

L'expérience lyrique du *Roman de la Rose*, de Jean Renart.

Le lieu de la lettre

Cristina Álvares, Universidade do Minho, Braga, Portugal

0.Introduction

Ma contribution à la discussion sur l'expérience lyrique au Moyen Âge portera sur cette expérience inaugurale de Jean Renart dans son *Roman de la Rose*, consistant à insérer au sein du récit des citations de presque toutes les formes lyriques connues au XIII^e siècle: chansons d'amour, chansons de femmes, pastourelles, caroles, rondeaux, etc. On sait que, bien qu'il ne nous reste qu'un seul manuscrit du *Roman de la Rose*, l'expérience pionnière de Renart – sa *novele chose* - a été suivie par plus de 70 récits tout au long du Moyen Âge.

L'expérience renardienne des insertions lyriques a été souvent étudiée et discutée. Elle est au coeur de problématiques très importantes des études littéraires comme les genres littéraires, la construction et les tensions entre les genres masculins et féminins, l'énonciation, la relation entre manuscrits et performance.

De ma part, je voudrais essayer de préciser un aspect de la nouveauté que sont les insertions lyriques comme procédé d'écriture romanesque. Écrire au Moyen Âge signifie, comme on l'a souvent souligné, réécrire, ce qui veut dire que l'écriture d'un nouveau texte procède par appropriation et transformation de la tradition littéraire. D'où la nature topique de la littérature médiévale. Jusqu'au *Roman de la Rose*, l'invention topique était le procédé de réécriture le plus généralement utilisé. Mais cela ne signifie pas que les insertions ont remplacé l'invention topique. Elles explicitent ce qui y est en jeu: le lieu¹. Rappelons que, dès le prologue, Renart définit la nouveauté de son roman par le fait qu'il est *brodé, par lieus, de biaux vers*. Il y a là deux métaphores imbriquées:

¹ Douglas Kelly définit la notion d'invention topique comme "the identification of those "places" in an author's matter where his or her conception of the work may be best expressed (Kelly1993:90)

la métaphore textile – le roman est brodé de vers – et la métaphore topologique – ça et là, *par lieux*. Le roman apparaît alors comme un espace textile et le fait que les broderies soient des vers lyriques revient à refermer la métaphore sur le textuel et à faire des insertions lyriques les lieux brodés du roman². L’aspect de la nouveauté des insertions lyriques dont il sera question c’est donc l’aspect topologique. Je tâcherai d’articuler cette dimension de lieu des insertions lyriques et l’opération qu’elles accomplissent de *littérialisation* de la stratégie de réécriture qu’est l’invention topique. Mon but est de montrer que les insertions ou, comme je les appellerai plus bas, les citations lyriques sont moins des lieux pour la voix, le chant, la performance que des lieux pour des textes, pour l’écriture et la lecture de textes (le lieu de la lettre). Mon idée c’est que l’expérience lyrique du *Roman de la Rose* est une expérience littéraire au sens fort du mot: une expérience témoignant d’une conscience littéraire qui approfondit ou continue ce que Michel Zink a appelé la “mutation de la conscience littéraire” du XIIe siècle (Zink1981).

1. De l’invention topique à la citation lyrique

Revenons à notre topologie lyrique qui expliciterait donc ce qui est en jeu dans la topique. Qu’est-ce qu’un *topos* ? Je l’emploie ici au sens où Zumthor parlait de types :

² Juste une note pour dire que la métaphore textile du prologue ne se réduit pas aux vers brodés et a d’autres implications. Aussi, l’auteur compare-t-il les chants qu’il a mis dans le récit à la *graine* que l’on met dans les tissus pour les mettre en valeur. La *graine*, souvenir de la métaphore agricole présente dans le prologue du *Conte du Graal*, désigne ici la teinture rouge et dresse l’industrie textile comme le modèle de la production textuelle. Or la teinture imprègne les tissus, ce qui voudrait dire que le lyrisme n’est pas confiné au ça et là des vers brodés mais qu’il est comme un fluide qui donnerait au roman une certaine coloration lyrique, un certain mode lyrique. N’a-t-on pas pu parler de roman lyrique (Carmona1988) ? Mais d’autre part, dans une étude sur les formes de la métaphore textile dans le *Roman de la Rose*, Nancy A. Jones, tout en critiquant la traduction en français moderne de Dufournet, lit les vers “com l’en met la graine/es dras” (8-9) comme “to put the grain (scarlet dye) into the cloth, as if marking it – an image that recalls the red rose on Liënor’s thigh” (Jones1997:36). Ce qui revient à dire qu’il n’y a pas de différence entre teindre et broder. Nancy Jones continue: “Indeed, the formal innovation in question, the lyric insertions, are more properly visualized as creating a kind of spotted effect on the narrative fabric. Dyeing thus more closely resembles embroidery that covers only part of the cloth’s surface (“par lieux”) and whose aesthetic effect derives from patterns created upon a ground”(idem:idem).

« le type est une micro-structure constituée par un ensemble de traits organisés, comportant un noyau fixe (soit sémique, soit formel) et un petit nombre de variables » (Zumthor 1972 :84). Le type « remplit le rôle d'une matrice de possibilités expressives » (idem :idem) et, en tant que tel, il est « réutilisable, indéfiniment, dans des contextes différents » (idem:82). Ce sont ces éléments, dotés d'une grande aptitude à la mobilité – puisqu'ils sont réutilisables ou, comme on dirait aujourd'hui : détachables –, qui « rattachent chaque énoncé au vaste texte virtuel et objectif de la *tradition* » (idem :idem). En tant que « matrice de possibilités expressives », le *topos* est, dans l'espace ouvert de la production d'un texte, un lieu pour la réappropriation, la transgression, la réinvention, bref, pour la réécriture de conventions littéraires. Il permet de reconnaître non pas un texte mais un ensemble de textes – une textualité – dans la mesure où ce qui y est réécrit ce n'est pas tel ou tel texte mais des types : des conventions, des motifs, des stéréotypes. C'est par là – où c'est là – qu'un texte s'insère dans le vaste ensemble de la tradition. Celle-ci est donc un espace anonyme – typique et topique – appartenant en commun à l'émission et au récepteur. Le *topos* est leur lieu commun – le lieu où ils se rencontrent comme appartenant à une communauté qui partage une tradition. Le *topos* est le lieu-commun (idem:idem).

Par rapport au *topos*, la nouveauté de l'insertion lyrique c'est qu'elle est lieu, oui, mais pas lieu-commun. Ou plutôt ce qu'elle implique c'est que ce qui est commun ce n'est plus une textualité anonyme soutenue par des types-*topoi* mais des textes. En tant que matrice de possibilités expressives, elle convoque non pas une (stéréo)typie mais un texte.

Tout d'abord il faut souligner que l'insertion est citation. Elle est citation à la lettre de textes bien identifiés. Là où le *topos* transforme, la citation garde la forme en gardant la lettre du texte; là où le *topos* travaille en vue d'une intégration, elle ne fait que

transcrire. Même si, dans la grande majorité des cas, elle ne cite que quelques vers et que, sous cette forme fragmentaire, elle ne fait donc qu'évoquer une composition lyrique (Zink1997:106), cela suffit à identifier le texte d'où les vers ont été extraits. Aussi, permet-elle de reconnaître un texte actuel et dont souvent l'auteur est connu, comme c'est le cas des chansons de Gace Brûlé, Renaut de Beaujeu, Bernard de Ventadorn, etc. Cette reconnaissance est due au fait que la citation ne reformule pas, ne transforme pas, elle se borne à répéter. Pour s'en rendre compte, songeons à la réécriture du *topos* printanier au début du *Conte du Graal*, juste après le prologue.

Ce fu au tans qu'arbre florissent,
Foillent bochaische, pré verdisent
Et cil oisel an lor latin
Docemant chantent au matin
Et tote riens de joie enflame (vv.67-71)

On y reconnaît la convention lyrique du *topos* printanier. Tout comme dans les chansons d'amour, le *topos* printanier garde ici sa position inaugurale : il inaugure non pas un chant mais un récit. En effet, son intégration à l'économie narrative déplace sa signification: le renouveau de la nature n'est plus le lieu matriciel du chant courtois mais celui des activités matinales d'un *nice* dans la forêt. De plus, son assimilation à l'économie narrative et au régime de représentation qui lui est propre, défait sa forme lyrique: disons que le *topos* a été narrativisé.

Par contre, dans la citation lyrique, la forme lyrique fait saillance sur fond narratif et, bien que la citation ne soit pas intégrale, elle garde l'identité du texte en tant que texte d'un genre différent. Tandis que le *topos* printanier est assimilé au récit (sa forme est absorbée au fond narratif), le segment cité garde sa morphologie lyrique et installe dans le récit une discontinuité. Pour résumer et schématiser ce qui distingue la citation lyrique du *topos* en tant que lieux de réécriture, on pourra établir les oppositions suivantes: tradition vs texte, anonymat vs auteur, discontinuité morphologique (forme

lyrique saillit sur fond narratif) vs assimilation morphologique (forme lyrique absorbée par fond narratif).

2. Lieu brodé, lieu de bord

Parce qu'elle fait saillir la forme lyrique au sein du récit, la citation apparaît comme un lieu de bord. Le prologue définissait les vers lyriques comme des lieux brodés. Or, qu'est-ce qu'une broderie dans un tissu sinon une discontinuité morphologique, une saillance ou relief qui fait bord, qui fait seuil ? Je crois que l'un des effets les plus intéressants de la *novelle chose* renardienne est justement de constituer ces lieux brodés que sont les citations lyriques comme des lieux de bord³. Je ne prétends pas jouer avec les mots. Ce que je veux dire c'est que - et encore une fois, contrairement au procédé de l'invention topique - la citation lyrique fait le récit glisser brusquement vers un autre lieu. Cet autre lieu est évidemment l'autre texte, le texte cité, l'autre genre auquel le texte cité appartient, le genre lyrique (ou épique pour le cas de la laisse), et l'autre monde fictionnel⁴, celui auquel réfère le segment cité. Même dans les scènes qui semblent brodées à partir des fragments lyriques que les personnages y chantent, dont le cas le plus flagrant est celui de la scène où Liénor et sa mère chantent des chansons de toile pendant qu'elles tissent et brodent, l'effet de miroir n'est pas complet et les deux personnages eux-mêmes font des commentaires sur le décalage, notamment temporel et social, entre leur l'univers et celui des chansons qu'ils chantent.

“Biaus filz, ce fu ça en arriers
Que les dames et les roïnes
Soloient fere lor cortines
Et chanter les chançons d'istoire! (vv.1148-51)

³ Rappelons que les troubadours désignaient le vers - la ligne ou unité métrique - comme *bordó*, - bord (Riquer1983:35).

⁴ Selon la théorie de la fiction inspirée de la logique modale et de la théorie des mondes possibles, les énoncés fictifs possèdent bel et bien une fonction dénotationnelle qui réfère à des mondes fictionnels créés par l'auteur et reconstruits par les lecteurs (Schaeffer1999).

Comparons de nouveau ce phénomène avec l'exemple du *topos* printanier au début du *Conte du Graal*: tandis qu'ici, grâce à l'appropriation narrative du *topos*, il n'y a qu'un seul monde fictionnel, celui du récit, là, dans le *Roman de la Rose*, la citation lyrique, dans sa morphologie propre, donne lieu à la co-existence de deux univers de fiction: celui du récit (où évoluent Guillaume, Nicole, Liénor et la mère dans le manoir de Dôle) et celui de la chanson évoquée (par exemple, une mère conseille à sa fille Aude d'oublier Doon, pendant qu'elles brodent et tissent). Ces deux mondes, le narratif et le lyrique, ne sont pas l'expression ou l'image l'un de l'autre. Les tentatives pour faire coïncider leurs logiques respectives ont échoué et on a été obligé de conclure que "song and narrative are often at odds" (Durling1997:7)⁵.

3. La voix et la lettre

Selon une idée assez courante, la distance entre narratif et lyrique serait renforcée par le fait que les citations sont chantées lors de la performance du roman. L'accent mis sur la performance, l'idée que l'hybridisme générique du texte se réfléchit sur l'hybridisme de la performance, découle normalement de l'assomption d'une dimension orale et vocale de la littérature médiévale. Discutant la question du rapport entre genre et performance

⁵ Même si l'on accepte l'idée de Regina Psaki selon laquelle les chansons de toile décrivent la situation de Liénor prospectivement, potentiellement et incomplètement (Psaki1997:129), il faudra reconnaître, dans les adverbies employés, le décalage entre la situation de Liénor dans l'univers du récit et celle des demoiselles – Aude, Aÿe, Eglantine - dans celui des chansons de toile. Ardis Butterfield met ce décalage à l'enseigne de ce que Bakhtine appelait le dialogisme externe: "the author sets up a careful and explicit distance between his narration and the inset song ("Par Dieu, Amors..." by the Châtelain de Couci). This distance governs the role of the song as a commentary upon the story" (Butterfield1990:192). Mais cette question peut être analysée aussi en termes narratologiques. Danièle Dupont considère que les citations lyriques composent "une ligne métadiégétique discontinue". « Les chansons entées sur la diégèse et le récit principal composent une constellation de métadiégèses véhiculées par des métarécits chantés » (Dupront1993:513). Chacune, dit Dupont, échappe à la clôture et s'ouvre sur le roman, si bien qu'il devient possible de construire un réseau de correspondances thématiques où, par exemple, « la catégorie actantielle ami vs amie accède aux acteurs particuliers, l'intemporalité du chant rejoint la temporalité du cadre » (idem: idem). Néanmoins, comme l'auteur le reconnaît, ces *métarécits chantés* sont toute autre chose que, disons, par exemple, le récit de Calogrenant dans *Le Chevalier au Lion*. Encore une fois, le degré d'intégration ou d'insertion ou d'appropriation du *métarécit chanté* dans le récit premier est bien plus faible que le récit d'un personnage. C'est pourquoi, tout en définissant les citations lyriques comme discours mimétique (discours énoncés directement par les personnages), Dupont doit remarquer que « le mimétique chanté se trouve de ce fait parfaitement isolé et différencié du mimétique ordinaire, acquérant un relief tout particulier » (idem: idem).

dans *Dôle*, Ardis Butterfield présente l'exemple du motet, genre dans lequel il y a un échange de voix et même de langues différentes. Dans l'un des motets sélectionnés (Tischler n° 129), "there are two speakers talking of their respective love affairs, one male and other female. It is not made clear whether each is talking of the other or of someone else, and we soon realize that the medium makes it impossible to know, either for us or for them, firstly, since they are talking at the same time and so neither can be heard, and, secondly, because the texts are inherently self-enclosed" (Butterfield1990:191). Et Butterfield poursuit: "how do they [les motets] expect to be listened to ?" (idem:idem). Étant donné la description que Butterfield en fait, on peut légitimement penser que les motets ne sont moins faits pour être entendus que pour être lus⁶.

Tout autre est l'avis de Michel Zink. Pour lui, le relief particulier du lyrique dans *Dôle* n'a rien à voir avec une performance qui transformerait les citations lyriques en chansons actuellement chantées⁷. L'expérience lyrique du *Roman de la Rose* n'est pas

⁶ Il semble que l'accent mis sur la performance et l'oralité des textes médiévaux ne doit pas être dissocié de ce leurre ou trompe-l'oeil que Michel Zink a exposé dans *Le Moyen âge et ses chansons*: on se laisserait prendre au piège des indices, créés par la littérature médiévale, faisant croire qu'elle est une survivance du passé (d'une tradition folklorique perdue) et on croirait que les chansons de toile avaient été composées par des femmes ou que les rondets de carole étaient des chansons populaires. Tout en s'intéressant à la façon dont les rondets de carole sont cités dans *Dôle* (ils sont chantés par des nobles), Butterfield affirme que l'aristocratie s'approprie là du langage des paysans pour le transformer dans de beaux vers "que vilains nel porroit savoir" (1990:194). Néanmoins Zink a bien montré que "ces chansons "non courtoises" ne sont pas en elles-mêmes réellement populaires, mais qu'elles présentent des caractères populaires qui les opposent à un lyrisme savant (canso) (...) préexistant" (Zink1996:141), pratiqué par une élite cultivée ayant à faire à des textes écrits. Autrement dit, et malgré la présence des paysans comme personnages, les rondets n'ont jamais été un genre composé par des paysans.

⁷ Il s'agit d'une question très controversée dans les études médiévales et qui remonte au moins jusqu'au débat Paris-Bédier. Certes, aux XIIe et XIIIe siècles, les textes, notamment les romans, étaient produits par écrit et transmis oralement en situation de performance. Le public entendait la lecture d'un roman. La lecture individuelle silencieuse était rare mais n'était pas inexistante. Des études sur les interventions du narrateur chez Chrétien de Troyes et autres auteurs ont révélé une dévalorisation de la fonction du *performer* au profit de l'écrivain et de l'écriture (Grigsby1979, Krueger1985). Effectivement il semble que la relation du roman à sa production et donc à la tradition littéraire tend à prendre le pas sur sa relation à la performance. Dans une étude sur "Le spécifique du folklore", V. Propp insiste sur la différence "de substance et non pas seulement technique" entre "la voie orale et la voie écrite" (Propp,s/d, p.188). La question à poser serait la suivante : est-ce que cette différence substantielle, agissant au niveau de la production du texte, affecte en quelque sorte sa performance ? À mon avis, qu'il y ait un texte sous-jacent à la performance ne peut pas ne pas avoir des effets sur la performance même. Cela signifie que la performance vient s'inscrire dans un circuit long et discontinu de communication (Molino1993), dans lequel destinataire et destinataire sont absents l'un à l'autre. Ceci a comme conséquence, entre autres,

musicale mais, dans la mesure où les chansons ne sont évoquées que par la citation de certains de leurs vers, elle est purement mentale, intellectuelle (Zink1997:106-9)⁸.Autrement dit, et c'est là mon avis, les citations lyriques évoquent moins des chansons qu'elles ne convoquent d'autres textes, un autre genre littéraire, d'autres mondes de fiction.

Mais, afin d'éviter des équivoques provoqués par des termes comme « évoquer » et « convoquer », je voudrais remarquer, avec Zink, que la dimension mentale de l'expérience lyrique du *Roman de la Rose* résulte d'un phénomène purement littéraire : les vers lyriques sont cités, sont écrits, sont à lire : l'être des citations lyriques est de lettre, est purement littéraire (et non pas vocal, sonore, musical ; le seul sens convoqué est la vision pour lire). On peut dire alors que la citation lyrique n'est pas le lieu de la voix mais le lieu de la lettre ou, si l'on préfère, le lieu pour l'écriture et pour la lecture.

Bref, le relief particulier de la citation lyrique, sa discontinuité morphologique, est un phénomène littéraire au sens fort du mot (il est écrit). Il résulte de la littéralisation de l'invention topique accomplie par la citation lyrique : à la tradition elle substitue un texte, un texte unique qui, parce qu'il est cité à la lettre, fait saillance dans l'espace tissé du récit où il apparaît comme un lieu brodé. La nouvelle chose renardienne redéfinit la tradition : non plus, à la façon de Zumthor, comme un lieu virtuel et anonyme constitué de types, mais comme un patrimoine littéraire⁹ constitué de textes attribuables à des

le détachement des textes par rapport aux conditions concrètes de leur énonciation et aux contextes sociaux et rituels qui leur sont associés. L'effet décontextualisant de l'écriture enlève aux textes une partie de leur fonction sociale et de leur poids idéologique : le rôle de contrat social du genre auquel un texte appartient devient problématique, les rapports entre genre et performance et entre texte et audience ne sont plus linéaires, étant donné que ce qui devient prioritaire dans une culture de textes (cf. Stock1983), c'est la relation du texte à la tradition littéraire (cf.Álvares1999).

⁸ Zink affirme que la preuve que les insertions lyriques n'avaient pas à être chantées mais à être lues, c'est que le manuscrit ne comprend pas de notations musicales. Mais Hendrik van der Werf affirme, de son côté, qu'il est très probable que le manuscrit original comprenne des notations musicales et que l'on ne peut rien conclure, à ce propos, à partir du seul manuscrit qu'il nous reste et qui date de la fin du XIIIe siècle (in Durling1997 : 157sq).

⁹ Rappelons en passant que Zumthor niait l'existence de la littérature médiévale. Lorsqu'il s'agissait de genres médiévaux, il écrivait *littérature* et *écriture* entre guillemets, afin de mettre en valeur la nature orale et vocale de la production poétique du Moyen Âge. Mais il y avait pour lui une exception : le seul

auteurs ou autrement identifiables parce que susceptibles d’être cités à la lettre. On peut établir un lien entre cette redéfinition de la tradition et ce que Nancy A. Jones qualifie comme “the romance self-awareness of its transitional nature at a key moment in the development of vernacular literature, when courtly lyric was assuming textual form. It implies a rendering of the author’s work as a text that can claim a power of memorization and monumentalization that had previously inhered in the memorized word of oral tradition” (Jones1997:37;je souligne).En effet, l’élaboration des chansonniers – avec *razos* et *vidas* - témoigne d’une prise de conscience de la tradition poétique des troubadours et des trouvères, et du désir de la transmettre dans de grands recueils manuscrits. Étant donné que les premiers chansonniers sont de la deuxième moitié du XIIIe siècle, il semble que Jean Renart ait été le premier à témoigner de cette prise de conscience littéraire. Son roman est lui-même un bord.

4. Dramatisation du paradigme romanesque

Cette redéfinition de la tradition littéraire comme patrimoine de textes ne peut que résulter de la perspective de l’écrivain (auteur/copiste)¹⁰ et non pas de celle du jongleur, du conteur, du *performer*. Dans un article sur la formation d’un nouveau paradigme littéraire par Chrétien de Troyes, Gerald Seaman analyse les stratégies rhétoriques des prologues de ses romans pour mettre en évidence la façon dont ils élèvent la fiction en langue vulgaire au-delà de l’art et de la performance, en la faisant accéder au domaine

genre médiéval sans doute écrit – et dans lequel le langage fait problème – est le genre romanesque (Zumthor1984 :108). En effet, le roman est le seul genre toujours déjà écrit, le seul genre qui, comme disait Bakhtine, n’a pas de pré-histoire (Bakhtine1978). C’est pourquoi il me semble que certains auteurs ont tort de prendre à la lettre la métaphore du dialogue et de la pluralité de voix caractérisant, selon Bakhtine, le discours – l’écriture plutôt - romanesque. Il faut tenir compte du “as if” dans “as if they actually hold a conversation with each other” (cité in Butterfield1990:190), car le “as if” implique que les voix dont il s’agit sont signifiées, donc purement mentales, intelligibles.

¹⁰ Contrairement à Michel Zink qui, influencé par une conception philologique moderne de l’auteur, distingue fermement auteur et copiste (Zink1981), Lori Walters rapproche la fonction de l’auteur et celle du copiste dans le cadre d’une pratique de l’écriture littéraire qui pose la continuation et la glose comme son principe (Walters1985). Dans le cadre de notre discussion, auteur et copiste peuvent être rapprochés dans la mesure où, en opposition au jongleur, ils écrivent. Cela n’exclut pas la possibilité pour un même individu d’exercer les deux fonctions d’écrivain et de jongleur.

du “immutable, integral and historically valid written text” (Seaman1997:88). Tout en prenant la distinction zumthorienne entre texte et oeuvre, c’est-à-dire la performance comme “oeuvre d’art unique dans l’opération de la voix” (Zumthor1987:246), Seaman affirme que le prologue est le lieu crucial et fortement polémique où le roman introduit son auteur tout en excluant du coup le jongleur, lequel est taché d’incompétence esthétique, et crée “the potential for a complete aesthetic experience free of performative intervention” (idem:96)¹¹. Mais le roman n’aurait pas pu poser sa prééminence historique et intellectuelle comme texte, s’il n’était pas le genre toujours déjà écrit qu’il est (cf.note 9). Parce que c’est l’écriture qui, en fixant un discours dans la lettre du texte, pose le roman comme transcendant les conditions concrètes et contingentes de la performance – qui en font “une oeuvre d’art unique” dans son anonymat -, elle l’abstrait aussi de ce qui est particulier à un individu (sa voix, son corps, sa vie) et le fait accéder à la condition universelle (idem:96-7).

Il semble que Jean Renart s’inscrit dans ce paradigme littéraire du roman que Chrétien a inauguré. En effet, l’expérience lyrique radicalement nouvelle du *Roman de la Rose* dramatisé, au niveau diégétique même, les assomptions esthétiques des prologues romanesques: représentée dans le cadre de la fiction narrative d’un roman, énoncée par des personnages, la performance se rabat sur la lecture. Elle n’est pas une action vécue dans des conditions irrépétibles, mais une action signifiée à valeur universelle. Ainsi, la redéfinition renardienne de la tradition comme tradition de textes utilise les citations lyriques pour dramatiser l’enjeu du paradigme romanesque - transcender la performance et élever les récits en langue vulgaire à la condition universelle -, tout en précisant que les chansons sont des textes, qu’elles ne peuvent être chantées par des personnages

¹¹ On ajoutera que des auteurs contemporains de Chrétien comme Bérout, Thomas et Gautier d’Arras ont activement participé à la formation de ce nouveau paradigme littéraire par le biais justement de leur conflit avec le jongleur thématé dans des prologues et des métadiscours.

fictionnels ou par des jongleurs réels¹² que dans la mesure où un auteur les a préalablement écrites. Cette redéfinition précise finalement que dans une culture textuelle comme celle du Moyen Âge central et tardif, c'est à l'écriture que revient la fonction de mémorisation et de transmission de l'héritage poétique et narratif, et que la performance dérive du texte puisqu'elle en dépend (cf.Stock1983). Cette priorité du texte et de l'écriture apparaît dès les premiers vers du prologue:

Cil qui mist cest conte en romans,
Ou il a fet noter biaux chans
Por ramembrance des chançons (1-3)¹³

Bibliographie

1. Textes

¹² Il ne s'agit pas de nier la réalité de la performance au Moyen Âge mais d'insister sur ce dont témoignent les citations lyriques: que ce n'est pas là le plus important.

¹³ On peut traduire "noter" par "copier". Dufournet traduit "il a fet noter" par "il a transcrit". Dans le premier vers la *mise en roman* renvoie à la *translatio* qui fonde la genèse écrite du genre romanesque.

Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, ed. du ms.354 de Berne par Ch. Méla, Paris, Livre de Poche, 1990

Jean Renart, *Le Roman de la Rose*, ed. De F. Lecoy, Paris, Champion, 1979

Jean Renart, *Guillaume de Dole*, traduction en français moderne par J.Dufournet, J.Kooijman, R. Menage et C. Tronc, Paris, Champion, 1979

2. Études

Álvares, C., *O amor da letra. O heterogéneo, o artificial e o feminino no Roman de la Rose de Jean Renart*, Braga, Universidade do Minho, 1999

Bakhtine, M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978

Butterfield, A., "Medieval genres and modern genre theory", *Paragraph*, 13, 2, 1990, p.184-201

Dupront, D., Les chansons dans *Guillaume de Dôle*" in Aubailly, J.-Cl., Baumgartner, E., Dubost, F., Dulac, L. & Faure, M., eds., *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet*, II, Paris, Champion, 1993

Durling, N. V., *Jean Renart and the art of romance*, Gainesville, Tallahassee, Tampa, Boca Raton, Pensacola, Orlando, Miami, Jacksonville, U. of Florida P, 1997

Grigsby, J.L., "Narrative voices of Chrétien de Troyes: a prolegomenon to discussion", *Romance Philology*, 32, 1979, p.261-73

Jones, N. A., "The uses of embroidery in the romances of Jean Renart. Gender, history, textuality" in Durling 1997, p.13-44

Kelly, D., *Medieval french romance*, N.Y., Twayne, 1993

Krueger, B., "Textuality and performance in *Partonopeu de Blois*", *Assays*, 3, 1985, p.57-72

Molino, J., "Les genres littéraires", *Poétique*, 93, 1993, p.3-28

Propp, V., "O específico do folclore" in *Édipo à luz do folclore*, Lisboa, Vega, s/d

Psaki, R., "Jean Renart's expanded text. Lienor and the lyrics of *Guillaume de Dole*" in Durling 1997, p.122-141

Riquer, M., *Los trovadores. Historia literaria y textos*, I, Barcelona, Ariel, 1983

Schaeffer, J.-M., *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999

Seaman, G., "Signs of a new literary paradigm: the "christian" figures of Chrétien de Troyes" in Keiper, H., Bode, C., & Utz, R., eds., *Nominalism and Literary Discourse. New Perspectives, Critical Studies*, 10, Amsterdam & Atlanta, Rodopi, 1997, p.87-109

Stock, B., *The implications of literacy. Written language and models of interpretation in the eleventh and twelfth centuries*, Princeton, Princeton UP, 1983

Van der Werf, H., "Jean Renart and medieval song" in Durling 1997, p.157-187

Walters, L., "Le rôle du scribe dans l'organisation des manuscrits des romans de Chrétien de Troyes", *Romania*, 106, 1985, p.303-25

Zink, M., "Une mutation de la conscience littéraire", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 24, 1981, p.3-27

Zink, M., *Le Moyen âge et ses chansons ou un passé en trompe-l'oeil*, Paris, Fallois, 1996

Zink, M., "Suspension and fall. The fragmentation and linkage of lyric insertions in *Le Roman de la Rose* (Guillaume de Dole) and *Le Roman de la Violette*" on Durling 1997, p.105-121

Zumthor, P., *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972

Zumthor, P., *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, Seuil, 1984

Zumthor, P., *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987