'hui encore plus qu'hier, moins dans la « suspension d'incrédulité » que dans l'incantation que produit la récitation de leurs vers.

Lorsqu'on analyse la production romanesque du XIII^e s., on s'aperçoit qu'à côté des grands cycles, subsiste une production romanesque en vers, qui est largement majoritaire en nombre de titres²⁹. Et la part des romans arthuriens en vers³⁰, qui ont comme sujet principal les aventures de Gauvain et d'autres chevaliers de la Table Ronde, est loin d'être marginale dans cette littérature. À vrai dire, même la matière du Graal continue de s'écrire également en vers.

Si le monopole du vers est donc ébranlé, celui-ci continue de se proposer comme mode du récit : de tous les récits. Des romans de Jean Renart à ceux du cycle de la gageure, des récits idylliques au succès sans précédents du *Roman de la Rose*, il faut reconnaître que le vers domine la scène du récit en langue d'oïl au XIII^e s. Il n'y a que le domaine de l'histoire et des chroniques, dans lequel la prose semble déjà l'emporter ; mais, là aussi, la tradition des chroniques rimées³¹ ou des traductions en vers de chroniques latines et même de chroniques romanes en prose, si elle est minoritaire et marginale, atteste cependant d'une résistance culturelle et esthétique, qui n'en est pas moins significative. Y compris, parce que, comme le suggère André Crépin, « Annales et poèmes ne sont pas, au Moyen Âge, des genres éloignés l'un de l'autre... Annales et poèmes retiennent des faits mémorables »³².

Un tel tableau ne tient cependant pas compte de l'audience réelle des romans en vers et des romans en prose. Parmi les faits les plus têtus au Moyen Âge, il y a sans doute les codex. Lorsqu'on examine les manuscrits qui témoignent de la diffusion des romans arthuriens en vers du XIII^e s.³³, on constate que leur nombre total (trente-sept)³⁴ forme moins de la moitié des quelque quatre-vingt manuscrits qui représentent la tradition des quatre versions connues du *Tristan en prose*, un tiers de la centaine et plus de témoins du *Lancelot-Graal*³⁵.

29. Parmi les 83 romans du XIII^e s. que recense la partie documentaire du volume sur le roman des *Grundriss*, 19 sont des romans en prose et 64 des romans en vers (cf. *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Winter, 1984, vol. IV/2, « Documentations », p. 69-222). Mais ces derniers sont témoignés par environ 200 manuscrits, compte tenu aussi des fragments, c'est-à-dire une moyenne de 3 exemplaires par titre, alors que les premiers sont attestés par quelque 500 manuscrits, soit environ 25 témoins par roman.

30. Ils sont dix-sept, auxquels il faut ajouter de nombreux fragments qui témoignent d'une production bien plus riche.

31. Voir, par ex., la *Chronique rimée* de Philippe Mousket (éd. Frédéric Auguste Ferdinand Thomas DE REIFFENBERG, Bruxelles, Hayez, 1836/38). La tradition de la chronique en vers est attestée par un grand nombre de textes : *Histoire de la guerre de Navarre en 1276 et 1277* ; *Chronique rimée relatant divers événements de l'histoire de France arrivés pendant le XIII^e et le XIV^e ; Récits d'un ménestrel de Reims au treizième siècle ; Édouard III, roi d'Angleterre, en Belgique, Chronique rimée écrite vers l'an 1347 ; Le Roman de Saint-Eloi, chronique rimée du XIII^e siècle ; Histoire de Guillaume le Maréchal* et partiellement par l'*Histoire ancienne jusqu'à César*, mélange de commentaires moraux en octosyllabes et de parties en prose. Elle durera jusqu'à la fin du Moyen Âge : *Chronique rimée des Troubles de Flandre à la fin du XIV^e siècle, suivie de documents inédits relatifs à ces troubles ; Jeanne d'Arc, chronique rimée*, etc. À la fin du XIV^e s., Cuvellier écrit une histoire de Bertrand du Guesclin à la manière d'une chanson de geste en 34346 alexandrins.

32. « Étude typologique de la chronique anglo-saxonne », dans *La Chronique et l'histoire au Moyen Âge*, éd. Daniel POIRION, Paris, PUPS, 1986, p. 137-148, ici p. 145.

33. Un sondage réalisé sur un corpus analogue de 16 romans en vers – 15 d'oïl et 1 d'oc (*Flamenca*) –, relevant du cycle de la gageure ou du genre idyllique, donne des résultats à peu près analogues : 12 textes attestés par un seul témoin : *Escoufle, Flamenca, Florent et Octavien, Floris et Liriope, Galeran de Bretagne, Guillaume de Dole, Guillaume de Palerne, Jehan et Blonde, Jouffroi de Poitiers, Manekine, Richars li Biaus, Roman de Silence*, et quatre avec une tradition manuscrite plus riche : *Amadas et Ydoine* (1 + 2), *Athis et Prophilias* (7), *Roman du Castelain de Coucy...* (2 + 1) *Roman de la Violette* (2 + 2). Au total 29 manuscrits, compte tenu aussi des fragments et des manuscrits déjà attestés et ensuite perdus (cf. Claudio GALDERISI, « Vers et Prose », dans *Histoire de la France littéraire*, t. 1 : *Naissances, Renaissances, Moyen Âge – XVI^e siècle*, dir. Michel ZINK et Frank LESTRINGANT, Paris, PUF, 2005, p. 746-766).

34. Voir Richard TRACHSLER, *Bibliographie des écrivains français. Les romans arthuriens en vers après Chrétien de Troyes*, Paris/Rome, Memini, 1996, p. 25-30. Globalement la tradition manuscrite des romans arthuriens en vers est largement inférieure à celle des romans arthuriens en prose, sans doute aussi parce qu'ils sont composés dans un milieu anglo-normand, qui est « caractérisé... par des goûts littéraires plus conservateurs que ceux du continent » (*ibid.*, p. 24).

35. Un relevé sommaire des romans en prose du XIII^e s. effectué sur les deux volumes de la *Bibliographie des romans et nouvelles en prose française antérieurs à 1500*, Genève, Droz, 1954 et *Supplément 1954-1973*, Genève, Droz, 1975, montre que la trentaine de romans recensés – dont un tiers environ traitent de la matière de Bretagne – sont témoignés par plus de 600 manuscrits, soit environ 20 témoins par titre, mais presque le double pour les romans arthuriens.

Une interprétation de ces résultats ne peut se faire qu'à la lumière d'au moins deux correctifs : 1. un certain nombre de manuscrits ne sont pas parvenus jusqu'à nous, même si on peut considérer que des incidents qui auraient fait disparaître des codex regroupant plusieurs témoins uniques de différents romans ne feraient que prouver la faible diffusion de ceux-ci ; 2. un grand nombre de ces codex sont copiés aux XIV^e et XV^e s., ce qui rend un tel relevé partiellement inadapté à rendre compte de la fortune éditoriale au XIII^e s. Mais, même après un tel calibrage, ces faits font apparaître une convergence significative : le nombre moyen des manuscrits comportant des récits en prose est huit fois supérieur à celui des codex réunissant des récits en vers³⁶.

L'enjeu de la querelle du vers et de la prose, que les auteurs se livrent surtout dans les prologues, est donc à la fois celui du mode d'expression et de la matière, du plaisir du texte *auctorial* et du goût des lecteurs.

Roman et *dit*

Le succès du récit en prose ainsi que son expansion finissent par confiner la poésie dans le domaine qui nous paraît anachroniquement le sien : celui du lyrisme et de la dramatisation de la subjectivité. Ils produisent également à la Renaissance le sentiment *réactionnaire* – au sens propre du mot – de stagnation et d'unité des formes lyriques. Si la prose, en raison de son retard, se définit par rapport au vers, sa prééminence dans le récit à partir du XIV^e s. oblige à penser le vers par opposition à la modalité désormais dominante.

Cette impression n'est pas fausse : elle correspond à une réalité de l'histoire littéraire, du moins à partir du milieu du XIV^e s. Mais avant de se retrancher dans les formes fixes du lyrisme aux XIV^e et XV^e s., dans cette immobilité et cette virtuosité formelles que Robert Guette³⁷ avait mises au cœur de l'esthétique lyrique, le vers avait donné lieu à d'autres modes d'expression, qui s'inspiraient de la pratique du *prosimetrum* et de la poésie allégorique de l'Antiquité tardive, ou qui suivaient le chemin nouveau de la poésie récitée : du *dit*.

Dans *La poésie française et le principe d'identité*³⁸, en parlant du génie de la langue, Yves Bonnefoy avait déjà relevé une spécificité de l'évolution française, selon une perspective humboldtienne. Il rattachait cette identité à l'acte de poésie lui-même, à une *actio* par les mots, par le naturel, par un principe de « familiarité ».

Le rossignol et le « faulx-jaloux » ont à l'évidence une fonction topique dans la poésie française d'oc et d'oïl. Mais la spécificité de l'oïl par rapport à l'oc ou aux autres littératures romanes réside surtout dans la suramplification du récit au sein du roman en prose. Le roman, aussi bien le mot lui-même que les œuvres, semble fixer cette conscience linguistique nationale dans une forme morphologique et esthétique qui est à la fois référent linguistique et signifié littéraire. Nous en avons une preuve indirecte à travers le miroir de la frontière des langues. Dans les autres lettres romanes, le roman est perçu comme spécifique à la littérature du nord de la France. C'est ce que rappellent Cesare Segre, Daniela Branca, mais également Michel Stanesco et Michel Zink : « pour Dante et, sans doute, pour la plupart du public italien, le genre romanesque était étroitement associé à la langue d'oïl »³⁹.

Aussi l'affirmation de Roland Barthes : « Les récits sont goûtés par des hommes de culture différente, voire opposée. [...] Ceci n'est pas le cas, il faut le rappeler, de la poésie, ni de l'essai.

36. Pour une analyse plus fine de ces résultats et de la confrontation entre vers et prose au XIII^e s., je me permets de renvoyer à mon article (*op. cit.* n. 33), p. 745-766, d'où sont tirés ces résultats et ces remarques.

37. Cf. Robert GUETTE, « D'une poésie formelle en France au Moyen Âge », *Revue des Sciences Humaines*, n. s., 54, avril-juin 1949, p. 61-69, repris dans *Forme et Seneffiance*, éd. Jean DUFOURNET, Marcel DE GREVE et Herman BRAET, Genève, Droz, 1978, p. 1-28.

38. Yves BONNEFOY, *Un rêve fait à Mantoue* (*op. cit.* n. 27).

39. Michel STANESCO et Michel ZINK, *Histoire européenne du roman médiéval. Esquisse et perspectives*, Paris, PUF, 1992, p. 143.

tributaires du niveau culturel des consommateurs »⁴⁰, pourrait-elle être aisément renversée, tellement le roman en prose médiéval paraît consubstantiel à une langue et à une culture, tellement la poéticité inhérente au récit s'y affaiblit et s'y dilue en une pratique de l'*apocryphie*.

« Le vers est le secret de la prose, mais la prose le lui rend bien »⁴¹, note dans sa *Poétique* Pierre Louÿs : mais dans la langue d'oïl le récit en prose n'a pas encore exploré les milliers de registres rythmiques que lui prête Valéry, et le secret y est davantage révélé dans ses semblances qu'il n'est caché dans les recoins de sa syntaxe.

En cherchant à recréer *Troiam* en Brocéliande, le poète roman s'est métamorphosé en romancier français : l'esthétique de l'explicite propre à la prose médiévale française a fini par abolir le temps du mystère et par saturer les interstices nécessaires au poétique. À l'image du Dieu de Spinoza qui, parce qu'il comprend tout, est incapable de fiction⁴², le romancier français pratique une théologie de la lumière, de l'exhaustivité. Il ne dissimule rien, il ne feint pas, il écrit la vérité et les choses sous la dictée de celui qui sait tout, qu'il s'appelle Merlin ou le Livre. Son récit est un avatar du Livre : je serais tenté d'ajouter : hier comme aujourd'hui.

Lorsque Jauss affirme alors qu'« entre les formes et les genres du Moyen Âge et la littérature actuelle, il n'existe pas de continuité historique visible ou repérable », et que « le roman chevaleresque n'a pas servi de modèle à l'*Éducation sentimentale* »⁴³, il met sur le même plan forme et matière, classe et sous-classe, et feint paradoxalement de ne pas relever que la véritable continuité historique réside dans l'existence même d'un horizon d'attente, au sens propre du terme, c'est-à-dire d'un engouement pour le récit romanesque, qui, au XII^e s. comme au XIX^e ou au XX^e s., constitue le seuil et le fil rouge du diasystème littéraire français.

En revanche, la poésie garde sa dimension fictionnelle, y compris dans les formes fixes, qui semblent être pourtant dominées à la fois par une syntaxe rythmique et métrique et par une circularité narrative théoriquement antagonistes de celles du récit. J'aurais pu choisir pour mieux illustrer mon propos une des ballades de Villon ou de mon cher poète et prince, Charles d'Orléans. Ces poèmes témoignent en effet d'une miniaturisation narrative qui n'enlève rien aux épanchements du lyrisme, tout en s'adressant à un horizon d'attente privilégié, composé essentiellement de connaisseurs.

Mais là où cette osmose entre poésie et récit, entre fiction et vérité, est la plus évidente, c'est sans doute dans le *dit*, et en particulier dans l'œuvre de Rutebeuf.

Le *dit* devient chez lui le lieu d'une chronique autobiographique du moi qui annonce les formes modernes de la subjectivité-altérité. L'instance poétique commence à être celle que Jean-Michel Maulpoix appelle la « quatrième personne du singulier »⁴⁴. La subjectivité du poète, en particulier dans les poèmes allégoriques et didactiques, se compose d'un ensemble de voix divergentes : elle s'approprie, tel Jean de Meun dans le *Roman de la Rose*, la voix de tous les êtres et les personifications qui en constituent à la fois l'altérité et l'ipséité.

La question du *dit* est fondamentalement celle d'une esthétique de la forme versifiée, dans laquelle *je* est déjà un autre, mais un autre dont la voix est celle-là même du *je*. La dramatisation de cette subjectivité, son incarnation par des figures, conduit à l'espace du théâtre, de la représen-

40. Roland BARTHES, « Introduction à l'analyse structurale du récit », dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil (Essais), 1977, p. 8 et n. 1 p. 53, déjà paru dans *Communications*, 8, 1966.

41. Pierre LOUÏS, *Poétique*, éd. Jean-Paul GOUJON, Paris, La Vouivre, 2001, « Notes inédites à *Poétique* », p. 47.

42. « L'esprit humain est d'autant plus capable de fiction qu'il perçoit plus de choses et qu'il les comprend moins. (...) Dieu qui comprend tout est incapable de fiction » (*Traité de la réforme de l'entendement*, dans *Œuvres I*, trad. Charles APPUHN, Paris, Flammarion, 1964, p. 199 et 196.)

43. H. R. JAUSS, « Littérature médiévale... » (*op. cit.* n. 7), p. 98. Un locuteur français moderne pourrait être tenté d'exprimer un jugement analogue à propos de la langue de la *Chanson de Roland* et de celle de la *Jeune Parque*, tellement leur morphologie, leur syntaxe, leur phonétique, leur lexique, et naturellement les idées qu'elles expriment semblent différentes, étrangères les unes aux autres. Il s'agit bien, pourtant, de deux états de la même langue, d'un même diasystème linguistique.

44. Jean-Michel MAULPOIX, « La quatrième personne du singulier », dans *Figures du sujet lyrique*, éd. Dominique RABATÉ, Paris, PUF, 1996, p. 147-159.

tation par la *persona* du jeu poétique. Le choix de l'observation du monde et du moi, de la confiance plus ou moins fictive, mène à travers l'« allégorie créatrice »⁴⁵ au *dit*, à ce discours « qui met en scène un "je" [...] dans le quel un "je" est toujours représenté », et le « texte *dit* devient le *mime* d'une parole »⁴⁶.

Or même si le verbe « dire » peut introduire comme complément d'objet « chant », et inversement le verbe « chanter » le substantif « dit »⁴⁷, Monique Léonard a montré que, sur les 684 pièces⁴⁸ qu'elle a recensées, 5 seulement ne sont pas composées en vers⁴⁹.

Par-delà la définition problématique du *dit* comme un genre⁵⁰, le *dit* est donc clairement un récit versifié, qui délimite les confins de plus en plus nets entre roman et poésie. Les lettres rédigées en prose dans le *Voir dit* prouvent d'ailleurs, par leur caractère d'insertion, la structure fondamentale poétique du *dit*, même si l'enchâssement de pièces lyriques montrent également la distinction entre *dit* et formes poétiques fixes.

Conclusion : du vers orphique à la « rhétorique seconde »

On a souvent insisté sur le processus de structuration seconde du *roman*. Mais, d'un point de vue strictement poétique, le roman apparaît à la fois comme le signe et le moteur de la première véritable discontinuité entre les belles lettres et les « lettres gothiques ». C'est de cette rupture que découle une redéfinition du panorama littéraire français et, en fin de compte, la spécialisation esthétique de la prose et du vers : le divorce formel entre récit et poésie à l'intérieur de l'espace esthétique du roman, et leur indissolubilité dans celui de la poésie.

Il n'est pas sûr que les clercs français aient eu pleinement conscience de cette phénoménologie esthétique. Mais lorsque, au *xv^e s.*, Baudet Herenc, Guillaume Fichet, Pierre Fabri et les autres théoriciens appellent « rhétorique seconde » l'art de la versification, il est probable que le processus que l'adjectif « seconde » identifie « [indique] la prise de conscience, encore très confuse, d'une spécificité de la poésie »⁵¹, par conséquent d'une conception pré-moderne de l'évolution des genres et des compétences du lecteur. Telle que nous la concevons, la poésie lyrique est le vrai genre second que nous lèguent les lettres médiévales, avec l'invention de la rime.

Si on regarde par-delà les frontières de la langue d'oïl, on s'aperçoit que dans les littératures occitane, italienne et même espagnole, le roman n'a pas le même impact esthétique ni la même productivité littéraire ; en revanche, la subjectivité poétique y est au cœur d'un nouveau lyrisme. Parfois cette parole est mise sous la tutelle de l'hypothétique, du « si je », de l'irréel du présent, condition du souvenir et du ressouvenir. C'est le cas du sonnet célèbre de Cecco Angiolieri, *S'i' fosse foco, ardare 'l mondo*, dans lequel le poète met en doute le réel de sa propre identité, la

45. Armand STRUBEL, « *Grant senefiance a* » : *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2002, p. 122.

46. Jacqueline CÉROUGLINI-TOULET, « Le clerc et l'écriture : le *Voir Dit* de Guillaume de Machaut et la définition du *dit* », dans *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, éd. Hans Ulrich GUMBRECHT, Heidelberg, Winter, 1980, p. 151-168, ici p. 160.

47. Cf. M. LÉONARD, *Le « dit » et sa technique littéraire des origines à 1340*, Paris, Champion, 2000, p. 49. Gautier de Coinci joue, par ex., sur cette palette dans la suite du second prologue de ses *Miracles* :

Ainçois que dou livre secont
Rien vos die ne riens vos cont,
Talens me prent que de li chant
Et novel dit et novel chant

(éd. V. Frederic KOENIG, Genève, Droz (TLF), 1955/70, 4 vol., t. III, 1966, p. 280, v. 393-396).

Mais le terme *dit* peut désigner également les « paroles jointes à une mélodie » (M. Léonard, *op. cit.*, p. 49).

48. Dans ce corpus seulement 54 % des œuvres se définissent comme des « dits » et 6 % comme un « ditié ».

49. Comme le signale Monique Léonard, ces cinq pièces n'ont jamais été appelées « dits » au Moyen Âge, une seule ayant été qualifiée de « ditié » par son auteur (*Ditié de Hosebondrie*) ; trois autres (*Renart le Contrefait*, *Le Dit de l'herberie* et les *Vingt-trois manières de vilains*) ont été composées en vers et en prose.

50. M. Léonard, *Le « dit »...* (*op. cit.* n. 47), p. 251-255.

51. Paul ZUMTHOR, « Rhétorique et poétiques latines et romanes », dans *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Winter, 1972, vol. 1. : « Généralités », p. 75.

possibilité d'écrire sa propre subjectivité, puisque même ses désirs sont des *impossibilia* soumis au jeu de la conjecture poétique : *S'i' fosse Cecco, com'i' sono e fui*. « Si j'étais Cecco, ce que je suis et fus ».

Cette poésie *dite*, définitivement coupée au Moyen Âge de la musique, retrouvera sept siècles plus tard, grâce à la sensibilité des jongleurs modernes, Brassens pour les vers de la *Complainte Rutebeuf*. De André pour ceux du poète toscan, la dimension du chant. Mais c'est une autre histoire que celle de la chanson, qui a déjà été racontée par Michel Zink. Et puis, je dirai, en paraphrasant Rutebeuf, que « par temps m'est faillie traïmme »⁵² : le temps, ou plutôt l'espace, fait défaut à mon récit...

Claudio GALDERISI
Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale
24, rue de la Chaîne - BP 603
F - 86022 POITIERS Cedex

52. « par tans li iert faillie traïmme » (RUTEBEUF, *Des plaies du monde*, dans, éd. Michel ZINK, Paris, Livre de Poche, 2001 (Lettres gothiques), p. 72, v. 5).