

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Romanistica

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN : Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie
INDIRIZZO: Romanistica
CICLO: XXII

***Autour des saluts et complaints d'amour* du manuscrit BnF f. fr. 837**

Recherches sur deux genres mineurs de la poésie française du XIII^e siècle

Vicedirettore della Scuola : Ch.mo Prof. Guido Baldassarri

Coordinatore d'indirizzo: Ch.mo Prof. Gianfelice Peron

Supervisore : Ch.mo Prof. Furio Brugnolo

Dottorando : Hedzer Ulders

REMERCIEMENTS

Au terme de ce travail, je tiens à remercier les institutions et personnes suivantes. Tout d'abord, je suis très reconnaissant à la Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo d'avoir réalisé le programme doctoral international qui m'a permis de travailler pendant trois ans à l'Université de Padoue : sans elle cette thèse n'aurait pas existé. Je remercie ensuite mon directeur de thèse, le prof. Furio Brugnolo, de m'avoir guidé en liberté et en confiance pendant cette période et Francesca Gambino de l'intérêt qu'elle n'a jamais arrêté de démontrer pour mes travaux. Mes remerciements vont également à la prof. Sylvie Lefèvre, qui a eu la gentillesse de me fournir quelques-uns de ses travaux (inédits). Durant ces trois ans de doctorat, j'ai eu le plaisir d'être suivi par le prof. Philiep Bossier de l'Université de Groningen avec une bienveillance que la distance géographique n'a jamais gênée. C'est d'ailleurs à l'Université de Groningen que j'ai eu la possibilité d'achever cette thèse dans des conditions que le personnel de la Bibliothèque universitaire a rendues excellentes ; qu'il trouve ici l'expression de ma gratitude. Mais si j'ai réussi à réaliser ce travail, je le dois en premier lieu à ma famille, à mes amis et, avant tout, à Laura, qui n'a jamais cessé de m'assister sur mon chemin, même lorsque celui-ci se faisait difficile, avec une fidélité et une patience sans égales. C'est à elle que je dédie cette thèse, *comme cil / qui dist* : « *D'amors et de ma dame / Me vient toute joie, par m'ame.* »

A Laura

INTRODUCTION

1. *Amours qui vient par message*

Amours qui vient par message
Ne pourroit longues durer;
Pour coi ne li vuill mander,
A la blondete, la sage,
5 La grant doulour ne la rage
Qu'ele mi fait endurer.
Souvent souspirer
M'estuet et mout grant malage
Le mius que je puis passer;
10 Si n'i sai comment aler
Dire li tout mon courage
Et toute ma volenté.
*He! se cil mals ne m'assouage,
Je sui a la mort livrés.*

Cette brève pièce lyrique est le *triplum* d'un motet provenant du recueil de motets français et latins conservé aujourd'hui à Bamberg, mais composé vraisemblablement à Paris dans la seconde moitié du 13^{ème} siècle¹. Ces motets, brefs fragments poétiques originellement destinés à accompagner un texte liturgique latin mais devenus bien vite des compositions autonomes, s'inspirent de la littérature courtoise de l'époque qui les a vu naître. Ainsi, ce poème nous présente l'image traditionnelle de l'amant courtois en proie au mal d'amour que lui inflige sa dame inexorable. Sa plainte est rédigée selon le modèle contemporain de la poésie des trouvères, comme le confirme d'ailleurs l'insertion d'un refrain à la fin de la pièce. Du 12^{ème} siècle jusqu'au début du 14^{ème} siècle, les refrains circulent librement à travers un répertoire littéraire qui inclut non seulement la poésie lyrique, mais encore des romans, des œuvres didactiques et des œuvres religieuses. En effet, le refrain de cette pièce, rattaché au motet au moyen d'une reprise (il est vrai, imparfaite) de la rime des deux derniers vers, se retrouve dans deux pastourelles : l'anonyme *Quant voi la flor nouvele* et *Ier main pensis chevauchai* de Baude de la Kakerie.

La thématique du texte est le problème de la déclaration d'amour et, partant, de la communication entre l'amant et sa dame. Il s'agit là d'un motif traditionnel, fréquent chez les troubadours comme chez les trouvères, qui toutefois, semble-t-il, devient ici la raison d'être

¹ Les motets de cet important recueil se lisent dans le fac-similé offert par Dittmer 1959, ainsi que dans l'édition qu'en donne Anderson 1977. Pour cette pièce en particulier, je suis l'édition proposée par Doss-Quinby-Grimbert-Pfeffer-Aubrey 2001.

même du chant : le *je* réfléchit sur la manière dont il pourrait révéler ses sentiments à sa bien-aimée. Il envisage l'envoi d'un message(r) d'amour², mais finit par rejeter cette option, qui présente trop de risques. Sans doute l'amant craint-il la menace des *mesdisants*, toujours présents dans les coulisses de la fiction courtoise et qui pourraient contrarier le fragile rapport amoureux entre les deux. Mais au-delà de cette peur – vague souvenir de la leçon d'Ovide concernant l'utilité et les dangers des messages amoureux (*Ars amatoria* III, 483-98) ? –, ce sont peut-être les conventions littéraires mêmes qui empêchent un tel contact direct avec la dame. En effet, la chanson des trouvères, comme celle des troubadours, n'est à la base rien d'autre qu'un monologue amoureux de l'amant avec lui-même à propos d'une dame inatteignable: c'est de la tension même qui résulte de cet état d'insatisfaction, on l'a souvent souligné, que la chanson tire sa substance. Dès lors, s'adresser à la dame dans une apostrophe directe équivaldrait à briser la construction littéraire qui est à la base de cette lyrique. C'est pourquoi, après une brève réflexion dans la première strophe, dans la deuxième le *je* n'a de choix autre que de se résigner en acceptant son sort. C'est là le devoir de l'amant courtois, comme le poète le rappelle dans une formule qui semblerait faire référence à la formule d'ouverture la plus récurrente dans la poésie des trouvères (*chanter m'estuet*)³ :

Souvent souspirer
M'estuet et mout grant malage
Le mius que je puis passer;

Chanter, c'est souspirer. Et le texte se résout dans un soupir final : *Hé!*... L'auteur anonyme de cette pièce du 13^{ème} siècle touche aux limites du grand chant courtois, sans les dépasser. Entre l'aveu et le silence, le message et le soupir, la parole et le chant, il choisit le dernier.

2. Les 'saluts' et les 'complaintes' d'amour

Mais l'option de la déclaration d'amour n'est pas toujours considérée pour être aussitôt rejetée et la chanson des trouvères en subit une réécriture partielle. À l'époque même où a été composé ce motet anonyme, le motif de l'aveu d'amour reçoit en effet un traitement particulier dans deux genres littéraires, qui font l'objet de la présente étude : les 'saluts' et les 'complaintes' d'amour. Le *salut d'amour* est une brève lettre d'amour en vers dans laquelle le *je* lyrique, à travers une série d'apostrophes plaintives, prie sa dame de lui accorder son amour. La *complainte d'amour*, qui lui est voisine, est une plainte d'amour également en vers mais généralement plus longue, dans laquelle le *je* se lamente sur l'inflexibilité de sa dame et sur la difficulté qu'il éprouve de lui avouer son amour. Nous voilà en effet de retour aux deux options – message et plainte – évoquées dans le motet.

Or, tout en constituant à plusieurs égards des 'sous-genres' de la chanson des trouvères, les *saluts* et *complaintes* dépassent celle-ci par un certain nombre de caractéristiques. Une première modification, essentielle, réside dans leur caractère non-musical. Ils offrent en effet une réinterprétation de la matière lyrique traditionnelle dans une forme essentiellement non-lyrique, voire simplement narrative : dans les *saluts* et *complaintes* la chanson se fait poésie récitée. C'est encore vers le domaine non-lyrique que les tirent leur prédilection pour l'allégorie et pour le didactisme. Pour ce qui est du *salut*, il faut en outre ajouter qu'il s'inscrit dans une tradition épistolaire bien plus large. D'un côté, il reprend en effet de manière plus ou moins précise les préceptes des manuels épistolaires latins

² Le substantif *message* du vers initial peut se référer aussi bien au messager qu'au message qu'il est censé porter ; la première traduction, qui est d'ailleurs celle choisie par Doss-Quinby-Grimbert-Pfeffer-Aubrey 2001, me semble être plus plausible que la seconde, proposée en revanche par Anderson 1977.

³ Cf. Rosenberg-Tischler 1995, 7.

médiévaux ou *artes dictaminis*. De l'autre, déjà au Moyen Age l'épître amoureuse connaît une longue tradition littéraire, qui remonte aux *Héroïdes* d'Ovide et qui inclut notamment les épîtres en vers latines des poètes français du 11^{ème} siècle. D'ailleurs, plus spécifiquement, le *salut* français a un prédécesseur immédiat dans le *salut* occitan, genre troubadouresque mineur qui semble constituer le modèle du *salut d'amour* français⁴. La *complainte*, en revanche, a des contours moins précis et ne semble pas avoir d'antécédents latins ou occitans immédiats.

Ces caractéristiques générales ne sauraient faire oublier le lien que ces genres continuent à maintenir avec la lyrique. Non seulement la chanson courtoise, notamment dans l'*envoi*, revêt-elle de son côté parfois les contours d'un écrit épistolaire, mais, plus significativement, ces lettres et plaintes amoureuses sont des textes à la première personne, dont l'amour constitue la thématique exclusive, formulée de manière hautement traditionnelle. Et pourtant, on assiste ici à un décalage par rapport à la lyrique des trouvères. C'est que celle-ci ne constitue plus tant un point d'arrivée, que le point de départ. Dans les *saluts* et *complaintes*, la chanson lyrique devient l'occasion d'un récit bref racontant les avatars amoureux d'un *moi* particulier qui n'est plus le *je* universel des trouvères. C'est sans doute la fréquente insertion de pièces lyriques au corps des *saluts* et *complaintes* qui constitue l'illustration la plus concrète de cette reprise de la lyrique dans un but nouveau. Nous sommes bien en présence de textes 'lyrico-narratifs' qui défient de premier abord la notion de 'genre'.

Tous ces éléments (le remplacement du *chant* par le *dit*, les formes métriques non-lyriques, le goût pour l'allégorie et le didactisme, l'insertion lyrique, la coloration 'personnelle' de la poésie) qualifient les *saluts* et *complaintes* comme des œuvres typiques du 13^{ème} siècle. Cette impression est confirmée par les quelques données que décèle la transmission de ce corpus. Les *saluts* et *complaintes* constituent aujourd'hui un ensemble d'environ trente textes, conservés par un nombre restreint de manuscrits copiés généralement à la fin du 13^{ème} siècle dans le Nord de la France. Parmi ceux-ci le célèbre manuscrit 837 du fonds français de la Bibliothèque nationale de France, qui conserve à lui seul vingt-quatre textes, est de loin le plus important. Les autres textes se trouvent dispersés dans une poignée de manuscrits différents, tous également conservés à la Bibliothèque nationale de France : les manuscrits 378, 795, 1588 et 19152 du fonds français, le manuscrit 13521 de la collection des nouvelles acquisitions françaises et le manuscrit 2800 de la collection Rothschild. Cette pauvreté de la tradition manuscrite se vérifie également au niveau des textes eux-mêmes : à quelques exceptions près, les *saluts* et *complaintes* ont été conservés en attestation unique. S'y ajoute encore l'anonymat quasi-total des auteurs, la seule exception étant Philippe de Remi (ca. 1210-1265), sire de Beaumanoir et auteur de deux *saluts*. À travers ces, certes bien maigres, données historico-littéraires, les *saluts* et *complaintes* apparaissent donc comme des dérivations 'lyrico-narratives' tardives de la chanson des trouvères – inspirées sans doute, pour ce qui est du *salut*, de la tradition lyrique occitane – qui semblent avoir joui d'une brève popularité dans le Nord de la France (de la deuxième moitié) du 13^{ème} siècle.

3. Intérêt d'une étude des *saluts* et *complaintes*

Bien qu'il ait été édité pour une bonne partie encore au 19^{ème} siècle par Paul Meyer et Achille Jubinal⁵, ce corpus des *saluts* et *complaintes d'amour* a été très peu étudié jusqu'à présent.

⁴ Le *salut* occitan a été étudié dans plusieurs publications récentes, parmi lesquelles la nouvelle édition de l'ensemble du corpus (Gambino et al. 2009), pourvue d'une introduction essentielle de Speranza Cerullo, est la plus importante. Elle constitue en effet la base obligatoire de la présente étude.

⁵ La majorité des textes du corpus ont été édités dans Meyer 1867 et Jubinal 1835 et 1842 ; s'y ajoute un certain nombre d'éditions isolées plus récentes : Schultz-Gora 1900, Långfors 1907, 1915-7 et 1943, Faral 1933, Eloranta 1942, Monfrin 1969 et 1970, Subrenat 1981 et Sargent-Baur 2001. Les trente-et-un textes sur lesquels

Pourtant, les exhortations à une telle étude n'ont pas manqué. Déjà en 1928, Ludwig Karl fit noter, en parlant du genre de la *complainte*:

'Un inventaire fiable de ce genre, qui se situe entre la lyrique et l'allégorie, manque jusqu'ici.'⁶

En 1970, Jacques Monfrin a souligné l'intérêt d'une étude d'ensemble des *saluts* et *complaintes* et des pièces voisines :

'Il y aurait d'ailleurs intérêt, je pense, à grouper toute une série de pièces courtoises françaises de la fin du XIII^e et des premières années du XIV^e et à en examiner les caractères communs.'⁷

Son appel à l'étude de ce domaine négligé trouva ensuite un écho dans l'*Essai de poésie médiévale*, de Paul Zumthor, qui signala que, à côté des *saluts* et *complaintes*,

'Nous possédons un certain nombre d'autres textes de forme épistolaire et utilisant les éléments du registre de la requête, le Dit de la Tremontaine, l'Arrière-ban d'amour, et d'autres : l'inventaire ni le classement n'en ont encore été faits. Sans doute découvrirait-on là un secteur bien défini de la poésie des XIII^e et XIV^e siècles.'⁸

Enfin, le manque d'études dans ce champ spécifique a été souligné encore très récemment par Ardis Butterfield:

'Genre négligé dans la critique moderne, l'instabilité formelle des *saluts* mérite d'être réévaluée en relation avec des tendances plus larges du 13^{ème} siècle, comme une tentative innovatrice et radicale de révision des limites formelles de l'écriture lyrique.'⁹

Toutefois, malgré les différents appels lancés par la critique, il faut constater que, aujourd'hui encore, il n'y a guère que l'ouvrage d'Ernstpeter Ruhe qui ait consacré un regard approfondi à ces textes¹⁰. Encore son étude est-elle concentrée sur la lettre d'amour sous ses différentes formes à partir de la tradition latine, de sorte qu'elle laisse à l'ombre bien des problèmes.

Ce manque d'attention de la part de la critique s'explique peut-être tout d'abord par les difficultés auxquelles se heurte toute tentative de classification de ce corpus aux caractéristiques génériques plutôt évanescentes. En effet, le *salut* et la *complainte* sont à la fois des genres lyriques, des genres narratifs et, par instants, des genres didactiques ; et on peut les considérer tantôt comme des sortes de *dits*, tantôt comme des allégories courtoises, voire

cette étude se base principalement se trouvent, d'après ces éditions (vieilles), sur le CD-ROM qui l'accompagne en appendice.

⁶ Karl 1928, 135 ('Ein verlässliches Verzeichnis dieser Gattung, die zwischen Lyrik und Allegorie steht, fehlt bisher.').

⁷ Monfrin 1970, 136.

⁸ Zumthor 2000², 495.

⁹ Butterfield 1998, 127 ('A neglected genre in modern terms, the formal instability of the *saluts* deserves to be reassessed in relation to larger trends in the thirteenth century, as an innovative and radical attempt to revise the formal boundaries of lyric writing.'). Ici comme par la suite, sauf indication contraire les traductions sont les miennes.

¹⁰ Ruhe 1975 ; son étude est précédée seulement par une notice de Gröber (Gröber 1902), qui constitue une tentative hâtive mais valable de donner un aperçu complet du corpus des *saluts* et *complaintes* français. Malgré un certain nombre de publications récentes (voir ci-après), le travail de Ruhe résume aujourd'hui encore *grosso modo* l'état de la question.

comme des arts d'aimer, sinon plus simplement comme des poésies lyriques ou des pièces épistolaires. C'est sans doute précisément parce que le *salut* et la *complainte* touchent plusieurs domaines à la fois qu'ils ont été considérés presque exclusivement à partir de ces derniers, et non pas en tant que 'genres'¹¹. Cette difficulté taxinomique que posent les *saluts* et *complaintes* vis-à-vis des autres genres est d'ailleurs aggravée par les frontières flottantes qui séparent les deux genres entre eux et qui font qu'il est difficile de parler du *salut* français sans parler en même temps de la *complainte*. Ensuite, les modestes mérites littéraires de bon nombre de ces textes peuvent sinon justifier, au moins expliquer en partie l'absence d'une attention particulière de la part de la critique¹². Un autre facteur de poids semble avoir été l'existence d'un *salut* occitan plus précoce, depuis toujours mieux étudié, qui a – selon un procédé qui a un parallèle dans le jugement de la chanson des trouvères face à celle des troubadours – relégué à l'ombre son homologue français, mentionné tout au plus comme un dérivé atypique de la tradition occitane¹³. Enfin, l'absence d'une édition moderne et fiable de l'ensemble des textes est sans doute à la base de ce manque d'intérêt.

Or, une telle édition, souhaitée par Ruhe lui-même¹⁴, a désormais été entreprise par une équipe de chercheurs dirigée par Sylvie Lefèvre, auteur, au demeurant, d'une série d'articles récents sur les deux genres¹⁵. Les deux genres ont donc commencé à attirer l'attention, mais une étude d'ensemble des *saluts* et *complaintes* fait toujours défaut. Pourtant, vu l'état de la question tel qu'il vient d'être évoqué, une telle étude présente un intérêt considérable. Il se mesure à plusieurs niveaux, d'ailleurs complémentaires.

Tout d'abord, l'étude des *saluts* et *complaintes* permettra de combler simplement des lacunes non négligeables dans nos connaissances des deux genres. Elle pourra en effet mettre au jour une série de données de base restées jusqu'ici enfouies dans la production littéraire du 13^{ème} siècle telles que la technique littéraire de ces pièces, leurs formes, la culture littéraire des auteurs, la tradition manuscrite et la circulation de ces textes, leur diffusion géographique et chronologique, le contexte historique et littéraire dans lequel ils s'inscrivent, leurs caractéristiques génériques ou encore les ressemblances et dissemblances avec leur modèle, le *salut* occitan. L'intérêt d'une étude des *saluts* et *complaintes* est donc en premier lieu celui,

¹¹ Ainsi, dans un répertoire comme le *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, on les retrouve – à l'inverse des *saluts* occitans – seulement sous d'autres rubriques, telles celles de l' 'allégorie amoureuse', de 'contes, dits et fabliaux' et des 'arts d'aimer' (voir les notices de Segre et de Jauss dans le *GRLMA* VI/2, 162 (no. 3164), 267-8 (no. 4644), 278 (no. 4692) et 293 (no. 7184); cf. aussi la remarque de Deschaux sur la *complainte* dans le *GRLMA* VIII/1, 71 '[...] il apparaît difficile d'en donner une description et une définition précises'). C'est encore sous ce genre de rubriques qu'on retrouve les *saluts* et *complaintes* dans quelques études (récentes) sur des genres ou typologies littéraires voisins et sur le refrain : ainsi, pour ne donner que quelques exemples, dans les études sur la littérature allégorique de Strubel 1989 et 2002, dans celle du *dit* par Léonard 1996 et dans celle du refrain par Doss-Quinby 1984, Boulton 1993 et Butterfield 1998 et 2002.

¹² Cf. le sévère jugement sur quelques-unes de ces pièces qu'on trouve dans un compte rendu de l'édition de Jubinal 1842: 'Deux *saluts d'amour* et la *Complainte douteuse* n'ajoutent rien aux fadeurs de cette espèce. Aussi pourquoi les imprimer?' (Miller-Aubenas 1842, 983-4). Raynouard se montre plus clément, voire enthousiaste sur les mérites littéraires des *saluts* et *complaintes* dans son compte rendu de l'édition Jubinal 1835 publié dans le *Journal des savants* (cf. Raynouard 1835, 273-6), observant à propos de l'une des poésies: 'Ces vers sont d'un style pur, clair, et ils ont même quelque élégance' (*ibidem*, 275). Un jugement également positif sur les pièces éditées dans Jubinal 1835 est émis par 'un élève de l'École des Chartes' dans son compte rendu du volume de la même année (N., 1835, 35-7).

¹³ Cf. Ruhe 1975, 21. D'ailleurs, si le *salut* français est présenté comme un dérivé de la tradition occitane, la *complainte* est, par conséquent, présentée à son tour comme une variante anormale du *salut* français : cf. par exemple l'état des choses que représente la nouvelle édition du *Dictionnaire des Lettres françaises* (Bec 1992²). Aussi les *saluts* et *complaintes* sont-ils généralement absents des histoires de la littérature médiévale d'oïl, absence qui reflète le manque d'études sur les deux genres.

¹⁴ Ruhe 1975, 435, note 107.

¹⁵ Lefèvre 2001, 2005, 2008a et 2008b ; voir en outre son introduction au récent recueil d'études sur la lettre médiévale (Lefèvre 2008c).

tout aussi simple qu'essentiel, de dresser la carte de deux genres mineurs de la poésie française du 13^{ème} siècle, des textes eux-mêmes jusqu'à leur contexte historique et littéraire.

Toutefois, cette étude ne permet pas seulement de tirer de l'oubli et d'inventorier un corpus mal connu, mais présente également plusieurs aspects d'une portée plus générale. Comme cela transparait dans les remarques qui précèdent, participant à la fois de la poésie lyrique, de la littérature narrative et de la littérature didactique, les *saluts* et *complaintes* s'inscrivent justement à plus d'un titre dans l'histoire littéraire du 13^{ème} siècle. Or, si ces catégories de la littérature contemporaine aident à mieux comprendre les *saluts* et *complaintes*, ces derniers permettent à leur tour d'illuminer quelques enjeux des premières. S'inspirant de la matière 'courtoise' traditionnelle, ils constituent en effet le versant 'lyrique' de la mode du *dit*, de la popularité de l'allégorie courtoise – qui est, on le sait, partiellement l'histoire de la réception du *Roman de la rose* –, de la vogue de l'insertion lyrique et même de l'emploi de certaines formes métriques spécifiques et occupent ainsi une position particulière au carrefour des genres. Ce qui pose des problèmes considérables – nous le verrons – à une délimitation générique inévitable, est donc en même temps une illustration typique de l'enjeu des genres au 13^{ème} siècle. D'ailleurs, ce corpus illustre par endroits l'évolution de la poésie française du 13^{ème} siècle vers les nouvelles formes 'fixes' du lyrisme du 14^{ème} siècle. A ce propos, l'étude du genre de la *complainte*, genre qui se consolidera au 14^{ème} siècle mais qui revêt dans ce corpus sa forme la plus ancienne, revêt une importance particulière.

Ce bouleversement et ce mélange des formes et des genres à cette époque sont sans doute à voir en relation avec une modification des sensibilités littéraires due à son tour à l'évolution de la littérature française qui, après ses débuts au siècle précédent vit au 13^{ème} siècle sa constitution : désormais il y a une 'tradition' sur laquelle on peut réfléchir, et qu'on peut utiliser pour la dépasser. Une telle reprise et dépassement de la tradition s'entrevient de manière particulièrement nette dans la mode, née non par hasard au 13^{ème} siècle, de l'insertion lyrique, qui est rien d'autre qu'un remploi de la tradition poétique dans un but nouveau. C'est sans doute cette 'maturation' de la littérature française qui se lit encore dans une autre tendance essentielle de la poésie de cette époque, à savoir le passage de la lyrique codifiée et impersonnelle du *je* des trouvères à la poésie plus 'personnelle' du 'moi' que mettent en scène les *dits*¹⁶, développement qu'on a pu qualifier, selon une périodisation empruntée à l'histoire de l'art, comme le passage de la poésie 'romane' à une poésie 'gothique'¹⁷. Or, cette tendance générale comme son expression dans ces deux aspects particuliers de la poésie française du 13^{ème} siècles sont éclairés de façon particulièrement nette par le corpus des *saluts* et *complaintes*.

Une fois la tradition constituée, on la conservera. Et c'est ainsi que c'est justement le 13^{ème} siècle qui voit émerger dans presque toutes les littératures romanes le phénomène capital dans l'histoire littéraire du Moyen Age qu'est la mise en recueil. On sait en effet que les manuscrits du 12^{ème} siècle sont très rares et que c'est généralement dans des manuscrits du 13^{ème} siècle qu'il faut aller chercher la production littéraire de cette époque. La confection de ces recueils est elle-même un acte littéraire, car elle présuppose des choix d'ordre esthétique, générique, formel et historique et vise plus ou moins directement l'établissement d'un canon littéraire, comme on le voit nettement, par exemple, dans les chansonniers qui nous ont conservé la lyrique des troubadours. La consolidation de la tradition littéraire s'accompagne ainsi d'une monumentalisation. La production des grands recueils non-lyriques français atteindra une première apogée aux alentours de 1300. Comme les *summae* théologiques ou, pour emprunter encore l'image de l'histoire de l'art, comme les cathédrales gothiques de la même époque, ces recueils sont de vastes ensembles organiques de caractère parfois presque encyclopédique. En même temps, leur fonction de répertoire littéraire des 12^{ème} et 13^{ème}

¹⁶ Zumthor 1975a et Zink 1985, 47-74.

¹⁷ Zumthor 1966.

siècles pourrait bien avoir eu une application très concrète : on a soutenu avec de bonnes raisons que plusieurs de ces recueils préservent des répertoires de jongleurs. Or, les *saluts* et *complaintes* ont été conservés justement dans quelques-uns des plus célèbres parmi ces recueils et c'est pourquoi l'étude de ces pièces pourra apporter du nouveau également à l'étude de ce vaste mouvement de mise par écrit de la tradition littéraire, dont ils constituent un versant mal étudié. L'étude des *saluts* et *complaintes* aidera donc en deuxième lieu à comprendre plusieurs développements d'une époque aussi importante dans l'histoire de la littérature française que celle du 13^{ème} siècle.

Enfin, une telle étude a une importance qui transcende la littérature française proprement dite pour s'éteindre à l'ensemble des littératures romanes du Moyen Age. Tout d'abord, le *salut* d'oïl doit être comparé forcément à son modèle occitan plus ancien, ce qui permettra de mettre en lumière dans une certaine mesure un secteur générique peu connu, bien que récemment évoqué à quelques reprises¹⁸, des relations entre la littérature occitane et française. Ensuite, c'est à partir de ces acquis qu'on pourra espérer d'écrire l'histoire du genre du *salut* dans l'ensemble des littératures romanes médiévales. On sait en effet que ce genre a laissé des traces également dans les littératures catalane, anglo-normande et, peut-être, italienne. D'ailleurs, une fois dégagés les contours de la lettre d'amour en vers médiévale dans les langues romanes, il sera intéressant de mettre les résultats en relation avec ceux qu'ont donné quelques études récentes dans le domaine anglais et allemand¹⁹. On pourra espérer en arriver ainsi un jour à la description d'un phénomène littéraire médiéval d'envergure européenne.

4. Orientation de la présente étude

Comme on le voit, les raisons qui justifient un examen approfondi des *saluts* et *complaintes* ne manquent pas. La présente étude ne saurait, bien sûr, prétendre fournir une réponse à tous les problèmes qui viennent d'être évoqués ; elle pourra néanmoins chercher à formuler une solution pour quelques-uns d'entre eux. Une telle étude partira de la constatation que les *saluts* et *complaintes* constituent des genres plutôt difficiles à saisir et exigent une approche assez spécifique. Avant d'entamer l'analyse des textes, il ne sera donc pas inutile de s'arrêter un moment sur la signification de la notion même de 'genre' et la manière dont on peut s'en servir. Cette brève réflexion méthodologique, inspirée de quelques idées récentes de la théorie des genres, permettra de formuler une approche apte à saisir le corpus, qui insistera sur la dynamique et les multiples attaches génériques des *saluts* et *complaintes* à la littérature contemporaine. A la théorie, il faudra ensuite joindre la pratique de l'histoire littéraire en esquissant une brève histoire de la lettre d'amour en vers du Moyen Age – d'Ovide jusqu'au *salut* occitan et la lyrique des trouvères en passant par l'héritage épistolaire latin médiéval –, qui complétera cette première partie. Ce dessein à grands traits aura une double fonction. Tout d'abord, il présentera les données reçues, d'ailleurs non sans en ajouter parfois d'autres qui le sont moins. Mais en appliquant l'approche théorique des genres à l'histoire littéraire cet état de la question signalera en même temps constamment les domaines génériques (potentiellement) en contact avec la lettre d'amour. En résultera une carte qui présentera à la fois les champs connus et les champs à défricher et qui pourra ainsi guider l'étude. En effet, c'est avec une telle vision élargie au maximum de la genericité de la lettre d'amour, qui n'exclut préalablement presque aucun domaine générique et qui permet par sa distance de l'objet de signaler les lacunes à combler, qu'il conviendra d'entamer l'analyse de deux genres aussi hybrides que les *saluts* et *complaintes*.

¹⁸ Cf. Poe 2006, Di Girolamo 2006 et 2007, Gambino 2009, 52-6.

¹⁹ Pour le domaine anglais, il faut mentionner l'étude de Camargo 1991a, pour le domaine allemand (et néerlandais) celui de Schulz-Grobert 1993.

Cette analyse, qui constitue la deuxième partie du présent travail, ira en s'élargissant le long des données historiques. Comme nous venons de le voir, un problème primordial des *saluts* et *complaintes* est leur genericité. Or, le problème d'une étude de genre est, on le sait, le cercle herméneutique dans lequel elle risque de tourner en rond. En effet, comment 'définir' un genre s'il faut déduire les critères de délimitation des textes mêmes qu'on cherche à délimiter ? Pour éviter autant que possible l'application de catégories déterminées *a priori*, il a semblé nécessaire de partir le plus possible des textes eux-mêmes et de faire découler d'éventuelles conclusions sur leur genericité de cet examen et non pas vice-versa. Une telle approche du corpus par les textes eux-mêmes se recommande d'autant plus que ceux-ci, comme je l'ai dit, n'ont guère reçu une attention approfondie de la part de la critique et que beaucoup d'éléments textuels – dont plusieurs aptes à influencer l'analyse générique – restent à relever. Un commentaire textuel élémentaire, libre (pour autant que possible) de préjugés de type 'générique', semble donc être la base la plus sûre d'une étude de ces textes. Ainsi, ce n'est qu'après avoir fait ce premier pas, essentiel, qu'il convient d'entamer l'analyse générique proprement dite, qui se basera non seulement sur le commentaire des textes, mais encore sur les différents indices génériques dont on dispose (*explicit*, qualifications internes, etc.) ; telle analyse devra en même temps rendre compte des particularités que présente la tradition française du genre du *salut* par rapport au modèle occitan et mettra l'accent sur l'évolution du genre entre le Midi et le Nord afin d'éviter de l'enfermer dans une grille de lecture générique a-historique. Élargissant encore plus la perspective, il convient dans un troisième temps de considérer les textes dans leur contexte manuscrit. En tant que 'bibliothèque' de l'époque de leur confection, les recueils qui conservent les *saluts* et *complaintes* reflètent en effet, du moins dans une certaine mesure, le contexte historico-littéraire de ces pièces et nous informent ainsi sur la place que détiennent ces deux genres dans la littérature contemporaine. Cette approche – commentaire textuel élémentaire suivi d'une analyse générique et d'un examen du contexte manuscrit – sera adoptée à l'ensemble du corpus, divisé en fonction des manuscrits où il est dispersé : en premier lieu le manuscrit f. fr. 837, qui exigera une analyse approfondie, ensuite les cinq autres manuscrits contenant des *saluts* ou des *complaintes*.

Une analyse qui part du niveau textuel pour passer au niveau générique et, de là, au niveau contextuel des manuscrits entiers, doit aboutir à un dernier niveau : celui du contexte historico-littéraire au sens large. C'est la troisième et dernière partie de la présente étude. Elle visera à repérer et interpréter l'ensemble des traces, partiellement méconnues, que les *saluts* et *complaintes* ont laissées dans la littérature française de la fin du 12^{ème} au début du 14^{ème} siècle. Elle sera tout d'abord l'occasion d'un survol des attestations des dénominations génériques de *salu(t/z)* (*d'amors*) et de *complainte* (*d'amors*) dans un certain nombre de textes littéraires qui s'inscrivent dans cette période. Ensuite, en partant toujours des multiples relations que les *saluts* et *complaintes* maintiennent avec les genres contemporains, il sera important d'analyser un certain nombre d'endroits où les deux genres semblent apparaître et faire sentir leur influence. L'ensemble de ces attestations et de ces résurgences des *saluts* et *complaintes* sera examiné à travers une tripartition catégorielle, qui n'est autre que pratique, en genres lyriques, genres narratifs et genres didactiques. Cette troisième et dernière partie s'achève sur un phénomène particulièrement intéressant et important, à savoir celui de l'insertion de *saluts* et de *complaintes* dans des textes narratifs contemporains, qui contribuent de manière très significative à l'histoire des deux genres en question et du *salut* en particulier.

C'est en passant ainsi du niveau des détails textuels au niveau contextuel de l'histoire littéraire que cette étude visera la description de la fortune des genres du *salut d'amour* et de la *complainte d'amour* dans la littérature française médiévale. Elle ne prétend pas à l'exhaustivité, mais cherche à offrir une nouvelle interprétation historique des deux genres, qui devrait idéalement accompagner et informer l'édition critique des textes, dans le but

d'arracher à un oubli non mérité et de faire briller de son éclat particulier ce 'secteur bien défini de la poésie des 13^{ème} et 14^{ème} siècles' où l'amour *vient par mesage*.

PREMIÈRE PARTIE

PRÉLIMINAIRES MÉTHODOLOGIQUES
ET REPÈRES HISTORICO-LITTÉRAIRES

1.1. Préliminaires méthodologiques

1.1.1. Quelques concepts de la théorie des genres

L'interprétation de deux 'genres' aussi évanescentifs que ceux du *salut* et de la *complainte* ne saurait se passer d'une réflexion méthodologique préalable. Plus précisément, le problème élémentaire des *saluts* et *complaintes* étant justement celui de leur généricité, une étude de ces deux 'genres' fera bien de commencer par s'interroger sur la notion même de 'genre'¹.

Or, les débuts d'une réflexion moderne sur cette notion remontent, on le sait, au Romantisme, qui, à travers quelques émendations subtiles démasquées par Genette², avait instauré la triade générique présumée 'classique' : lyrique, épique, dramatique. C'est pourtant cette même époque qui découvre que les genres ne sont pas des entités statiques et universelles, mais des phénomènes dynamiques et historiques. D'où le développement d'un modèle darwinien d'évolution des genres littéraires tel que celui exposé par Brunetière dans son ouvrage *L'évolution des genres* de 1890. D'où encore une certaine révolte contre l'idée même de 'genre', jugée trop classique et autoritaire et niant l'originalité du texte individuel ('chaque texte est un genre par lui-même'³), idée qui se retrouve jusque dans l'abandon de l'idée même des genres par un Croce⁴.

C'est avec l'émergence du formalisme russe au début du 20^{ème} siècle que le débat reçoit une nouvelle impulsion. Les formalistes soulignent la dynamique qui régit les genres littéraires mais en nient la continuité évolutionnaire et téléologique. À leurs yeux cette dynamique est au contraire déterminée par une lutte continue entre les genres pour une place dominante dans l'hierarchie générique. Cette place est déterminée par la forme du genre, mais également par la fonction qu'il occupe dans le 'système' littéraire et qui change avec le temps. Dans les paroles de Tynjanov :

'[...] en tant que système, le genre peut varier. Il surgit (à partir d'erreurs et d'ébauches venant d'autres systèmes) et retombe, se transformant en rudiments d'autres systèmes. La fonction, pour le genre, d'un procédé quelconque n'est pas invariable.'⁵

La théorie des genres accueille ainsi les notions primordiales de 'système' et de 'fonction', promises à un long avenir. D'ailleurs, c'est encore Tynjanov qui montre qu'il convient d'étudier un genre en relation avec les genres contemporains, avec lesquels il interagit et y ajoute l'idée du genre comme un 'principe de construction'. Ainsi, pour donner un exemple particulièrement apte à notre propos, l'épistolaire peut constituer un important principe de construction littéraire dans certaines périodes, mais ne pas avoir cette fonction dans d'autres, où il est confiné au domaine de communication pratique et quotidienne⁶. Bien que les

¹ Pour quelques mises au point critiques de la théorie des genres ainsi que quelques anthologies des principales contributions à la question, voir Hempfer 1973, Ruhe 1975, 7-13, Fowler 1982, Genette-Todorov 1986 et Duff 2000. C'est de ces ouvrages, à la fois primaires et secondaires, que s'inspire le présent, très bref survol de la problématique, qui se limite bien entendu à présenter les concepts théoriques qui serviront à l'analyse des *saluts* et *complaintes*.

² Genette 1979.

³ L'affirmation date de 1797 et se trouve chez Friedrich Schlegel (cf. Duff 2000, 4-5).

⁴ Cf. Duff 2000, 27 ; selon cette idée, toute véritable œuvre d'art constituerait en effet forcément une nouvelle vue sur l'art et donc une transgression des 'lois'.

⁵ Dans la préface à son recueil d'essais *Archaismes et novateurs* de 1929, intitulée 'Le fait littéraire' (voir la traduction par Depretto-Genty (Depretto-Genty 1991, 214). Pour un bref résumé de la position formaliste, voir aussi Hempfer 1973, 98-9.

⁶ Cf. Depretto-Genty 1991, 225.

formalistes se soient intéressés en premier lieu à la forme du texte littéraire dans une optique synchronique, ils fournissent ainsi néanmoins un fondement à l'analyse historique de l'évolution des genres proposée par leurs successeurs.

Une critique importante contre ce modèle des mouvements génériques se trouve chez Bakhtin, qui, tout en partant principalement du roman, plaide pour un élargissement radical du concept de 'genre' en n'y voyant qu'un type quelque peu spécial d'une des multiples variantes d'énonciation ('genres de discours') pratiquées par l'homme, niveau contextuel intermédiaire entre *langue* et *parole* conditionnant de manière dynamique cette dernière⁷. Il propose donc un modèle essentiellement communicatif qui, d'ailleurs, n'implique pas seulement l'énonciateur et le contexte de l'énonciation, mais encore l'influence du récepteur sur cette dernière.

Cependant, ce sont essentiellement les concepts formalistes qui sont ensuite à la base de la critique structuraliste, qui les développe afin de tracer les structures sous-jacentes de la littérature. Étant donné cette orientation, les genres littéraires ont été particulièrement privilégiés dans ses réflexions. Ainsi, dans l'essai sur les genres littéraires qui précède son analyse de la littérature fantastique⁸, Todorov souligne la réalité et l'importance des genres littéraires, qui non seulement existent⁹, mais qui nous aident à comprendre les œuvres littéraires. Pour les identifier, il faut procéder d'un travail à la fois déductif et inductif, bien qu'une œuvre ne coïncide pas forcément exactement avec son genre. Pour éviter une confusion dans la nomenclature, il propose en outre de distinguer entre les genres historiques ('le théâtre classique' attesté en France au 17^{ème} siècle) et les genres théoriques ('le dramatique'). Reprenant l'idée formaliste de la dynamique générique, il montre ensuite comment les genres se dépassent continuellement, le propre de la littérature étant de se renouveler : si un genre se limite à reproduire une formule connue, on a affaire à un genre non-littéraire. C'est pourquoi les genres littéraires ne sauraient être le produit d'une combinatoire préexistante, mais en même temps aussi une transformation de cette combinatoire. Dans cette situation, c'est le lien générique que le texte maintient avec la tradition littéraire qui assure sa compréhensibilité : en l'absence d'un tel lien le texte deviendrait incompréhensible. Observer à la fois cette appartenance et cette transformation permet donc de comprendre l'évolution du genre. Dans un deuxième essai, celui-ci sur l'origine des genres¹⁰, l'analyse de cette évolution est plus nuancée et se concentre sur le genre littéraire comme genre de discours spécifique. Ce discours fonctionne comme un modèle d'écriture pour l'écrivain et comme un horizon d'attente pour le lecteur. D'ailleurs, comme les différents discours sont directement liés aux époques qui les ont vu naître, les genres littéraires reflètent l'idéologie de la société qui les produit¹¹.

C'est bien contre une confusion de nomenclature qu'avertit également Genette¹². Dans son survol historique des différents concepts de 'genre' de Platon jusqu'au 20^{ème} siècle, il identifie non seulement le détournement systématique, mentionné plus haut, dont a été victime le système générique que l'Antiquité a légué à la littérature occidentale (les 'archigenres' lyrique, épique et dramatique) ; il montre encore la confusion que le mélange d'éléments thématiques, formels et modaux (c'est-à-dire, liés à l'énonciation, donc pragmatiques) a entraîné dans l'établissement des différents systèmes génériques. Or, ces trois aspects génériques sont en réalité tous les trois empiriques et historiques au même niveau et

⁷ Cf. Duff 2000, 82-97.

⁸ Todorov 1970. Quelques idées de cet essai sont développées dans Todorov 1978, 44-60.

⁹ En effet, reprenant la réfutation de Croce, Todorov précise : '[...] la transgression, pour exister comme telle, a besoin d'une loi – qui sera précisément transgressée. On pourrait aller plus loin : la norme ne devient visible – ne vit – que grâce à ses transgressions' (Todorov 1978, 45-6).

¹⁰ Todorov 1978, 44-60.

¹¹ Quoique tacite, l'influence de Bakhtin est manifeste ici ; cf. aussi Duff 2000, 193-4.

¹² Genette 1979.

par conséquent inextricablement liés et nullement hiérarchisables, de sorte que, tout en revêtant parfois l'apparence d'une 'constante an-historique'¹³, ils ne sauraient constituer des critères de définition fiables. C'est ainsi que Genette élimine la distinction entre genres théoriques et historiques comme non-fondée.

1.1.2. Une synthèse

De la négation totale de l'existence des genres à une nouvelle conception de leur dynamique historique et de leur valeur littéraire, la théorie des genres a suivi un long parcours. Ses acquis les plus importantes se laissent résumer à l'aide de quelques notions centrales, que la mise au point critique de Fowler¹⁴ pourra aider à illustrer.

L'on commencera par souligner quelques aspects essentiels des 'genres' et de leur relation avec les œuvres littéraires concrètes. C'est que, loin d'être, comme on le suppose parfois, une restriction pour l'œuvre littéraire, le genre est au contraire l'une des conditions même de son expressivité. En effet, si l'on considère l'œuvre littéraire comme un acte de communication, comme une *parole* créée à partir de la *langue*, on s'aperçoit bien vite que l'œuvre littéraire se démarque d'un acte de communication quotidien. C'est qu'elle use bien, comme les autres actes de communication, de la *langue*, mais entre *langue* et *parole* s'insère le philtre de la convention littéraire¹⁵ : c'est ici que réside la particularité de l'œuvre littéraire comme acte de communication. Or, c'est justement le 'genre' qui constitue l'une des conventions littéraires les plus importantes, aidant à composer le texte, offrant son appui à l'auteur et guidant l'interprétation du lecteur. Il faut donc constater, premièrement, que la notion de 'genre' se rapporte en premier lieu à la *communication* et que, pour le dire dans les termes de Fowler, le genre est 'un instrument non de classification ou de prescription, mais de sens'¹⁶.

Cette constatation primordiale ne facilite pas la compréhension de la notion de 'genre'. En effet, si celle-ci est liée en premier lieu au 'sens', quelles sont ses propriétés ? Si l'œuvre littéraire ne se réduit pas à une *parole*, mais va jusqu'à changer la *langue*, le 'sens' littéraire est continuellement en mouvement. Il s'ensuit qu'il en va de même du 'genre'. Chaque œuvre littéraire change en effet le genre auquel il appartient¹⁷. La conséquence pour la théorie des genres est importante :

'S'attendre à trouver des formes fixes, insensibles au changement tout en étant en rapport direct avec la littérature, c'est mal comprendre les objectifs de la théorie des genres'.¹⁸

De telles 'formes fixes' sont en effet sinon absentes au moins très rares, à moins de monter jusqu'à un degré très élevé de généralité : ainsi, la tragédie grecque n'a qu'une connexion très

¹³ Cf. Genette 1979, 79 : '[...] la catégorie du mode, à mes yeux la plus indéniablement universelle en tant qu'elle est fondée sur le fait, transhistorique et translinguistique, des situations pragmatiques.' Ainsi, ce sont en effet paradoxalement les caractéristiques non strictement littéraires qui semblent être les seules caractéristiques stables des genres. Ceci ne fait donc que confirmer le fait que les genres littéraires sont par définition dynamiques et donc historiques.

¹⁴ Fowler 1982.

¹⁵ On retrouve ici la thèse de Bakhtin instaurant une catégorie intermédiaire entre *langue* et *parole*, qu'il appelle le 'genre du discours'. Sur les limites de la comparaison avec le langage, voir aussi Todorov 1970, 9-11.

¹⁶ Fowler 1982, 22: 'It is an instrument not of classification or prescription, but of meaning'.

¹⁷ Cf. Fowler 1982, 46: 'If literary meaning works by departing from generic forms, successions of meanings over a long period are bound to change them extensively'. En effet, si, dans la création littéraire, le genre est directement lié au sens, il en suit que le genre est condamné à changer avec les textes.

¹⁸ Fowler 1982, 24 : '[...] to expect fixed forms, immune to change yet permanently corresponding to literature, is to misunderstand what genre theory undertakes [...]'].

lointaine avec la tragédie shakespearienne ; et même pour des périodes de courte durée une seule notion générique ne saurait couvrir de manière satisfaisante toutes les œuvres d'une catégorie. La logique interne du genre et sa dimension historique font que 'les définitions de genre, à peine émises, sont aussitôt niées'¹⁹ : un mouvement dynamique ne supporte pas de définition²⁰. C'est cette même dynamique propre aux genres qui empêche d'instaurer une bipartition, telle celle de Todorov, entre genres théoriques et genres historiques, c'est-à-dire entre des constructions mentales statiques et universelles et la littérature réelle²¹. Il faut donc constater, deuxièmement, que les genres sont essentiellement *historiques* et *dynamiques*.

Dès lors, comment faut-il concevoir la notion de 'genre' ? L'analogie la plus adéquate semble être celle selon laquelle les textes qui représentent un genre donné forment une 'famille'²². Les différents textes d'une telle 'famille' peuvent maintenir des relations très diverses, voire en apparence absentes, tout en maintenant une ressemblance entre eux. Cette ressemblance est basée sur la tradition littéraire²³. Comme dans une famille, les propriétés génériques peuvent changer dans le temps et dans l'espace, produisant un genre assez différent du point de départ, voire sauter une génération ; la polygénèse est possible, tout comme le sont des influences indirectes. Or, sans pouvoir définir de manière statique les différents genres, on peut néanmoins dresser un inventaire des différents éléments susceptibles de revêtir une coloration générique, et qui se placent aussi bien au niveau de la forme qu'à celui du contenu²⁴. Certaines caractéristiques du texte constituent des lieux de prédilection de manifestations génériques, telles que les allusions littéraires, le titre de l'œuvre ou encore la topique de l'exorde²⁵. Le fait que, de manière très générale, les genres forment des *familles* dont les membres présentent des ressemblances de différentes manières et à de différents niveaux constitue ainsi une troisième constatation.

La dynamique inhérente à tout genre se reflète dans son histoire, la description de laquelle demande une approche à la fois synchronique et diachronique. Tout d'abord les genres peuvent voir le jour de différentes manières : ils peuvent provenir de la littérature orale, émerger d'un besoin et donc remplir une fonction sociale ou encore être le produit d'un acte créateur individuel. La formation générique peut impliquer le emploi d'un matériel générique tombé en désuétude, et même avoir recours à des formes de textualité non-littéraire. D'autre part, une fois surgi, nous l'avons vu, le genre reste en mouvement au sein du système générique plus large dans lequel il s'insère. Il peut introduire une nouvelle topique, combiner des éléments thématiques ou formels ; il peut faire l'objet d'une agrégation ou d'un changement de fonction ou générer un genre opposé ou une satire ; il peut être inclus dans un autre genre et être mélangé à celui-ci ou se fuser avec un genre pour former un genre hybride. Tous ces changements, loin de constituer des phénomènes périphériques, traduisent en réalité le cœur même du genre, à savoir son dynamisme. La fin d'un genre est tout aussi difficile à saisir que son début : il s'éclipse dans un autre genre, il ne répond plus à un besoin culturel et cesse donc d'avoir la fonction qu'il avait, il ne réussit plus à se renouveler – le renouvellement dynamique étant la *conditio sine qua non* de tout genre. Ce renouvellement

¹⁹ *Ibidem*, 42: 'Definitions of genre can hardly be stated, before they are falsified'.

²⁰ Cf. l'affirmation de Tynjanov (Depretto-Genty 1991, 214) : 'Toutes les définitions statiques fixes qu'on peut en [i.e. de la littérature] donner sont balayées par le fait de l'évolution'.

²¹ Voir Fowler 1982, 46-7 et, surtout, Schaeffer 1983, repris dans Genette-Todorov 1986, 179-205, qui élimine l'élément ontologique de ce qui doit être une discussion générique.

²² Cf. Fowler 1982, 41-3.

²³ Comme nous l'avons vu, cette importance de la tradition littéraire est également invoquée par Todorov 1970.

²⁴ Chez Fowler, ce répertoire des caractéristiques génériques comprend les éléments suivants (cités en anglais): representational aspect, external structure, metrical structure, size, scale, subject, values, mood, occasion, attitude, mise-en-scène, character, entrelacement, style, task.

²⁵ On connaît les définitions proposées par Genette pour ce type d'éléments textuels: *intertextualité* pour le premier, *paratextualité* pour le dernier (cf. Genette 1982, 7-12).

n'est pas un phénomène isolé, mais se produit en relation avec et en réponse à d'autres genres. L'identification d'un genre comme élément d'un *système générique* dans lequel il a une *fonction* spécifique est ainsi une quatrième constatation importante.

Ces différentes constatations, pour importantes qu'elles soient, ne sont pas très facilement applicables. D'ailleurs, la terminologie, souvent imprécise, continue à être ambiguë et les idées plus récentes telles que formulées entre autres par Fowler ne sont pas sans poser des problèmes²⁶. En outre, le degré de généralité des propos est forcément élevé : elle s'explique justement par la matière même de la problématique, qui ne permet guère de formulations précises et qui, au contraire, comme le dit Fowler lui-même, doit être laissée délibérément ouverte pour pouvoir fonctionner. De la théorie à la pratique, il y a donc un parcours glissant. Or, si cette constatation vaut pour la littérature moderne, elle vaut à plus forte raison pour la littérature médiévale.

1.1.3. Théorie des genres et littérature médiévale

En effet, comme on le sait, toute tentative de théorisation de la littérature médiévale se heurte à des problèmes spécifiques qui sont liés non seulement à la transmission des œuvres, mais encore à la conception littéraire même de l'époque. L'intérêt du Moyen Age pour les genres est relatif et tardif et il s'en occupe d'une autre manière que les autres époques, se concentrant plutôt sur des 'styles' que sur des 'genres' au sens où nous l'entendons aujourd'hui²⁷. Si les arts poétiques ne sont pas complètement absents (des milieux littéraires latins avec les traités de Jean de Garlande, Geoffroi de Vinsauf et autres aux milieux vernaculaires en occitan et catalan avec les traités anonymes sur l'art des troubadours, en italien avec Dante et, tardivement, en français avec Eustache Deschamps), ils sont loin d'élaborer une réflexion générique approfondie et se contentent souvent de lister les genres connus et de formuler des règles²⁸. Ici, il faut sans doute prendre en compte le fait de la relative nouveauté de la littérature médiévale en langue vulgaire, souligné par Jauss :

'Ce sont des littératures nouvelles qui se créent ; aucun principe humaniste d'imitation rigoureuse, aucune règle poétique obligatoire ne les font dépendre directement de la littérature latine qui les a précédées. Pour les genres populaires en langue romane, il n'existe guère au départ de document poétologique.'²⁹

À cette absence d'une 'métatextualité' – le terme est de Genette – bien établie s'ajoute, en outre, une pauvre documentation sur les œuvres littéraires mêmes : les auteurs restent souvent anonymes et la chronologie même de la production littéraire est loin d'être assurée dans bien

²⁶ Ainsi, ses catégories ne sont pas toujours bien délimitées, comme le fait remarquer également Duff (cf. Duff 2000, 232). De plus, on peut se demander dans quelle mesure la notion de 'famille' nous avance : en effet, parler d'un genre implique automatiquement une idée présumée des textes qui le composent, de sorte qu'il n'est pas possible de parler 'objectivement' d'un genre littéraire ; on est donc en quelque sorte condamné à se prononcer sur ce qu'on entend quand on emploie le terme de 'genre' (cf. à ce propos par exemple Swales 1990, 50-51). C'est pourquoi Derrida déconstruit la notion même de genre comme étant essentiellement autoritaire (cf. Duff 2000, 220-31).

²⁷ Jauss 1970b, 80 et 92-5; cf. aussi la brève évaluation des termes génériques médiévaux par Fowler (Fowler 1982, 142-7). Pour la rhétorique et poétique médiévales, l'on consultera, par exemple, Curtius 1991³, 250-58, Zumthor 1972 (*GRLMA* I, 57-91) ou encore Chaytor 1966², 48-82.

²⁸ Ces premières tentatives de codification poétique se caractérisent d'ailleurs significativement par la distance chronologique et géographique qui les sépare de leur objet : ainsi, les premiers traités du *trobar* sont entrepris par des étrangers, qui ne sont plus, pour le dire avec Bec, 'dans le code' ; en effet, 'l'essence des traités de poétique [...] est [...] de venir *après*. [...] Toute codification est par définition tardive.' (Bec 1982, 31-2). Pour un bref aperçu des différents traités, voir par exemple Lote 1951, 239-52.

²⁹ Jauss 1970b, 80.

des cas. D'ailleurs, on le sait, le Moyen Age est loin de distinguer clairement entre les domaines littéraire et non-littéraire, la première catégorie incluant tout aussi facilement des œuvres historiques, religieuses et didactiques³⁰ et le critère de la forme, point d'appui régulier dans les études génériques, ne saurait toujours aider, car une même forme peut traverser des textes fort divers³¹. S'y ajoutent enfin le problème du public contemporain et celui de la performance des textes, qui rendent la description des genres médiévaux hautement problématique : la communication littéraire médiévale, basée en grande partie sur la voix³², n'échappe-t-elle pas souvent à notre perception ?

Force est de dire, en somme, que notre vue sur les genres littéraires de cette époque est d'entrée de jeu une vision troublée, partielle. Pour en revenir aux termes évoqués plus haut, si le genre est un facteur communicatif important de l'œuvre littéraire, le contexte historique auquel et dans lequel il communique reste souvent trop flou pour permettre de décrire cet aspect. Vu l'absence d'une chronologie bien établie, il semble ensuite particulièrement difficile de saisir la dynamique historique des genres littéraires médiévaux. Une description synchronique qui mette en lumière le fonctionnement d'un genre à un moment donné, est souvent impossible, une description diachronique facilement risquée. Dans ces conditions, il est extrêmement difficile de reconstruire une relation de famille entre différents textes, sans parler de la description du mouvement dynamique d'un genre au sein de l'ensemble des genres constituant un système générique.

L'étude de la littérature médiévale a pourtant bénéficié de la théorie des genres. Ainsi, Jauss a appliqué les acquis théoriques formalistes et structuralistes à la littérature du Moyen Age dans un article cité déjà plusieurs fois³³, afin de proposer une 'histoire structurale des genres littéraires'³⁴ médiévaux. À cette fin, il reprend bon nombre des idées formalistes : on retrouve le refus d'une définition statique des genres, qui n'existent que historiquement et non pas universellement, comme une catégorie intermédiaire entre l'universel et l'individuel ; on retrouve l'idée selon laquelle chaque texte modifie le genre auquel il appartient et la conception d'un genre comme d'une 'famille' historique de textes qui exige une description empirique à la fois synchronique et diachronique. Toutefois, Jauss essaie d'aller plus loin en ajoutant une dimension socio-historique à la problématique des genres. Pour décrire le processus historique par lequel un texte littéraire dépasse toujours les textes précédents, il introduit la notion de 'horizon d'attente'. Permettant à la fois de reconnaître et interpréter le texte et d'en évaluer la nouveauté, le genre d'un texte contribue justement en grande mesure à la construction d'un tel horizon d'attente. Ce rôle du genre montre qu'il correspond bien, au Moyen Age aussi, à une réalité historique et à une fonction esthétique et qu'il possède par conséquent une efficacité herméneutique pour le chercheur d'aujourd'hui³⁵. Jauss souligne en outre l'importance d'une approche intergénérique qui intègre plusieurs genres en même temps dans une analyse synchronique pour aller vers une 'systématisation historique' des genres³⁶ et montre que le changement de fonction du genre constitue également un aspect important dans l'analyse historique des relations entre les différents genres. Du reste, il suggère quelques solutions aux problèmes spécifiques que pose la question des genres au Moyen (témoignages d'auteurs médiévaux, ordonnance des textes dans les manuscrits et peut-être la poésie latine). Reprenant les analyses précédentes, Jauss souligne donc bien l'importance de la place

³⁰ Cf. Jauss 1970b, 80.

³¹ Cf. Maddox-Sturm-Maddox 1993, 3.

³² Chaytor 1996², Zumthor 1987.

³³ Jauss 1970b, version légèrement abrégée de l'original allemand, publié (plus tard) dans le *GRLMA* (Jauss 1972).

³⁴ *Ibidem*, 79.

³⁵ *Ibidem*, 81.

³⁶ *Ibidem* 91.

du genre au sein d'un système littéraire donné (fonction, intergénéricité), mais met l'accent sur les aspects communicatifs des genres (horizon d'attente, réception).

Les idées de Jauss, comme d'ailleurs de manière générale la conception formaliste et structuraliste de 'genre', constituent aujourd'hui encore un point de départ essentiel pour l'étude des genres littéraires médiévaux. Elles ont eu leur apogée, on le sait, notamment dans les travaux de Zumthor³⁷ et, après lui, dans ceux de Bec³⁸ visant en effet la description d'une 'poétique' respectivement d'une 'typologie générique' du Moyen Age en partant de la notion de 'poésie formelle' introduite par Guiette et développée entre autres par Dragonetti³⁹. De son côté, Uitti a souligné le rôle du genre dans la création poétique aux 12^{ème}-13^{ème} siècles⁴⁰. Rieger, quant à lui, combine aspects socio-historiques et systèmes génériques dans son approche des genres troubadouresques⁴¹. Partant des analyses socio-littéraires de Köhler, il analyse les genres d'après leur fonction dans le système générique de la poésie lyrique des troubadours, dans lequel la *canso* constitue la dominante autour de laquelle se trouvent plusieurs genres qui en dérivent ou qui lui servent de complément. Mais la dynamique des genres est déterminée par leur 'Sitz im Leben': ils ont une fonction dans un système générique qui reflète la société dans laquelle il naît. Tout changement dans cette société aura donc des conséquences pour le système générique: ayant perdu leur fonction, les genres seront forcés de se redéfinir en s'adaptant au nouveau contexte socio-historique afin de ne pas disparaître.

Un autre versant de la critique, plutôt récente, déplace l'accent des genres eux-mêmes vers leurs limites. En effet, c'est ici que se manifestent en quelque sorte le plus clairement – car par contraste – les propriétés génériques des textes. Aussi la piste de recherche des contacts entre les différents genres littéraires a-t-elle été particulièrement exploitée. Le besoin d'une telle approche a été souligné, entre autres, par Gonfroy, qui attire l'attention sur l'importance de la traduction de la poétique médiévale en une typologie moderne dans son essai sur la relation entre les genres lyriques occitans et les traités de poétique :

'[...] à l'aspect statique de la description, fondée encore trop souvent sur une suite d'instantanés, doit succéder une vision dynamique, axant le travail de recherches sur les inter-relations entre les genres'.⁴²

C'est que 'le temps des taxonomies est passé' et qu'il faudra adopter 'une nouvelle approche, fondée sur les inter-relations évolutives' au sein d'un 'système à la fois flou et complexe'⁴³. Les relations intergénériques comme expression privilégiée de la dynamique générique avaient en effet déjà été à la base, par exemple, des réflexions de Limentani sur le narratif occitan médiéval⁴⁴. À ce propos, on peut également mentionner l'étude de Monson, publiée quelques années plus tard, sur l'*ensenhamen* occitan, étude qui, en dépit de ce que laisserait peut-être entendre son sous-titre ('Essai de définition et de délimitation du genre'), propose une approche dynamique et essentiellement 'intergénérique' de ce genre didactique de la

³⁷ Zumthor 1963 et Zumthor 2000²; voir notamment les réflexions aux pages 193-208 du dernier ouvrage. Pour une utile réflexion historique sur la place de la théorie littéraire dans les études médiévales, voir aussi la préface de Zink (Zink 2000) et la postface de Zumthor (Zumthor 2000) incluses dans la seconde édition française du même ouvrage.

³⁸ Bec 1977-1978; voir aussi son analyse des premiers genres troubadouresques (Bec 1982).

³⁹ Guiette 1949, Dragonetti reprint 1979.

⁴⁰ Uitti 1978.

⁴¹ Rieger 1976 (abrégée et mise à jour dans Rieger 1987a). Une telle approche de la lyrique des troubadours se trouve également par exemple dans Neumeister 1971.

⁴² Gonfroy 1988, 132.

⁴³ *Ibidem*, 133.

⁴⁴ Limentani 1977; cf. le titre de la première partie de l'ouvrage: 'Generi in contatto'.

littérature occitane médiévale⁴⁵. Mais c'est encore dans cette direction que vont quelques contributions plus récentes à la problématique des genres littéraires à l'époque médiévale. Ainsi, Butterfield a attiré à reprises l'attention sur le mélange des genres au 13^{ème} siècle⁴⁶. Dans un recueil d'études dédié à la problématique des genres médiévaux, Maddox et Sturm-Maddox ont essayé eux aussi de développer la piste de l'intergénéricité⁴⁷. C'est que

‘[...] en déplaçant l'attention des genres individuels aux affinités multiples au sein d'un spectre intergénéric, nous sommes libérés des suppositions sur la réalisation parfaite ou inadéquate de conventions normatives et prédéterminées. Nous commençons au contraire à voir comment les textes ‘fonctionnent’ à travers et au milieu de *matières* et registres discursifs dans l'ensemble du système.’⁴⁸

‘Intergénéricité’ et ‘système générique’ sont encore des termes-clés dans la mise en contexte historique des genres lyriques médiévaux proposée par Paden, qui accentue le rôle essentiel du genre pour l'œuvre littéraire – au Moyen Age comme à d'autres époques – tout en lui reconnaissant une dynamique innée⁴⁹. Cette dernière est encore le point de départ des réflexions de Wackers sur la valeur des distinctions génériques dans le domaine de l'épopée animale, le fabliau et la fable⁵⁰. Une telle prise de conscience de la dynamique propre aux genres est enfin repérable à différents degrés et de différentes manières dans une série récente d'éditions et d'études vouées à des genres particuliers, notamment occitans, tels le *descort*, le *dit*, le *gab* (pour autant qu'il s'agit là d'un ‘genre’), la *dansa*, la *pastourelle*, la *ballette* ou encore l'*alba*⁵¹.

Ces quelques remarques suffiront pour avoir une idée, soit-elle grossière, de la réflexion sur les genres dans les études médiévales. Elle se résume sans doute par la notion de ‘dynamique générique’, que l'on peut considérer comme l'un des résultats les plus importants, sinon le plus important, de la réflexion théorique sur les genres⁵². Cette notion constitue un fil rouge de bon nombre d'études touchant tel ou tel genre spécifique, où elle côtoie celle de

⁴⁵ Voir Monson 1981, 11-3 ; cf. *ibidem*, 12: ‘[...] pour éviter la tentation de faire entrer les faits de force dans un schéma rigide qui les fausse, nous tâcherons de garder du genre une conception assez souple et dynamique’.

⁴⁶ Voir entre autres Butterfield 1990 et 2002.

⁴⁷ Maddox-Sturm-Maddox 1993.

⁴⁸ Cf. *ibidem*, 6 (‘[...] by shifting the focus from individual genres to multiple affinities within an intergeneric spectrum, we are freed from assumptions about full or inadequate realization of predetermined normative conventions. Instead, we begin to see how texts “work” through and among *matières* and discursive registers in the system as a whole.’)

⁴⁹ Paden 2000. Voir l'*Introduction*, où l'on reconnaît d'ailleurs facilement quelques-uns des concepts présentés plus haut: ‘Genres in this fundamental, dynamic sense are essential to creativity’; ‘By exceeding the genre, the text is enhanced’ (*ibidem*, 3); ‘[...] there is no doubt that medieval lyric genres could become institutions, voluntary practices of coherence among poets who imitated their antecedents for motives of traditional mentality’ (*ibidem*, 5); ‘By study of genres in history we come to grips with the evolution of the poems they served to characterize and the changing culture, or cultures, in which they played their part.’ (*ibidem*, 14).

⁵⁰ Voir Wackers 2000 ; on y trouve une illustration très pertinente des risques d'une délimitation générique trop rigide, ainsi qu'une série de recommandations générales très utiles.

⁵¹ Voir notamment Canettieri 1995 (le genre du *descort* dans les littératures romanes médiévales) ; Léonard 1996 (le *dit* français) ; Grigsby 2000 (le *gab*) ; Radaelli 2004 (les *dansas* occitanes) ; Franchi 2006 (la pastourelle occitane) ; Doss-Quinby-Rosenberg-Aubrey 2006 (les *ballettes* françaises), Chaguinian 2008 (les *albas* occitanes) ; je reviendrai plus loin sur la récente édition des *saluts* occitans. Les problèmes d'identification posés par ces genres lyriques aussi bien que narratifs diffèrent naturellement de cas en cas et sont conditionnés surtout par les conditions de transmission et la présence ou l'absence du genre en question dans les traités de poésie. Le cas du *dit* français est particulièrement intéressant, car il pose dans une certaine mesure les mêmes problèmes que les *saluts* et *complaintes*, dont il se rapproche d'ailleurs par endroits.

⁵² Elle se retrouve d'ailleurs de manière plus générale dans les études historico-littéraires: il suffit de rappeler le sous-titre programmatique de la récente nouvelle ‘histoire’ de la littérature française dirigée par J.-Y. Tadié (2007): ‘dynamique et histoire’.

‘système’ générique. La dynamique d’un tel ‘système’, enfin, semble être particulièrement sensible dans les différents contacts intergénériques. Or, après cette brève esquisse de la théorie des genres et de son application au champ spécifique des études littéraires qu’est la littérature médiévale, il est temps d’envisager la manière dont l’étude des *saluts* et *complaintes* peut bénéficier de ses acquis et de ses outils.

1.1.4. Les *saluts* et *complaintes* comme ‘genres’ : une approche

Ces deux genres illustrent péniblement bien les problèmes auxquels se heurte toute description d’un genre littéraire médiéval⁵³. Il s’agit en effet de genres marginaux qui ne sont nullement documentés par les traités de poétique. De plus, les textes qu’ils regroupent sont quasiment tous anonymes et d’une chronologie incertaine. Enfin, ils sont transmis presque exclusivement en tant que *unica* par un nombre de manuscrits extrêmement réduit, où ils sont désignés de manière souvent ambiguë. Encore le véritable problème est-il peut-être ailleurs. C’est que, pour aggraver les choses, il s’agit de deux genres qui, tout en s’inscrivant dans la poétique de la lyrique courtoise, démontrent une nette prédilection pour des formes d’expression non-lyriques ou narratives. Cette hybridité lyrico-narrative rend l’identification générique du *salut* et de la *complainte* particulièrement épineuse. Si la description de ces genres est déjà problématique par des facteurs externes (anonymat, datation, transmission, etc.), elle est donc accrue par des facteurs internes – qui, d’ailleurs, expliquent peut-être partiellement leur absence dans les traités de poétique, qui s’occupent plutôt des genres purement lyriques, c’est-à-dire chantés⁵⁴. Or, c’est exactement dans cette situation que quelques-uns des concepts théoriques exposés plus haut pourront se montrer utiles. En effet, de par ses caractéristiques particulières, le *salut* d’oïl est l’illustration par excellence de la dynamique historique propre aux genres. C’est pourquoi les difficultés que posent ses aspects génériques exigent une approche telle que celle adoptée par la critique générique plus récente.

Étudier les *saluts* et les *complaintes* comme des genres essentiellement dynamiques et historiques permettra tout d’abord – s’il est permis d’inclure dans cette étude un élément translinguistique – de réévaluer sa relation avec le *salut* occitan, dont il constitue, pour autant qu’on sache, une ‘continuation’ plus tardive. En effet, la notion de ‘dynamique générique’ permet de ne plus considérer la tradition française du *salut d’amour* comme une dérivation atypique et mal réussie du ‘modèle’ occitan plus ancien, mais d’interpréter le premier comme le produit d’une évolution dynamique à partir du deuxième, qui s’inscrit dans son propre contexte historique et qu’il convient d’étudier pour lui-même. Le *salut* occitan servira donc,

⁵³ Pour ce qui suit, voir aussi Cerullo 2009a.

⁵⁴ Les différents aperçus modernes des systèmes génériques romans médiévaux se font en quelque sorte l’écho des manuels médiévaux et les répertoires de la lyrique des 12^{ème} et 13^{ème} siècles excluent généralement les *saluts* et *complaintes*, comme le fait par exemple la typologie de Bec (Bec 1977-1978). Quant au *salut* occitan, Rieger a formulé le problème ainsi : ‘Der Salut gehört natürlich von der Form – meist paarweise gereimte 8-Silber ohne strophische Gliederung – und von der Vortragsweise her eigentlich nicht zu den lyrischen Genera, doch ergibt sich aus seiner inhaltlichen Verflechtung mit der Trobadoryrik die Notwendigkeit, ihn als Teil des altprovenzalischen lyrischen Gattungssystems zu behandeln’ (Rieger 1976, 3, note 4). Significative est également l’exclusion du *salut* du système générique troubadouresque esquissé par Wunderli; cf. sa remarque sur le genre: ‘il semble s’agir d’une variante de la *canço* sous forme d’épître rimée (surtout octosyllabes à rime plate). Puisque nous avons exclu les critères formels de nos considérations, ces textes ne peuvent pas constituer un genre autonome’ (Wunderli 1991, 604 ; pour le problème voir aussi Cerullo 2009a, 23-32, qui cite cette remarque comme la précédente *ibidem*, 29, note 32). Cette problématique joue *a fortiori* pour la tradition française du genre. Cf. à ce propos aussi la remarque de Butterfield sur le faible statut générique du *salut*: ‘The works which raise some of the most awkward questions about performance and genre are thirteenth-century. They include romances with lyric insertions, motets and chansons-avec-des-refrains, and others to which it is difficult even to ascribe a suitable descriptive epithet (Aucassin et Nicolette, Robin et Marion and the *saluts* d’amour).’ (Butterfield 1990, 188).

certes, comme le point de départ utile d'une évolution diachronique à travers deux domaines linguistiques que le corpus français, mal daté et donc analysable avant tout en synchronie, ne permet guère d'esquisser, mais il ne servira plus à masquer ce dernier.

Une fois affranchie la tradition française du *salut* de l'ombre de son prédécesseur occitan et établie l'importance d'une étude de cette tradition pour elle-même, ce modèle d'analyse générique sert également – et avant tout – à une meilleure interprétation de ses caractéristiques particulières. En effet, la tradition française du *salut* présente non seulement bien des différences par rapport à la tradition occitane, mais elle est encore assez hétérogène par elle-même. Or, du moment où l'on se rend compte que le *salut* français, comme tout genre littéraire, est sujet à une dynamique historique, on peut donner à cette hétérogénéité l'interprétation qu'elle exige, car on comprendra qu'elle est le résultat de cette même dynamique.

L'interprétation de la généralité des *saluts* et *complaintes* doit ainsi commencer par entrevoir la dynamique historique qui la régit. Cette constatation primordiale a une conséquence immédiate pour la constitution du corpus des textes. En effet, si ces genres sont sujets à une telle dynamique, l'on évitera d'entrée de jeu de les définir de manière rigide et c'est pourquoi, au lieu d'enfermer les textes dans une délimitation statique qui leur va mal, il convient d'en donner une caractérisation générique plus 'souple', qui leur laisse l'espace qu'ils réclament⁵⁵. Il faudra donc laisser délibérément le plus possible ouverte la question de la généralité des *saluts* et *complaintes* et créer au contraire une 'famille' générique plus large⁵⁶. Certes, il faudra bien indiquer les liens de parenté que maintiennent les différents textes qui appartiennent à cette famille, d'autant plus qu'elle semble se diviser en deux groupes étroitement apparentés : les *saluts* et les *complaintes*. À cet effet, on se servira des données traditionnelles de l'analyse générique, à savoir les désignations génériques à l'intérieur des textes et le 'paratexte' des rubriques et des *explicit* du manuscrit, même si ceux-ci exigent eux aussi un emploi prudent⁵⁷. Maniés avec la prudence qu'ils exigent, ce genre d'indices peut néanmoins permettre d'en arriver à une délimitation générique.

⁵⁵ Cf. les idées de Tynjanov sur l'impossibilité d'arrêter la dynamique des genres dans une définition fixe et la conséquence pratique de cette idée, l'approche 'lâche' prônée par Fowler. Une telle approche ne constitue pas une fuite devant une problématique, mais au contraire une prise en compte obligatoire du facteur historique qui la détermine (cf. pourtant *supra*, note 26 pour le problème de l'interprétation des genres comme des 'familles' de textes). Dans le champ spécifique du *salut*, un tel assouplissement des 'critères de délimitation' a d'ailleurs été proposé récemment par Di Girolamo (cf. Di Girolamo 2007). La nouvelle édition du corpus occitan (Gambino 2009) est à ce propos illustrative : elle donne tous les textes susceptibles d'être inclus dans le genre, proposant par-là une identification très souple du genre (cf. aussi l'essai introductif par Cerullo) et laissant au lecteur le jugement générique. La 'fluidité' générique du corpus des *saluts* et *complaintes* français a été abordée par Butterfield (Butterfield 1998 et 2002) et dans les différentes contributions de Lefèvre (Lefèvre 2001, 2005, 2008a, 2008b, 2008c).

⁵⁶ C'est d'ailleurs pourquoi c'est dans une acception assez large et dans un but pratique plutôt que théorique que le terme même de 'genre' est employé ici comme dans la suite.

⁵⁷ Il convient en effet de se rendre compte, plus peut-être qu'on n'a l'habitude de le faire, que les informations que ces indices historiques de généralité ont à offrir ne sont pas non plus univoques. Les remarques théoriques qui précèdent doivent en effet nous mettre en garde contre un emploi a-critique de la tradition manuscrite à des fins d'analyse générique. C'est que l'identification générique (par le scribe, dans ce cas) est elle aussi un processus rétrospectif : c'est seulement après coup qu'on peut identifier un texte comme appartenant à tel ou tel genre. Dès lors, il y a donc non seulement, comme toujours, une certaine marge temporelle entre la production littéraire et son enregistrement dans le manuscrit, mais, surtout, les copistes impliqués dans cet enregistrement sont eux aussi engagés dans un travail de réception et d'interprétation. Le travail du copiste est donc déjà une forme de réception de l'œuvre et, le cas échéant, du genre littéraire. C'est ce que nous apprend, entre autres, le travail de Huot dans son étude sur la poétique de l'écriture médiévale (Huot 1987 ; sur le même phénomène, voir aussi Busby 2002, en particulier *ibidem*, 59-126). L'on ne saurait donc confondre l'œuvre littéraire et sa mise par écrit, même si la première ne nous est connue qu'à travers la seconde. La conséquence d'une telle confusion est une mauvaise compréhension du genre même dans son évolution historique. Il en va facilement de même des désignations génériques. Si les autodésignations génériques qu'on peut rencontrer dans certains textes

Cependant, une telle délimitation ne doit pas nous rendre aveugles à la dynamique historique à laquelle ces genres sont sujets et doit donc permettre de voir toujours les caractéristiques effectives des textes au lieu de les masquer. En d'autres termes, une interprétation historique de ces genres ne doit pas s'arrêter à une catégorisation générique abstraite, soit-elle basée sur des indices historiques, mais doit prendre en compte l'ensemble des éléments génériques des textes. Voilà pourquoi je crois que, dans le cas particulièrement épineux des *saluts* et *complaintes*, l'analyse générique doit forcément partir tout d'abord des textes eux-mêmes. Une telle approche du corpus qui débute par un commentaire textuel est recommandable non seulement parce que ces textes sont d'un caractère générique plutôt difficile à cerner et que les indices de généricité tels que les rubriques et les *explicit* reflètent eux-mêmes cette difficulté pour les raisons évoquées plus haut, mais encore parce que les *saluts* et *complaintes* ont été très peu étudiés en tant que textes et pourraient donc posséder encore des informations de nature générique qui n'ont pas encore été prises en compte⁵⁸. En effet, même si une telle approche revient en fin de compte à faire confiance à un lecteur du 21^{ème} siècle, elle permet d'éviter qu'on se laisse guider *a priori* par des considérations de nature générique qui risquent d'immobiliser d'entrée de jeu la dynamique propre aux textes. C'est que, de cette manière, on jugera en effet ces derniers d'abord le plus possible en tant que *textes* et non pas directement en tant que représentants d'un *genre* : il faut négliger la généricité pour mieux la comprendre⁵⁹.

Ce parti pris méthodologique est essentiel. En effet, comme nous l'avons vu, les analyses génériques ont – logiquement – toujours tendance à exclure les éléments qui ne correspondent pas à l'image qu'on se fait de tel ou tel genre. Mais cette exclusion des éléments 'aberrants' au profit des éléments conventionnels empêche d'entrevoir la dynamique des genres, puisque c'est justement dans leurs infractions à la norme qu'on peut saisir cette dynamique. C'est pourquoi, paradoxalement, une analyse générique – du moins celle des *saluts* et *complaintes* – ne doit pas considérer en premier lieu le genre d'un texte, mais d'abord ce texte même, avec toutes ces particularités, pour autant que possible sans préjugés. Les particularités des deux genres, qu'elles soient d'ordre formel ou thématique, représentent donc la dynamique du genre⁶⁰. Cette dynamique est à son tour liée au contexte historique : celui-ci est à la base de la dynamique d'un genre et donc à la base de ses particularités. C'est en analysant ainsi l'interaction entre texte et contexte qu'on arrive à une description de la dynamique d'un genre dans et par son contexte historique et littéraire.

Accepter la dynamique générique propre aux *saluts* et *complaintes* qui s'exprime au niveau textuel implique donc automatiquement inscrire ces genres dans le contexte historico-

s'inscrivent bien, quant à elles, dans la dynamique du genre même, c'est justement à cause de ce fait, comme nous le verrons, qu'elles non plus ne sont pas sans poser des problèmes. Sans en oublier l'utilité heuristique, il faudra donc nuancer la valeur de ces moyens d'analyse générique en apparence historiques.

⁵⁸ Parmi ces éléments, les contacts avec des textes contemporains sont très importants. C'est en effet dans des remaniements, réécritures, insertions, extrapolations, etc., qui montrent des affinités entre des textes différents, que se manifeste parfois de manière particulièrement claire la généricité d'un texte. Bien que sujettes à interprétation, les relations intertextuelles (entendues au sens large désignant tout contact entre deux textes littéraires) constituent un paramètre de grande valeur pour la description d'un genre médiéval, plus en particulier pour des genres marginaux tels que les *saluts* et les *complaintes*, pour lesquels on manque d'informations. Gonfroy (cf. Gonfroy 1988, 132-3) mentionne encore l'étude des variantes textuelles en relation avec les genres, ainsi que l'étude des relations entre texte et musique comme possibilités d'analyse générique. Ces deux options ne sont pourtant guère praticables pour le *salut* et la *complainte*, genres non-musicaux qui survivent majoritairement en *unica*.

⁵⁹ Se pose ici un problème herméneutique considérable, car comment sélectionner un groupe de textes à étudier si ce n'est en raison de leurs caractéristiques génériques ? Nous verrons qu'il y a toutefois de bonnes raisons pour un tel regroupement à l'intérieur du ms. f. fr. 837, qui doit constituer le point de départ de l'analyse.

⁶⁰ En effet, comme nous l'avons vu plus haut, les 'erreurs' des genres ne sont pas des phénomènes marginaux, mais centraux, car elles reflètent la dynamique du genre.

littéraire plus large qui les éclaire. Ce contexte est en premier lieu, et de manière générale, la littérature française contemporaine du 13^{ème} siècle avec ses modes, ses caractéristiques et ses développements, auxquels les *saluts* et *complaintes* répondent, et qui doivent donc être considérées dans une analyse générique. Mais ce même contexte se retrouve condensé de manière particulièrement concrète et significative dans les manuscrits qui nous ont conservé les trente et une pièces du dossier, et avant tout dans le manuscrit fr. 837. Il faudra donc se livrer à une analyse de ce contexte manuscrit afin de mieux comprendre leur place dans la littérature française du 13^{ème} siècle, dont, on le sait, les manuscrits nous donnent, en tant qu'inventaire littéraire de l'époque de leur confection, un aperçu en miniature extrêmement précieux. Enfin, ce contexte a également un versant générique : les particularités des *saluts* et *complaintes* les font forcément entrer en contact avec d'autres genres, qui aident à les interpréter. C'est à travers ces contacts intergénériques que l'analyse finit par inscrire les *saluts* et *complaintes* dans le système générique dont il fait partie.

Voilà en grandes lignes l'approche qu'il convient d'adopter pour ce corpus, que les notions de 'dynamique historique', d' 'intergénéricité' et de 'système générique' sont, on le voit, particulièrement aptes à décrire. Ce sont ces notions qui font la différence avec l'approche de la seule étude approfondie sur ces genres, celle de Ruhe. Différence qu'il n'est pas inutile d'explicitier – non pas pour nier les mérites d'un ouvrage précieux, mais pour faire mieux ressortir l'apport de la présente étude. Celle-ci se démarque du travail de l'érudit allemand avant tout sous deux aspects. Tout d'abord, en accord avec l'époque où son ouvrage a vu le jour, Ruhe adopte une approche nettement structuraliste. Or, cette approche comporte des risques pour l'étude des genres, car la recherche des structures génériques des textes revient facilement à en arrêter la dynamique et à retourner à l'établissement d'une série de critères qu'aucun texte ne respectera complètement. Un modèle d'analyse générique qui part de la dynamique historique des genres cherche au contraire le plus possible à éviter de tels critères, afin de garantir l'historicité des résultats de l'analyse. En effet, comme nous le verrons, il y a jusqu'aux structures génériques mêmes qui changent avec le temps. Bref, chez Ruhe structure prévaut sur dynamique générique et cette approche est susceptible d'empêcher une évaluation historique des genres.

Une telle évaluation est compliquée en deuxième lieu par l'orientation de son ouvrage, qui se propose de mettre en lumière le 'genre' de la lettre d'amour dans les littératures latine, occitane et française. Il s'agit, donc, d'une étude de la tradition littéraire de la lettre d'amour – dont le point de départ déclaré constitue, au demeurant, la tradition latine – et non pas d'une étude du genre du *salut* et de sa voisine la *complainte*. En d'autres termes, Ruhe cherche à mettre en lumière les deux genres à l'intérieur du système *intragénérique* de la lettre d'amour (entendue par Ruhe comme un discours générique)⁶¹ ; le but de la présente étude est au contraire la description des deux genres au sein du système *intergénérique* de la littérature française du 13^{ème} siècle. Cette orientation explique pourquoi Ruhe souligne les aspects que

⁶¹ Son approche présuppose en effet l'existence d'un 'genre' transhistorique de la lettre d'amour, ce qui est en soi déjà problématique, comme Könsgen et Schaller le notent à juste titre dans leurs comptes rendus de l'ouvrage de Ruhe (voir Könsgen 1976 et Schaller 1977) ; cf. à ce propos aussi Schaller 1988, 63 : 'Faßt man auch alle Arten von Texten zusammen, auf die sich die landläufige Bezeichnung 'Liebesbrief' anwenden läßt, so kann doch damit eine «Gattungsgeschichte des mittelalterlichen Liebesbriefes», und gar unter dem Aspekt der «Evolution», nicht gelingen, weil eine Gattung 'Liebesbrief' als solche schlechthin nicht existiert. Vielmehr ist 'Liebe' eine Thematische variante, die in mehreren Subgenera der Großen Gattung Brief eine Rolle spielt, dabei oft gar nicht scharf abzugrenzen ist von anderen Themen wie Freundschaft, Sexualmoral oder Eherecht. Liebe ist Thema in kunstvollen literarischen Episteln sowohl der Lesedichtung wie auch der deklamatorischen Dichtung ; der Liebesbrief kann auch als Motivkonzept in die (lyrische) Gesangsdichtung eingebracht oder als Einlage in erzählenden Großdichtungen (z.B. im Roman) verwendet werden. Liebesbriefe gibt es aber infraliterarisch und – vor allem – unliterarisch : insgesamt also in den verschiedensten Gattungen der Literatur und jenseits derselben.' En revanche, on peut dire que, dans la typologie historiquement attestée du *salut*, le discours plus général de la lettre d'amour prend des contours génériques, pour difficiles qu'ils soient parfois à cerner.

relient les *saluts* et *complaintes* à la tradition de l'épître amoureuse, sans vraiment étudier les textes eux-mêmes. Avant tout, cette orientation l'empêche logiquement de décrire les *saluts* et *complaintes* dans leur dynamique historique et c'est d'ailleurs pourquoi, malgré l'examen assez détaillé dont il fait l'objet dans l'ouvrage, le *salut* français y reste forcément avant tout une imitation singulière du *salut* occitan.

À la différence de l'analyse de Ruhe, celle-ci étudiera les *saluts* et *complaintes* donc finalement pour eux-mêmes et essaiera de les interpréter dans leur contexte historico-littéraire. Une telle étude contextuelle s'impose tout d'abord, comme nous l'avons vu, par les différentes caractéristiques des textes du corpus. Mais une telle étude ne se résume pas à l'analyse du corpus au sens stricte et son contexte immédiat. Car si celle-ci donne une image fidèle de la place des genres dans l'histoire littéraire, cette image reste incomplète tant que l'analyse ne se sera pas étendue à la littérature française contemporaine au sens large. Une telle contextualisation élargie des *saluts* et *complaintes*, qui se basera justement sur les acquis de l'analyse des textes du corpus, est d'autant plus nécessaire que, par analogie avec le manque d'informations sur les caractéristiques textuelles des *saluts* et *complaintes* mêmes, il faut constater un manque d'informations ou d'études sur leur manifestation en dehors des limites du corpus. D'ailleurs, cette même mise en contexte présente l'avantage important d'offrir quelques éléments à une perspective diachronique sur les *saluts* et *complaintes*, perspective qui, comme nous l'avons vu, est presque absente du corpus proprement dit⁶².

Or, quand on essaie de placer ainsi les *saluts* et *complaintes* dans le contexte plus large de l'ensemble de la production littéraire française du 13^{ème} siècle – en dépassant parfois cette limite des deux côtés pour inclure la fin du 12^{ème} et la première moitié du 14^{ème} siècle – il faut en revenir tout d'abord au moyen traditionnel d'analyse générique que constituent les attestations contemporaines des désignations de *salut* et de *complainte* en dehors des limites du corpus, qui permettent en effet d'avoir une idée de la familiarité de l'époque avec ces genres, même si l'interprétation des termes qui les désignent est une affaire épineuse. Un élément plus essentiel d'une mise en contexte des *saluts* et *complaintes* est leur contact avec les genres contemporains de la littérature amoureuse. C'est que, comme nous le verrons, étant à la fois des genres lyriques, narratifs et, parfois, didactiques, ces genres entrent en contact avec les différents genres de ces trois domaines génériques, qui constituent des parents plus au moins éloignés de la même 'famille' générique avec lesquels les *saluts* et *complaintes* présentent des degrés variables d'affinité : il peut s'agir de brefs passages qui rappellent dans une certaine mesure les *saluts* et *complaintes*, mais il peut aussi y avoir des textes qui se rapprochent tellement du corpus qu'on peut être tenté de les y inclure. Bref il s'agit ici à la fois d'élargir au maximum la 'famille générique' des *saluts* et *complaintes* et d'approfondir l'analyse des contacts intergénériques des *saluts* et *complaintes* afin de mieux circonscrire leur place dans le système générique contemporain. Enfin, un aspect particulier de l'analyse historique des *saluts* et *complaintes* est celui de l'insertion des mêmes dans des textes narratifs *grosso modo* contemporains. L'examen de cet emploi particulier des deux genres aide à conférer plus de relief chronologique à leur histoire tout en nous renseignant en même temps sur le statut générique qu'ils ont eu à l'époque de leur production à travers la manière dont ils sont traités dans ce nouveau contexte. En inventoriant les différentes manifestations des *saluts* et *complaintes* dans la littérature française *grosso modo* contemporaine, ces

⁶² Une telle perspective manque d'ailleurs également quelque peu dans l'étude de Ruhe, qui adopte une analyse combinée synchronique/diachronique qui fait tomber dans une même coupe synchronique la plupart des textes concernés et risque ainsi de donner une image trop limitée de l'histoire des deux genres. Fowler avertit contre le risque potentiel d'une telle analyse, prônée par la critique structuraliste, qui suppose une linéarité parfois démentie par l'évolution littéraire : ainsi, un genre peut reprendre un genre plus ancien au lieu de son prédécesseur immédiat (Fowler 1982, 48-52); j'ajouterais que le rythme d'évolution d'un genre peut varier dans le temps et dans l'espace.

paramètres donnent une perspective plus large sur les deux genres, qui permet de compléter l'analyse générique du corpus proprement dit et, ainsi, d'inscrire de manière plus définitive les *saluts* et *complaintes* dans l'histoire de littérature française du Moyen Age.

En somme, l'analyse générique des *saluts* et *complaintes* doit obligatoirement passer par une étude des textes mêmes. Une telle étude fait entrevoir les particularités textuelles dans lesquelles s'exprime la dynamique de ces genres et permet ainsi d'éviter une délimitation générique rigide et de donner au contraire une interprétation historique de ce corpus. C'est à partir de cette interprétation qu'on pourra chercher à compléter l'image des deux genres en examinant l'ensemble des endroits dans la littérature française contemporaine où ils se font voir. La présente étude ira donc en s'élargissant des textes aux genres aux contextes. Or, pour pouvoir étudier ainsi les *saluts* et *complaintes* il faut connaître à la fois la tradition littéraire, latine aussi bien que vernaculaire, dont ils sont issus et la production littéraire à laquelle ils se rattachent. C'est pourquoi il sera utile de fournir d'abord quelques points de repères historico-littéraires.

1.2. La lettre d'amour au Moyen Age : repères historico-littéraires⁶³

1.2.1. La tradition latine

1.2.1.1. Ovide

Une esquisse, même sommaire, de la fortune de la lettre d'amour au Moyen Age doit commencer à l'Antiquité. Cette époque ne s'est pas montrée particulièrement sensible à l'art épistolaire, bien qu'il en reste quelques traces (tardives), et ne semble guère avoir pratiqué le genre de la lettre d'amour⁶⁴. À cette règle fait remarquablement exception Ovide, qui emploie la forme épistolaire dans plusieurs œuvres.

Laissant de côté les *Epistulae ex Ponto*, ce sont en premier lieu ses *Héroïdes*, lettres en vers d'héroïnes de l'Antiquité à leurs amoureux et vice-versa, qui marquent un point de départ dans la tradition de l'épître amoureuse⁶⁵. Ces lettres fictives introduisent un certain nombre de motifs et de 'formules' qu'on retrouvera fréquemment dans les lettres amoureuses latines et vernaculaires du Moyen Age. Le meilleur exemple en est sans doute la quatrième lettre, celle qu'adresse Phèdre à Hippolyte. La première y exprime entre autres les difficultés qu'elle a à lui déclarer l'amour secret qui brûle en elle (vv. 15, 19-20)⁶⁶, la langue lui faillant au moment de la conversation (vv. 7-8). La solution à cette impasse est l'écriture d'une lettre selon la formule : *dicere quae puduit, scribere iussit amor* (v. 10). Dans la cinquième lettre, celle qu'Oenone écrit à Pâris, on rencontre un autre motif destiné à un long futur, celui de la maladie d'amour (vv. 147-55), guérissable non par des herbes ou des médicaments, comme d'autres maladies, mais seulement par une réponse positive à l'aveu d'amour enveloppé dans la lettre. Le motif de l'insomnie amoureuse et celui, apparenté, du rêve d'amour sont d'autres éléments importants dans les *Héroïdes*. On les retrouve notamment dans la treizième (Laodamie à Protésilas, vv. 101-9), la quinzième (Sapho à Phaon, vv. 123-36)⁶⁷, et la dix-neuvième lettre (Héro à Léandre, vv. 55-66) de la collection. Enfin, on peut mentionner le jeu sur le mot *salus* ('salut' et 'santé'), qui apparaît à plusieurs reprises dans l'exorde des *Héroïdes* (notamment dans les épîtres quatre, seize et dix-neuf)⁶⁸.

Mais les *Héroïdes* ne sont pas le seul endroit où l'œuvre d'Ovide mêle la matière amoureuse à l'épistolaire. En effet, dans un autre registre, celui du traité de l'amour auquel appartient l'*Ars amatoria*, l'auteur souligne à quelques reprises l'importance de la lettre d'amour dans le déroulement d'une histoire d'amour. Dans le premier livre de l'*Art d'aimer* (*Ars amatoria* I, 437-82), il explique l'utilité des lettres amoureuses à qui veut séduire une femme. Il recommande d'insérer à volonté compliments et promesses dans la lettre, mais de l'écrire dans un style simple. Si la destinataire la refuse, il faudra insister, car elle finira par céder : l'arbre ne tombe pas au premier coup de la hache et la pierre la plus dure finit par se caver par la douceur d'une goutte d'eau. Un conseil comparable se trouve dans le troisième

⁶³ Ici comme ailleurs, je traiterai en premier lieu de la lettre d'amour et toucherai seulement occasionnellement à la plainte amoureuse.

⁶⁴ Il faut pourtant mentionner, par exemple, les lettres de Cicéron et de Sénèque ; Wolff (Wolff 1996, 9, note 4) mentionne par ailleurs les recueils de lettres d'amour fictives produits par quelques auteurs grecs tardifs.

⁶⁵ Sur la nouveauté de ce procédé, soulignée par Ovide lui-même dans *Ars Amatoria* III, 345-6, voir par exemple l'introduction à l'édition de Fedeli (Fedeli 2007, xxi-xxxii) et Kirfel 1969.

⁶⁶ Ici et pour les autres œuvres d'Ovide, j'utilise l'édition Fedeli 2007.

⁶⁷ Il y a des doutes sur l'authenticité de plusieurs lettres des *Héroïdes*, notamment des lettres en paires ; elles doivent pourtant être prises en compte, vu que le Moyen Age les a crues authentiques (cf. Ruhe 1975, 44, note 31).

⁶⁸ Le jeu apparaît également dans les *Métamorphoses* (IX, 530-31), justement dans la lettre d'amour que Biblis adresse à son frère Caune, mais semblerait remonter au moins à Plaute (qui insère une lettre dans son *Pseudolus*, aux vv. 41 ss. ; cf. Kirfel 1969, 15 et Trapp 2003, 170-74 et 312-3).

livre de l'*Ars*, destiné, celui-ci, aux femmes (*Ars amatoria* III, 467-98). Ovide y traduit le point de vue féminin de la correspondance, conseillant de ne pas réagir trop vite aux billets qu'on leur adresse. D'éventuelles réponses devront être écrites toujours dans un style simple, qui plaira de plus, mais pour éviter les mauvaises langues et la découverte de l'affaire, il faudra se choisir un messenger dont on peut se fier. D'ailleurs, il sera utile de varier l'écriture à chaque fois, de ne pas utiliser le même support pour le message et la réponse et de changer le sexe des correspondants afin de diminuer les risques. Ces différents conseils sur l'emploi de la lettre amoureuse sont d'ailleurs mis en scène par Ovide même dans l'histoire d'amour avec Corinna qu'il peint dans les *Amores*. Ainsi, dans le deuxième livre de cette œuvre (*Amores* II, 2-3), le poète essaie d'entrer en contact avec la fille à travers des messages et en corrompant son gardien. Dans le premier livre, la lettre d'amour fournit la matière à deux élégies (*Amores* I, 11-12) : le poète y essaie d'organiser un rendez-vous avec Corinna à travers un message écrit dans des tablettes de cire et délivrés par l'intermédiaire d'une marieuse.

Ainsi, chez Ovide, la lettre d'amour fait l'objet d'un traitement littéraire poursuivi, évoqué seulement très sommairement ici, qui aboutit à la mise en place d'un langage particulier pour l'épistolaire amoureux (cf. les motifs de la maladie d'amour, le rêve d'amour, la topique de l'écriture de la lettre). Or, il n'est pas besoin d'affirmer que l'œuvre d'Ovide a constitué durant tout le Moyen Age une source de première importance, comme l'attestent les manuscrits médiévaux qui conservent ses œuvres, les remaniements et imitations qui s'en inspirent ou encore les traductions dont elles ont fait l'objet et sur lesquelles je reviendrai plus loin⁶⁹. Son influence sur la lyrique des troubadours et des trouvères ainsi que sur les romans médiévaux a d'ailleurs été soulignée à de nombreuses reprises et, plus spécifiquement, on a pu identifier les *Héroïdes* comme l'une des sources des *saluts* occitans⁷⁰. Il semble donc tout à fait légitime de voir dans l'œuvre d'Ovide une première source d'inspiration, soit-elle lointaine, du *salut* français.

1.2.1.2. De l'Antiquité au 11^{ème} siècle

La poésie épistolaire ne fut guère pratiquée à la fin de l'Antiquité ni durant le haut Moyen Age et cette observation vaut à plus forte raison pour la lettre d'amour⁷¹. On peut toutefois mentionner une probable allusion à la composition de lettres littéraires à la manière d'Ovide chez Sidoine Apollinaire (ca. 430-480). L'influence du poète latin se fait d'ailleurs sentir dès le début du Moyen Age dans les lettres de Venance Fortunat (ca. 530-609), qui offrent une version 'christianisée' des *Héroïdes*⁷². La collection de poésies latines connue sous le nom

⁶⁹ Les études sur la fortune d'Ovide au Moyen Age sont trop nombreuses pour être mentionnées ici. Je renvoie donc à quelques études et répertoires classiques ou, au contraire, récents, où l'on trouvera la bibliographie antérieure : Munari 1960, Munk Olsen 1987 et Picone-Zimmerman 1994 (notamment la contribution de Tilliette (Tilliette 1994)).

⁷⁰ Pour la lyrique, qui démontre l'influence d'Ovide dès Guillaume IX, voir par exemple Schrötter 1908, Scheludko 1934, Crosland 1947, Sabot 1982 et Rossi 1994 et la littérature mentionnée dans ces études. La présence des *Héroïdes* dans la littérature française du 12^{ème} siècle, dès le roman d'*Énéas*, a été étudiée entre autres par Perugi 1998 ; son influence a récemment été réexaminée par Barbieri à partir d'une traduction française du texte de la fin du 13^{ème} ou début du 14^{ème} siècle (cf. Barbieri 2008 et la littérature mentionnée ici). Pour ce qui est de la relation entre les *Héroïdes* et le *salut*, elle est déjà mentionnée par Galvani 1829, 237-57, puis, entre autres, dans Scheludko 1934 et plus récemment dans Carapezza 2001. On trouve un résumé critique et détaillé ainsi qu'un approfondissement de la discussion sur cette influence dans Cerullo 2009a.

⁷¹ Pour cette première phase de la lettre d'amour médiévale, voir Cerullo 2009a, 92-3, qu'on complétera par les informations que fournissent entre autres Ritter 1897, 66-118 (plus spécialement *ibidem*, 66-88), Meyer 1899, 92-8, Wareman 1958 et Schaller 1966.

⁷² Voir Cerullo 2009a, 92-3 pour les références. C'est avec Fortunat et ses billets à Radegonde que les historiens de la littérature ont fait commencer les modestes débuts d'une sensibilité '(pré-)courtoise' ; cf. à ce propos par exemple Wareman 1958, 92-5 reprenant Brinkmann 1924 et Bezzola 1944, 41-76. Wareman identifie le *salut*

d'*Anthologia latina* contient elle aussi une lettre anonyme de Didon à Énéas, modelée sur l'exemple ovidien⁷³. À part ces quelques traces d'une tradition littéraire d'épîtres amoureuses ou *salutationes* poétiques, auxquelles on peut ajouter certaines épîtres poétiques de l'époque carolingienne⁷⁴, la véritable reprise de la tradition inaugurée par Ovide coïncide avec le renouveau culturel des 11^{ème} et 12^{ème} siècles. Mais avant de passer à cet important moment dans l'histoire de la lettre d'amour, il n'est peut-être pas inutile de s'arrêter sur un petit texte qui peut aider à combler le vide qui sépare les poètes latins du 11^{ème} siècle de leur modèle antique.

Il s'agit d'un bref billet d'amour qui date probablement de la fin du 8^{ème} siècle et qui se trouve inséré dans une collection de formulaires juridiques et épistolaires un peu plus tardive (*Formulae Salicae Merkelaniae*)⁷⁵. En voici le texte, accompagné d'une traduction en français⁷⁶ :

Indiculus ad sponsam

Amabiliter amando et insaciabiliter desiderando dulcissima atque in omnibus amatissima, multum mihi desiderabilem melliflua amica mea Illa, ego in Dei nomine. Ego mando tibi salutes usque ad gaudium per has apices, quantum cordis nostrae continet plenitudo. Et ipsi salutes inter nubes ambulans, sol et luna ejus deducant ad te.

Ego quando jaceo
tu mihi es in animo,
et quando dormio
semper de te somnio.

Lettre pour une fiancée

En l'aimant d'amour et en la désirant sans cesse, à la très douce et bien aimée en tout, tellement désirable pour moi, à ma délicieuse amie Une Telle, moi Un Tel au nom de Dieu. Je t'envoie par cette lettre des saluts jusqu'à pleine joie, autant que nos cœurs peuvent en contenir. Et ces saluts passent à travers les nuages, et que la lune et le soleil les conduisent jusqu'à toi.

Moi quand je suis au lit
tu es dans mon esprit,
et toujours quand je dors
c'est de toi que je rêve.

(*salutatio*) et la *complainte* comme deux 'genres' lyriques récurrents dès cette époque ; ses idées se retrouvent dans l'aperçu de la lettre d'amour latine par Szövérfy 1970, 46-8.

⁷³ Voir Solimano 1988.

⁷⁴ Ces épîtres semblent s'inspirer du modèle de Venance Fortunat, qui aurait laissé 'the fashion for those little letters in verse that are so great a part of monastic literature, and that once or twice, in Notker, in Walafrid Strabo, in Hrabanus Maurus, even in Alcuin, come very near great lyric' (Waddell 1954⁶, 53). Le billet le plus connu est sans doute celui que Walafrid Strabon adresse à un ami (*Ad amicum*), que Wareman cite comme une *salutatio* frisant l'érotisme (Wareman 1958, 96) et dans lequel Dronke voit l'expression d'une 'courtoisie' amicale (cf. Dronke 1968², I, 200). Pour ces saluts amicaux et amoureux en vers, et plus en particulier pour ceux qui usent de la formule, attestée depuis Ovide, *quot...tot...*, voir Meyer 1885, Liersch 1892, Walther 1928, Steiner 1931 et Ziltener 1972, 124-7. On peut mentionner encore une autre trace, plus vague mais plus connue, d'épîtres amoureuses dans le contexte carolingien : les *winileodos* amoureux que certaines religieuses auraient envoyés à leurs amants (cf. entre autres Brinkmann 1924, 52-5 et Schaller 1966, 28).

⁷⁵ La collection a été conservée dans le ms. Vatican, Reg. Lat. 612, datable aux alentours de 900. L'éditeur de la collection, Zeumer, a proposé une localisation dans la région de Paris ou de Tours (voir Zeumer 1886, 239-40, mais l'éditrice plus récente de la lettre, Bourgain, fait noter que le manuscrit est d'origine germanique (voir Bourgain 2005, 162).

⁷⁶ Je suis l'édition donnée dans Bourgain 2005 (Bourgain 2005, 161-3, proposée également, avec de minimes divergences, dans Bourgain 2000, 224-5), qui suit à son tour celle de Zeumer (Zeumer 1886, 258). La traduction française est celle de Bourgain, avec une modification (lignes 7-8 : 'à travers les nuages' et non comme Bourgain, qui semble confondre la première partie de la phrase avec la deuxième, 'entre la lune et le soleil'). La lettre a été examinée succinctement par Schaller (Schaller 1988, 66-7), qui la mentionne également dans son compte rendu de l'ouvrage de Ruhe (Schaller 1977, 310), ainsi que par Dronke (Dronke 1968², I, 251, note 4 et Dronke 2000, 173).

Bene habeas in die et noctes suavis transeas
et amico tuo semper in mente habeas nec
ponas illum in oblivione, quia ego tibi non
facio.

Tu pensas unum consilium,
et ego penso alterum,
per qualem ingenio
implemus desiderium

Qui regnat in celo et providet omnia, tradat te
in manibus meis, antequam moriar.

Haec est magna salutatio inter duos juvenis ;
alter alterius transmittit et neminem sufficit.

Porte-toi bien le jour et passe de douces nuits
et aie toujours ton ami dans l'esprit, et ne le
mets jamais en oubli, parce que moi je ne le
fais pas pour toi.

Toi tu penses à un moyen
et moi je pense à un autre
par quoi notre désir
puisse s'accomplir.

Que celui qui règne aux cieux et veille à tout
te livre entre mes mains avant que je meure.

C'est une superbe façon de se saluer entre
deux jeunes gens ; l'un l'envoie à l'autre et
aucun ne s'en lasse.

Ce billet exceptionnel appelle plusieurs remarques. Ce qui frappe d'abord, c'est qu'elle se lit dans une collection de documents-modèles de caractère diplomatique, parmi lesquels des lettres, mais aussi des actes de dot régulant des mariages. Plus spécifiquement elle se trouve dans une section du manuscrit qui contient plusieurs lettres, adressés à des personnes différentes (abbé, archidiacre, roi, etc.)⁷⁷, où on retrouve d'ailleurs parfois le vocabulaire de cette épître amoureuse⁷⁸. Ces deux circonstances expliquent en effet le titre *Indiculus ad sponsam*, dont le texte est pourvu. Mais le contenu du texte (notamment l'exhortation à trouver un *consilium* pour accomplir le *desiderium*) suggère que cet amour est loin d'être un amour conjugal et, partant, que la lettre eut une destination privée plutôt que publique. On constate donc un certain écart entre le contenu et le titre. Il est intéressant de noter ensuite le post-scriptum du texte, qui, en le présentant comme une *magna salutatio inter duos juvenis*, semble constituer un commentaire de la part du compilateur⁷⁹. La qualification du texte comme une *salutatio* semblerait montrer que c'est cette partie initiale de la lettre qui en constitue une partie essentielle. Cet accent sur la *salutatio* deviendra une règle dans les manuels épistolaires postérieurs et c'est pourquoi cette lettre est un 'témoin à la fois de la persistance et de la transformation d'un art d'écrire les lettres entre l'Antiquité et les écoles de *dictamen* du Moyen Age central'⁸⁰. Elle est d'ailleurs écrite dans un latin assez proche de la langue parlée⁸¹. Enfin, l'un des éléments les plus intéressants du texte est qu'il a été écrit partiellement en prose rimée, notamment dans les deux passages que l'édition de Bourgain met en évidence, ce qui en fait jusqu'à un certain degré une épître poétique⁸². À ce propos, il est encore significatif d'y retrouver justement le motif du rêve d'amour, que nous avons déjà

⁷⁷ Cf. Schaller 1988, 67: '(*Indiculus/-um*: Wiesung, Botschaf, Anordnung)'.
⁷⁸ Voir par exemple les numéros 49, 50, 52 et 59 de l'édition de Zeumer.

⁷⁹ Bien qu'elle se démarque du billet proprement dit, cette remarque méta-textuelle semble faire partie du texte et ne pas constituer un ajout postérieur. Elle semble d'ailleurs confirmer l'idée de Wareman 1958, selon laquelle la littérature latine médiévale aurait connu le 'genre' de la *salutatio* à partir de Venance Fortunat.

⁸⁰ Bourgain 2005, 161 ; pour l'*ars dictaminis*, voir ci-après. Cette lettre annonce la codification postérieure de l'art épistolaire encore par sa nette division entre *salutatio*, *narratio*, *petitio* et *conclusio*.

⁸¹ Bourgain 2000, 224. Pour un relevé plus complet des caractéristiques linguistiques du texte, voir Bourgain 2005, 162-3.

⁸² Cf. aussi Dronke 2000, 173, selon qui il s'agit effectivement de deux quatrains monorimes rythmiques, malgré quelques imperfections (cf. aussi Bourgain 2005, 162 pour les irrégularités (graphiques) des deux fragments).

rencontré chez Ovide et qui traversera les siècles pour devenir un motif extrêmement répandu dans la littérature courtoise⁸³.

Ce petit texte constitue donc une trace intéressante de la survivance d'une certaine tradition épistolaire et littéraire. Quoique écrit seulement partiellement en prose rimée, par son accent sur la *salutatio* – qui semble se développer jusqu'à former un petit 'genre' à part entière entre la fin de l'Antiquité et le 11^{ème} siècle –, son inclusion dans ce qui semble être un manuel épistolaire en creux, sa reprise du motif du rêve d'amour et sa demande d'un rendez-vous amoureux clandestin, ce billet d'amour constitue dans toute sa modestie un prédécesseur lointain des *saluts* français.

1.2.1.3. La lettre d'amour latine médiévale (11^{ème}-13^{ème} siècles)

1.2.1.3.1. Les lettres d'amour latines

Mais le véritable essor de la lettre amoureuse médiévale ne commence qu'au 11^{ème} siècle⁸⁴. C'est alors qu'un groupe de poètes de l'Ouest de la France produit un corpus assez considérable de lettres d'amour latines. Ces poètes – Marbod de Rennes (ca. 1035-1123), Baudri de Bourgueil (ca. 1046-1130), Hildebert de Lavardin (1056-1133) et Hilaire d'Orléans (ca. 1075-1150) – forment un cercle littéraire, décrit par Ruhe⁸⁵, où la correspondance poétique joue un rôle de premier plan. Correspondance entre les poètes eux-mêmes, mais également entre les poètes et des dames : sœurs poétesses aussi bien que dames de rang très élevé, comme la fille de Guillaume le Conquérant (Baudri de Bourgueil) ou la reine d'Angleterre (Marbod de Rennes). Malgré des accents enflammés, ces lettres sont souvent des jeux littéraires de clercs instruits. Comme la critique n'a pas manqué de le noter, elles font résonner par endroits un ton nettement 'courtois' qui les a fait considérer comme des poésies qui sont à l'origine de la lyrique occitane. Quoiqu'il en soit exactement de cette thèse, il est sûr que la plupart des motifs qu'on trouve dans ces lettres font penser à la lyrique vernaculaire : la première rencontre avec la dame (apostrophée comme une *domina* proche de la *domna* des troubadours), l'insomnie amoureuse, l'amour brûlant comme un feu, prière d'assistance et de réponse etc.⁸⁶. Un seul exemple des poésies de Marbod de Rennes pourra l'illustrer (poème 34, 13-6)⁸⁷ :

In te namque sita mea mors est et mea vita,
Esse sub ambiguo tu facis ista duo.
Si das quod debes, michi vite munera prebes,
Si minus, immeritum trudis in interitum.

Car de toi dépendent ma mort et ma vie
C'est toi qui maintiens tous les deux dans
[l'incertitude
Si tu donnes ce que tu me dois, tu m'offres
[des dons de vie
Sinon, tu me pousses vers une mort non
[méritée.

⁸³ Une étude récente de Dronke (voir Dronke 2003, 187-212) sur l'imagination dans la littérature latine médiévale jusqu'au 9^{ème} siècle offre d'ailleurs peut-être quelques points de départ pour l'interprétation de l'invocation de la lune et du soleil (symboles des deux amants qui se complètent ?). L'invocation de la nature (le soleil et la lune, le vent, les nuages, etc.) pour transporter un salut amoureux fait du reste partie du répertoire 'populaire' du salut amoureux (médiéval) (cf. Steiner 1931, 169 et la littérature qu'il mentionne).

⁸⁴ Le suivant bref survol sur l'histoire de la lettre d'amour latine médiévale s'appuie principalement sur le travail de Ruhe 1975 et sur la mise au point de Cerullo 2009a. Je laisse de côté l'échange épistolaire sans doute le plus célèbre du Moyen Age, celui qui se déroule entre Abélard et Héloïse, qui constitue un cas particulier assez isolé (cf. Ruhe 1975, 50-60) de lettres d'amour en prose, avec peu de pertinence pour le genre du *salut*.

⁸⁵ Ruhe 1975, 22-34 et 41-50.

⁸⁶ *Ibidem*, 34.

⁸⁷ Édition Bulst 1950.

L'idée que la vie ou la mort du poète dépendent de la dame se trouve déjà dans les *Héroïdes* dans la lettre de Médée à Jason (XII, vv. 73-4)⁸⁸, mais on la retrouve à de multiples reprises dans la littérature courtoise postérieure ; s'y ajoute le reproche qu'une telle mort ne serait pas méritée, qui est d'une fréquence tout aussi importante. De par leur formation, ces poètes sont effectivement familiers avec les *Héroïdes*, qu'ils reprennent à plusieurs reprises, mais non sans leur conférer une nouvelle coloration : les épîtres d'Ovide se retrouvent ici dans une version christianisée⁸⁹.

Cependant le cercle d'Angers n'est pas le seul endroit où fleurit l'épistolographie amoureuse aux 11^{ème} et 12^{ème} siècles. De la même époque date le recueil de Regensburg, correspondance latine versifiée dispersée entre un groupe de maîtres et élèves, probablement de jeunes religieuses⁹⁰. Ce contexte socio-historique est un parmi plusieurs aspects que ces épîtres ont en commun avec celles du milieu d'Angers. Ainsi, dans l'une des lettres, on retrouve non seulement l'appel à l'anonymat afin d'éviter la découverte, mais encore le rêve érotique et un passage qui développe le motif ovidien de la maladie d'amour, guérissable non par herbes ou médicaments, mais seulement par la destinataire de l'épître⁹¹. Ici encore, on retrouve des motifs vraisemblablement ovidiens mais bientôt 'courtois', qu'on retrouvera dans les lettres françaises. C'est toujours dans le même contexte (maîtres écrivant à de jeunes religieuses dans des épîtres qui dépassent souvent la *dilectio spiritualis*) que s'inscrit la collection épistolaire de Tegernsee, compilée entre 1160-1186)⁹². Celle-ci admet *grosso modo* les mêmes conclusions, bien qu'à l'influence d'Ovide et au caractère courtois s'ajoutent ici par endroits des réminiscences bibliques. Un cas particulièrement intéressant constituent enfin les *Epistulae duorum amantium*, récemment profondément examinées à nouveau en vue de leur possible attribution à Abélard et Héloïse⁹³. Dans cette correspondance, conservée dans une copie du 15^{ème} siècle mais remontant jusqu'au 12^{ème} siècle, les souvenirs d'Ovide (comme d'autres auteurs latins et bibliques) sont encore une fois nombreux. Comme dans la lettre de Regensburg mentionnée plus haut, l'une des lettres du manuscrit reprend par exemple littéralement le motif de l'impossibilité de guérir de la maladie d'amour autrement que par l'amour du destinataire (*Héroïdes* VI, 149, 153-4)⁹⁴. On y retrouve encore le jeu de mots sur la parole *salus*, ainsi que l'idée exprimée par Baudri de Bourgueil, selon laquelle le destin de l'amant est entre les mains de la destinataire⁹⁵.

⁸⁸ [...] *inque tua est vitae morsque manu* ; cf. aussi Offermans 1970, 86. Cette étude offre un certain nombre de lieux parallèles entre Ovide et la poésie latine ; pour la poésie épistolaire, voir notamment *ibidem*, 85-100.

⁸⁹ Ruhe 1975, 44-9. Ruhe mentionne la reprise des *Héroïdes* par Baudri de Bourgueil et fait noter également un aveu de Guibert de Nogent, qui semble avoir été inspiré par les *Héroïdes* dans des poèmes de jeunesse aujourd'hui perdus (*ibidem*, 44-5). Voir cependant pour un survol plus complet de l'influence des *Héroïdes* sur ce groupe de poètes Cerullo 2009a, 92-8.

⁹⁰ Édition Paravicini 1979. Le recueil date du début du 12^{ème} siècle (cf. *ibidem*, 7, note 1) ; les textes ont été publiés accompagnés d'une traduction anglaise dans Dronke 1968², II, 422-47. Voir Ruhe 1975, 34-41 pour une analyse du recueil.

⁹¹ Cf. Paravicini 1979, 17-8 (*incipit* : *Quicquid flor flori*). Ce texte est paraphrasé par Ruhe (Ruhe 1975, 41) ; sur les reprises d'Ovide (entre autres des *Héroïdes*), voir Paravicini 1979, 18 et Dronke 1968², II, 443-4.

⁹² Cf. Plechl 2002, ix ; Wolff 1996 traduit dix lettres du manuscrit de Tegernsee, Dronke 1968², II en traduit sept ; pour Ruhe il s'agit des lettres originales (cf. Ruhe 1975, 87-90). Il est peut-être intéressant de remarquer que la correspondance entre Abélard et Héloïse s'apparente à ces recueils du moins par la nature des correspondants (maître et élève, puis religieuse).

⁹³ Cf. pour un bref résumé de ce débat Lefèvre 2008b, 8-9. L'édition de Könsgen 1974 a été reproduite et pourvue d'une traduction française dans Piron 2005 ; un choix des lettres est traduit dans Wolff 1996.

⁹⁴ [...] *omnibus est amor meus insanabilis, / tibi autem soli est medicabilis* ; lettre 21 de l'édition Könsgen 1974.

⁹⁵ Cf. respectivement l'analyse de Cerullo 2009a, 97-8 et la lettre 13 de l'édition Könsgen 1974 (*Scias, quod in te mea mors est et vita*). Il faut noter, au demeurant, qu'une fois entre les mains d'auteurs chrétiens la *salutatio* revêt une troisième signification : 1) 'salut' (au sens de politesse) ; 2) 'santé' ; 3) 'salut' (au sens spirituel) (cf. Lanham 1975, 25-31).

Ces quelques exemples, qu'il serait facile de multiplier⁹⁶, suffiront pour montrer que la lettre d'amour a connu un développement important aux 11^{ème} et 12^{ème} siècles, qui joint à la réception d'Ovide des réminiscences bibliques⁹⁷ et, par endroits, une inspiration (pré)courtoise. Il faut obligatoirement tenir à l'esprit cette production épistolaire lorsqu'on aborde l'étude des *saluts* vernaculaires, qui s'en inspireront à leur façon.

1.2.1.3.2. L'*ars dictaminis*

Cependant, dès cette même époque, un autre développement a lieu, qui touche de manière directe l'histoire de l'épître amoureuse. C'est que, à partir du 11^{ème} siècle, on commence à produire des manuels épistolaires, basés sur la rhétorique classique, qui visent à fournir un outil pratique à la composition de toutes sortes de lettres. Une telle organisation de l'art épistolaire, que l'on désigne alors sous le nom d'*ars dictaminis* ou *ars dictandi*⁹⁸, était en effet déjà sensible dans le formulaire conservant le billet anonyme du 8^{ème} siècle examiné plus haut. Or, en marge de ces manuels on trouve parfois une section vouée aux lettres familières et, à l'intérieur de cette section, quelques exemples de lettres d'amour. À la différence des poésies latines d'Angers et de Regensburg, il s'agit normalement, il faut le souligner, de lettres en *prose* à la vocation pratique, mais qui parfois s'inspirent de la littérature amoureuse contemporaine ou antérieure.

Né vraisemblablement en Italie au 11^{ème} siècle⁹⁹, l'*ars dictaminis* fleurit à la fois en France et en Italie, respectivement à Orléans et à Bologne¹⁰⁰. Dans ce dernier contexte, c'est

⁹⁶ Aux billets d'amour qu'on rencontre dans des recueils aussi importants que ceux de Ripoll ou de Zürich (cf. Ruhe 1975, 91-5 et Latzke 1975) s'ajoutent des correspondances (fragmentaires) moins prestigieuses ; voir Cerullo 2009a, 89, note 141 pour quelques-uns de ces recueils. On peut mentionner encore deux lettres ovidiennes en vers du 12^{ème} siècle de maître Leoninus, dont une, adressée à un ami, aux accents amoureux (cf. Holsinger-Townsend 2000) et une lettre d'amour latine en prose avec des 'refrains' de la première moitié du 13^{ème} siècle, écrite par Pierre de la Vigne, qu'on a rapprochée des *saluts* (cf. l'édition de Monaci 1896, 49-51 et Torraca 1905, Bertoni 1911 et, pour une analyse plus détaillée, Ruhe 1975, 157-60). Les *Carmina Burana* contiennent également quelques textes épistolaires amoureux, qui rappellent quelque peu les *saluts* (cf. à ce propos par exemple Faral 1919, IX, note 3, Sayce 1992, 110 et Ruhe 1975, 207-8). Il convient enfin de mentionner ici le bref message d'amour inséré, vers le milieu du 11^{ème} siècle, dans le 'premier roman courtois', le *Ruodlieb* (éd. Ford 1966, XVII, vv. 11-14, repris aux vv. 66-9). Ces quelques vers, dans lesquels Wareman a vu un autre exemple de *salutatio* amoureuse (cf. Wareman 1958, 102) et qui forment le *Liebesgruß* le plus ancien de la littérature allemande, contiennent le message d'amour de Ruodlieb à une épouse potentielle. Le billet, qui mêle au texte latin quelques paroles allemandes, est un bref dictat au messenger, où on repère la formule usuelle dans les lettres d'amour latines *quot... tot...* (voir à ce propos les études mentionnées *supra*, note 74) ; cf. aussi les remarques (et la comparaison avec d'autres exemples vernaculaires aussi bien que latins) de Müllenhoff-Scherer 1892³, II, 152-5, Ehrismann 1918, 235-6 et, plus récemment, Dronke 1970, 61-3 et la littérature qu'ils mentionnent). Il semble donc qu'on ait affaire à un cas très précoce d'insertion d'un message d'amour dans un texte narratif romanesque, procédé dont on rencontrera de nombreux exemples dans les romans en langue vernaculaire.

⁹⁷ Pour cet aspect des lettres amoureuses, voir par exemple Stella 2008.

⁹⁸ Le terme s'applique aussi bien à l'art même de la lettre qu'aux manuels qui l'enseignent (cf. pour la terminologie aussi Murphy 1974, 219-20).

⁹⁹ Le premier manuel conservé est le *Breviarium de dictamine* d'Albéric de Mont-Cassin (vers 1087). Il faut pourtant mentionner la découverte récente à la Biblioteca Capitolare de Vérone d'une nouvelle *ars dictaminis* intitulée *Modi dictaminum* et écrite par un certain Guido au 12^{ème} siècle. Le recueil contient également quelques lettres d'amour et semblerait remonter partiellement au 11^{ème} siècle. Les recherches en cours devront mieux circonscrire la place de ce nouveau texte dans le vaste paysage de l'*ars dictaminis* médiévale.

¹⁰⁰ La littérature concernant ce champ important, mais encore partiellement méconnu, de l'écrit médiéval est considérable. Je me limite à signaler quelques contributions importantes et récentes. L'étymologie du terme *dictamen* et du verbe *dictare* sont retracés dans Ernout 1951. Pour une introduction générale aux différents aspects de l'art épistolaire médiéval et plus en particulier de l'*ars dictaminis*, voir Leclerq 1946, Constable 1976 Murphy 1974, 194-268, Boureau 1991, Camargo 1991b ou encore Alessio 1998. Luehring-Utz 1996 offre une bibliographie de base utile pour la période 1250-1600. Un certain nombre de textes a été édité dans Rockinger

l'œuvre d'Adalbertus Samaritanus qui acquiert une grande renommée. Il met l'accent sur l'ouverture de la lettre, soit la *salutatio*. La division classique de la lettre en cinq parties (*salutatio, captatio benevolentiae, narratio, petitio, conclusio*) apparaît explicitement vers le milieu du 12^{ème} siècle et sera respectée, dans des mesures qui peuvent néanmoins varier, jusqu'à la fin de la tradition médiévale. D'ailleurs, c'est dans les *Praecepta prosaici dictaminis* anonymes (vers 1140) que se trouvent pour la première fois des formules de salutation *ad amicam*, mentionnées à la fin des *artes* en relation directe avec les lettres amicales plus ordinaires. Il semblerait que ce soit leur caractère non-pratique, qui les distingue des autres lettres contenues dans ces recueils, qui a fait reléguer les épîtres d'amour à cette place marginale¹⁰¹. Après ses débuts en Italie, l'*ars dictaminis* poursuit son évolution en France à partir de 1150 environ (et ensuite en Allemagne et en Angleterre). Ce sont en effet les écoles de la vallée de la Loire, et surtout celle d'Orléans) qui prennent la relève avec, notamment, Bernard de Meung. En accord avec la tradition locale, la lettre – et la lettre d'amour en particulier – subit ici un traitement plus 'littéraire' et les proverbes et sentences deviennent un élément compositionnel important¹⁰². Ces tendances littéraires sont particulièrement présentes dans le recueil épistolaire (*Epistule*) de Matthieu de Vendôme : vingt-et-un lettres en distiques élégiaques où l'influence d'Ovide est patente non seulement dans l'expression, mais encore dans quelques motifs particuliers¹⁰³. Un manuel épistolaire un peu plus tardif (fin du 12^{ème} siècle), à nouveau d'origine italienne, mérite une place à part dans cette esquisse de l'histoire de l'*ars dictaminis* parce qu'il est particulièrement intéressant pour l'histoire de la lettre d'amour : la *Rota Veneris* de Boncompagno da Signa (ca. 1170-1240)¹⁰⁴. Ce curieux personnage bolonais est l'auteur de plusieurs manuels épistolaires (notamment le *Boncompagnus*, qui lui valut une certaine réputation¹⁰⁵). L'originalité de la *Rota Veneris*, cependant, est qu'elle est entièrement vouée aux épîtres amoureuses, ces *salutationes et delictabilia dictamina [...] que viderentur ad usum amantium pertinere* que Vénus elle-même ordonne à l'auteur d'écrire dans le prologue du texte. L'œuvre combine en effet *ars dictandi* et *ars amandi*¹⁰⁶ en proposant, après une série de *salutationes*, une longue correspondance de lettres exemplaires aux touches ovidiennes et bibliques. À travers la distinction entre deux types de lettres (*ante factum* et *post factum*), Boncompagno peint toute la roue (*Rota*), avec ses hauts et ses bas, de l'histoire d'amour¹⁰⁷.

1863. Les nombreux manuscrits contenant des *artes dictaminis* ont récemment été inventoriés par les répertoires de Worstbrock-Klaes-Lütten 1992 et Polak 1993 et 1994 et par Turcan-Verkerk 2006.

¹⁰¹ Ruhe 1975, 67.

¹⁰² Sur l'évolution de l'*ars* entre l'Italie et la France (et l'Angleterre), voir par exemple Murphy 1974, 226-39 et l'analyse de Camargo 1988.

¹⁰³ Édition Munari 1982 ; on y retrouve par exemple le motif du rêve d'amour et une variation sur la formule ovidienne *dicere quae puduit...* (cf. récemment Marinetti 2008, 171-6). Il est probable qu'il s'agit d'un recueil de lettres exemplaires (cf. Ruhe 1975, 81-7), mais il faut dire que sa forme métrique et le manque d'un exposé théorique de l'art épistolaire le singularisent nettement dans la tradition de l'*ars dictaminis*. À remarquer également l'introduction dans quelques épîtres du personnage de l'entremetteuse (cf. *ibidem*, 85-7), originaire de la 'comédie' latine contemporaine. On trouve d'ailleurs un exemple intéressant du recours aux *auctores* dans une lettre d'amour, suivie de la réponse de la demoiselle, proposée par un manuel épistolaire (italien) de la deuxième moitié du 12^{ème} siècle (Wieruszowski 1962, 391-2 ; cf. aussi Hijmans-Tromp 1999). On y décèle des allusions explicites à Ovide, entre autres aux *Héroïdes* (cf. Ruhe 1975, 80-81 et Cerullo 2009a, 84-5).

¹⁰⁴ Édition Cortijo Ocaña 2002 ; traduction française dans Wolff 1996, 29-64.

¹⁰⁵ Cf. Ruhe 1975, 128-9 et Boureau 1991, 147-8. Pour l'auteur et son œuvre, voir par exemple Goldin 1988.

¹⁰⁶ Cf. Ruhe 1975, 128, note 1.

¹⁰⁷ Voir les remarques de Ruhe sur l'originalité de la *Rota Veneris* dans l'histoire de la lettre d'amour et, surtout, dans celle de l'*ars dictaminis*. Il est d'ailleurs intéressant de noter que Boncompagno y rejette explicitement la *salutatio* sous forme de la formule *quot...tot...* comme étant *rusticana* et *ridiculosa* : 'Consueverunt autem quidam ponere rusticanam et ridiculosam salutationem, qua forte posset quandoque benivolentia captari. Hoc enim est : Amice dulcissime G., forma et morum elegantia (sic) redimite, I. tot salutes et servitia, quot in celo fulgent sidera, quot in arboribus folia et quot arene circa maris littora' (cité d'après Ziltener 1972, 125). Le

Les lettres d'amour qu'on trouve dans les différentes *artes dictaminis* restent bien évidemment des lettres-modèles sans grandes prétentions littéraires. En effet, malgré l'application de quelques techniques littéraires (*cursus*, figures), qui en font un réceptacle de la rhétorique latine (qui continue pourtant à être enseignée¹⁰⁸) et donc une *ars* importante à côté des arts poétiques proprement dits (avec lesquels, nous l'avons vu, il se confond parfois)¹⁰⁹, l'art épistolaire ne devient nulle part un art littéraire, comme le prouve d'ailleurs la tradition manuscrite des *artes*, qui ne sont jamais conservées dans des manuscrits 'littéraires'¹¹⁰. S'y ajoute, pour les lettres amoureuses, une différence formelle, les recueils de lettres amoureuses latines contenant assez souvent des textes en vers, les *artes dictaminis* des textes en prose. Néanmoins, à l'intérieur des manuels enseignant l'*ars dictaminis* ce sont justement les épîtres amoureuses qui, en tant que terrain privilégié pour un traitement plus littéraire, entrent parfois en contact avec la littérature amoureuse contemporaine.

En effet, d'une part les lettres amoureuses provenant de manuels épistolaires ne sont pas toujours en prose et démontrent parfois des ambitions plutôt littéraires. C'est ce qui vaut par exemple pour les lettres de Matthieu de Vendôme (auteur, justement, d'une *Ars versificatoria*)¹¹¹ et pour la *Rota Veneris* de Boncompagno. Des exemples intéressants constituent encore une lettre amoureuse de Giraldus Cambrensis, inspirée une fois de plus des *Héroïdes*, celle conservée à Gand dans une collection de lettres-modèles du 13^{ème} siècle ou celle qu'a retracée Ruhe dans l'un des manuscrits de la *Dictamina rhetorica* de Guido Faba¹¹². D'autre part, il faut noter que les recueils d'épîtres amoureuses latines ne sont pas eux-mêmes toujours en vers : ainsi, les lettres de Tegernsee et la plupart des *Epistulae duorum amantium* sont en prose. D'ailleurs, le recueil de Tegernsee, les épîtres duquel semblent avoir été réellement destinées à l'envoi, nous est conservé dans un manuscrit contenant également des *artes dictaminis*, ce qui semblerait montrer une réception intentionnellement didactique de la correspondance¹¹³. Un tel procédé pourrait encore expliquer l'effacement des noms des correspondants dans le recueil, procédé qu'il a en commun avec les lettres de Regensburg et les *Epistulae duorum amantium*, et qui a eu peut-être pour but de conférer 'une valeur plus générale, plus exemplaire'¹¹⁴ aux recueils (outre que celui de maintenir le secret sur l'identité des correspondants). Ces interférences entre les lettres d'amour indépendantes et celles qu'on

passage semble confirmer à la fois l'origine 'populaire' de la formule et son appartenance au domaine de l'épistolaire amoureux.

¹⁰⁸ Cf. Murphy 1974, 89 ss.

¹⁰⁹ Pour la fonction de l'*ars dictaminis* comme canal de transmission de la rhétorique classique au Moyen Age par exemple Alessio 1998, 43-5 et les remarques de Curtius (Curtius 1991³, 142-4). La place de cette nouvelle *ars* dans le système rhétorique médiéval (discipline autonome ou partie de la rhétorique, liée ou non à la grammaire, destinée à la seule prose ou également enseignement des techniques de versification, etc.) fut effectivement cause de débats parfois assez violents entre différents *dictatores*. Intéressant à ce propos est Camargo 1988, qui montre comment Geoffroy de Vinsauf a essayé de combiner *ars poetria* et *ars dictaminis* dans un art embrassant la totalité du discours écrit (le *Documentum*). Pour quelques exemples de cette confusion entre poétique et épistolaire, voir ci-après.

¹¹⁰ Cf. Ruhe 1975, 75.

¹¹¹ Camargo 1996 mentionne quelques *artes* (tardives) écrites entièrement en vers ; comme il le montre, cette forme s'explique pourtant plutôt par des objectifs didactiques.

¹¹² Voir respectivement Ruhe 1975, 95-7 et 189-92. La deuxième, éditée dans Schaller 1964 est une lettre d'amour strophique, où on trouve une description des tourments amoureux nocturnes, dont la formulation se rapproche de celle du billet du 8^{ème} siècle examiné plus haut (cf. Schaller 1964, 485 : *animo sollicito / semper de te cogito [...] semper a te vigilo*). La troisième, en prose (voir Ruhe 1975, 319-20) contient le jeu de mots sur la parole *salus* dans la *salutatio* et reprend l'idée de la femme comme unique remède au mal d'amour.

¹¹³ Cf. la remarque de Wolff à ce propos : 'Ce manuscrit est donc un codex *formularius* ou *epistolarius*, c'est-à-dire un manuscrit qui fournit à la fois la théorie et la pratique de la lettre, aussi bien dans le registre public que privé' (Wolff 1996, 93). Voir aussi les remarques de Leclercq sur ce type de recueils épistolaires (Leclercq 1946, 69-70) ; pour le contenu du ms., voir la description par Plechl (Plechl 2002, ix-xv).

¹¹⁴ Wolff 1996, 25.

trouve à l'intérieur des manuels de théorie épistolaire – interférences qui, comme l'a montré Ruhe, augmentent au fur et à mesure de l'évolution de l'*ars dictaminis* – troublent souvent la distinction entre lettres réelles et lettres fictives, littéraires et 'pratiques'¹¹⁵.

Dans ce bref aperçu de l'*ars dictaminis*, il faut enfin souligner deux éléments particulièrement importants. Tout d'abord, il est à noter que, des cinq parties épistolaires, c'est la *salutatio* qui est très souvent considérée comme la plus importante. Cette prédilection pour le début de l'épître est patente dès Adalbertus Samaritanus. De leur côté, les précoces *Praecepta prosaici dictaminis* vont aussi loin que de traiter de la *salutatio* séparément du reste de la lettre afin de souligner son importance¹¹⁶. D'ailleurs, c'est la popularité des tables de *salutationes* qui soulignent cet accent sur la partie initiale de la lettre¹¹⁷. D'autre part, la *salutatio* revêt une forme particulière par l'emploi de la troisième personne grammaticale, conseillée par exemple par Hugues de Bologne et par d'autres *dictatores*¹¹⁸. Enfin, il faut dire que la division en cinq parties est loin d'être respectée dans toutes les *artes*. La variation, fréquente, va le plus souvent dans le sens d'une réduction, dont le résultat le plus extrême est une lettre qui ne se compose que d'une *salutatio*, élément indispensable, et d'une *petitio*¹¹⁹.

Un deuxième aspect de l'*ars dictaminis*, particulièrement important puisqu'il touche au statut générique de la lettre, est la conception de la nature du discours épistolaire qui la sous-tend. Il ne faut pas oublier, en effet, que si l'*ars dictaminis* est une invention médiévale, elle 'adapte au discours épistolaire les règles que la rhétorique ancienne avait définies pour le discours oral'¹²⁰. La lettre médiévale maintient ainsi un lien naturel avec le discours oral. Cela est patent dès le 4^{ème} siècle, quand Caius Julius Victor reprend l'*Ars rhetorica* (orale) de Cicéron dans son manuel de rhétorique (écrite). Touchant au domaine épistolaire, il déclare que la lettre est en quelque sorte une conversation en l'absence de l'interlocuteur, qui, de ce fait, doit être très claire¹²¹. Mais l'idée reste et se retrouve même inversement par exemple chez Boncompagno, qui définit l'éloquence comme l'art de la correspondance en présence même des destinataires¹²². Cette confusion entre l'oral et l'écrit, qui s'explique par l'origine rhétorique de l'*ars dictaminis*, reflète en même temps sans doute également le mode de transmission des messages dans l'Antiquité et au Moyen Âge. En effet, les messages étaient souvent reportés oralement au destinataire par un messenger¹²³. Dans ce contexte, il est clair que le statut du discours épistolaire n'était pas fixe et pouvait varier en fonction de la

¹¹⁵ Voir pour ce problème entre autres Constable 1976, 12-3, la notice de Schmale et al., sur la lettre dans le *Lexikon des Mittelalters* (vol. II, 648-82, surtout 656-9) et, pour la lettre d'amour (latine), Schaller 1988.

¹¹⁶ Murphy 1974, 224.

¹¹⁷ Pour cette importance accordée à la *salutatio* au sein de la lettre, voir aussi Krüger 1912 et Lanham 1975. Ce statut spécial de la partie initiale de la lettre semblerait faire écho, encore une fois, à l'existence d'un 'genre' de la *salutatio*.

¹¹⁸ Cf. Murphy 1974, 216 et Cerullo 2009a, 62-9. L'introduction de cette troisième personne dans le prologue de la lettre renforce la fiction épistolaire dans la mesure où l'auteur s'y présente en quelque sorte comme le messenger.

¹¹⁹ Voir Murphy 1974, 220 ss. et Cerullo 2009a, 63 ss. pour des exemples. La *salutatio* a d'ailleurs fréquemment tendance à se confondre avec la *captatio benevolentiae* (cf. aussi Lanham 1975, 109 ss.).

¹²⁰ Wolff 1996, 11.

¹²¹ Cf. Murphy 1974, 195-6 et l'édition de Halm 1863, 448. En effet, Caius Julius Victor traite de la lettre comme une variante du *sermo* oral. Cette conception de la lettre comme *sermo absentium* se retrouve déjà chez le modèle de Caius Julius, Cicéron (voir par exemple les remarques de Chemello 1998, cf. l'affirmation *ibidem*, ix : 'L'affinità tra lettera e dialogo è ben presente all'uomo medievale'); voir aussi Constable 1976, 11-6, où l'on trouve d'autres exemples du concept. La définition de lettre comme la moitié d'un dialogue entre deux amis séparés se trouve du reste déjà chez Artemon, cité par Demetrius comme le compilateur des lettres d'Aristote (cf. Wenzel 1997, 12-3).

¹²² Soit 'dictare in praesentia' (cf. Boureau 1991, 148). Dans un manuel parisien du 14^{ème} siècle intitulé *Compendium rhetorice*, le discours écrit de la lettre est traité comme le jumeau du discours oral : les deux ensemble constituent l'*elocutio* (cf. Murphy 1974, 236).

¹²³ Voir par exemple Constable 1976, 52-5.

situation, de la volonté du destinataire, du contenu, etc. Par ailleurs, le passage de l'oral à l'écrit est impliqué dans le verbe *dictare* même¹²⁴.

Ces deux aspects sont soulignés de manière très nette dans la *Summa dictaminis* de Guido Faba :

'[...] salutatio est quoddam ineffabile gaudium mentis, quod aliqua voce vel actu exprimi non potest, eo tamen animus movetur ad optandam salutem alicui per verba tertie persone, quod ideo contingit quia epistola mittitur inter absentes tamquam inter presentes. Et dicitur *salutatio* quasi *salutis optatio*, nam illum salutamus, quem sanum esse cupimus.'¹²⁵

Au traitement spécifique de la *salutatio*, qui doit s'effectuer idéalement à la troisième personne, s'ajoute ici l'idée selon laquelle la lettre réunit sous forme écrite deux personnes absentes comme la conversation orale deux personnes présentes. D'ailleurs, le passage offre une théorisation du jeu de mots sur les deux sens du mot latin *salus* qui remonte, nous l'avons vu, à la littérature latine classique.

Fils rouges des *artes* latines, ces deux éléments aident en même temps à mieux comprendre les particularités des lettres d'amour françaises. De manière plus générale l'*ars dictaminis*, modèle d'écriture épistolaire apparenté par endroits à la poésie et extrêmement répandu dans l'école médiévale, est le cadre incontournable pour le *salut*¹²⁶.

1.2.1.3.3. Les arts d'aimer et autres textes (pseudo-)ovidien

À côté de la réception d'Ovide dans les lettres d'amour médio-latines, il ne faut pas oublier une autre branche de la réception du poète romain dans la littérature médiévale en langue latine, à savoir celle de son *Ars amatoria*. Comme nous l'avons vu plus haut, Ovide donne dans cette œuvre des conseils explicites sur l'emploi de la lettre d'amour. La réception de ce texte au Moyen Age peut donc nous informer de manière indirecte sur ce genre de lettres.

Un premier exemple, et sans doute le plus connu, d'un art d'aimer à la manière ovidienne est le *De amore* d'André le Chapelain¹²⁷. Écrit, en prose, probablement vers la fin du 12^{ème} siècle dans le Nord de la France par un clerc autrement inconnu, ce fameux manuel – où on a voulu voir souvent une codification de l' 'amour courtois'¹²⁸ –, s'inspire d'Ovide dans

¹²⁴ Cf. Murphy 1974, 195, note 5 : '[...] the term itself reveals a concern for the oral-written relationship'.

¹²⁵ Éd. Gaudenzi 1890 (consultable sur le site de ALIM). Le passage est cité également par Cerullo (Cerullo 2009a, 67, note 105).

¹²⁶ Le lien du *salut* avec l'*ars dictaminis* a été souligné par la critique à partir de l'article fondateur de Melli 1962; voir maintenant aussi Cerullo 2009a, 52-78 et Marinetti 2008 pour une analyse des liens entre le genre occitan et la tradition épistolaire latine. Cortijo Ocaña et Garbini rendent compte du *salut* en relation avec la *Rota Veneris* dans leurs éditions de ce texte (cf. Cortijo Ocaña 2002, 13-6 et Garbini 1996, 16). Comme l'a observé Constable, le *salut* s'inscrit dans le domaine d'interférence entre l'épistolaire et ce que nous aurions tendance à qualifier de 'littéraire' (Constable 1976, 12) : 'Some letters are indistinguishable from official documents, and others from poems. Is the poetic *salut*, for instance, which developed out of the epistolary salutation as defined in the handbooks of letter-writing, an epistolary poem or a poetic epistle? The question itself is a modern one, which would not have bothered men in the Middle Ages'.

¹²⁷ Édition Walsh 1982.

¹²⁸ Cf. contre cette interprétation, Karnein 1985, qui y voit au contraire, en s'appuyant notamment sur les traces de sa réception au Moyen Age et sur sa tradition manuscrite, un traité clérical de caractère délibérément anti-courtois, malgré les connaissances de la littérature vernaculaire contemporaine que l'auteur semble y démontrer; cf. *ibidem*, 19: 'In Umrisen ist der Traktat zu erkennen als das Produkt einer Konfrontation der neuen autonomen Sinnsetzung der Liebe in volkssprachlicher Literatur (Lyrik, Roman) mit dem traditionellen Verstehenshorizont des lateinisch-theologisch Gebildeten der Zeit.'

sa structuration en trois livres ainsi que par son contenu¹²⁹. Celui-ci se démarque pourtant du modèle classique par des modifications assez importantes. L'une des plus intéressantes – et c'est elle qu'il importe de souligner ici – est l'introduction d'une série de modèles de conversation entre hommes et femmes de différentes couches sociales. Ces conversations, qui consistent en une requête amoureuse suivie d'une réponse, respectent *grosso modo* les règles de l'*ars dictaminis* contemporaine¹³⁰. D'autre part, le discours amoureux que tiennent les divers amants se nourrit des lieux communs de la poésie courtoise contemporaine, tels que la souffrance amoureuse, l'offre du service amoureux et l'espoir d'une récompense, la possibilité d'accroître sa valeur à l'aide de l'amour, etc.¹³¹ Au-delà des multiples problèmes d'interprétation que pose ce texte, il faut donc constater qu'on a affaire à un art d'aimer qui reprend le discours amoureux ovidien¹³² en lui conférant un (léger) vernissage courtois et en le coulant dans la moule de la rhétorique latine contemporaine.

Le *De amore* n'est pas le seul texte à opérer un tel mélange. À côté de cet exemple célèbre, il faut en effet mentionner une série de textes latins de matrice ovidienne, généralement appelés 'pseudo-ovidiana'¹³³. Dans plusieurs de ces textes, c'est exactement le processus de séduction qui est mis en scène, à travers notamment une série de discours entre l'amant et la fille de son choix. Ainsi, dans le texte en hexamètres léonins connu sous le titre de *De nuntio sagaci* ou *Ovidius puellarum*, le personnage principal envoie un messenger auprès de la fille dont il est tombé amoureux¹³⁴. Ici, c'est le message amoureux même qui constitue le thème du texte. La problématique de l'aveu est exprimé dans une variante de la formule introduite par Ovide dans les *Héroïdes*, qui remplace l'aveu écrit (*scribere*) avec l'aveu oral (*dicere*) selon le besoin du texte : *nam pudor hoc vetuit quod amor me dicere iussit* (v. 53). Le messenger se charge de sa mission en louant la demoiselle et en reportant la *petitio* amoureuse de la part de celui qui l'envoie. Son ambassade a le résultat escompté, mais après la rencontre amoureuse entre le poète et la fille c'est le messenger lui-même qui emporte cette dernière, illustrant en quelque sorte le danger de l'emploi de messagers peu sûrs qu'Ovide avait souligné dans l'*Ars amatoria*.

C'est encore une entreprise de séduction que raconte le texte en distiques élégiaques connu sous le nom de *Pamphilus*¹³⁵. Le texte présente des liens avec le *De nuntio sagaci*, mais s'inspire également de manière plus directe des manuels d'amour ovidiens, de sorte qu'on retrouve ici toute une série d'expressions et de motifs traditionnels, tel, pour n'en mentionner qu'un seul, celui du mal d'amour qui ne se laisse guérir que par la dame (vv. 583-4). Il s'ouvre sur le problème de l'aveu d'amour : le *je* est tombé amoureux, souffre des maux d'amour et tremble, en bon amant courtois, à la seule vue de sa bien-aimée. Après avoir eu recours à l'aide de Vénus, il se déclare à la fille. Aspirant ensuite à la consommation de son amour, l'amant se cherche un messenger. N'ayant pas confiance en n'importe qui (comme, en

¹²⁹ Les trois livres enseignent respectivement comment acquérir, maintenir et se débarrasser de l'amour, ce qui correspond respectivement aux deux premiers livres de l'*Ars amatoria* et aux *Remedia amoris*.

¹³⁰ La familiarité de l'auteur avec l'*ars dictaminis* transparait également dans son usage du *cursus* (cf. Knapp 2006, 633-4 et la littérature ici mentionnée).

¹³¹ Un bon exemple constitue le troisième dialogue, où un amant de rang inférieur s'adresse à une noble, selon une division qui semble refléter les rapports entre amant et dame dans la lyrique courtoise (cf. à ce propos par exemple Monson 2005).

¹³² Pour ce qui est des lettres d'amour, suivant les préceptes d'Ovide, le danger de l'emploi d'un messenger entre amants est illustré dans le jugement no. xvi du chapitre 7 du livre II; le jugement no. xxi du même chapitre répète le conseil ovidien de ne pas mettre les noms dans les lettres d'amour afin de diminuer le risque de la découverte.

¹³³ Voir Lehmann 1927 pour une introduction générale et un choix de textes. Ceux-ci ont été édités et traduits en français pour la plupart dans Cohen 1931. Plus récente est la série des éditions italiennes des *Commedie latine*, que j'utilise ici ; voir aussi, entre autres, Lenz 1959 et Dronke 1976. Munk Olsen 1987, 89-94 offre des nuances sur la datation et l'attribution à Ovide de certains de ces textes.

¹³⁴ Édition Rossetti 1980; le texte date vraisemblablement de la deuxième moitié du 12^{ème} siècle.

¹³⁵ Édition Pittaluga 1980.

revanche, le poète du *De nuntio sagaci*), il s'adresse à une vieille. C'est à l'aide de cette entremetteuse qu'il arrive à ses fins.

Un dernier exemple, moins connu, constitue le texte que la tradition a intitulé *Facetus*¹³⁶. Ce petit texte en distiques élégiaques – appelé également, d'après son *incipit*, *Facetus, Moribus et vita*, pour le distinguer d'un poème didactique homologue, le *Facetus, Cum nihil utilius* – est une traduction libre de l'*Ars amatoria* d'Ovide, visant l'instruction dans les mœurs courtoises. Outre une série de conseils pour le comportement en société, l'œuvre contient notamment une brève *ars amandi* d'inspiration ovidienne, qui importe ici. L'auteur anonyme y explique comment il faut s'y prendre avec les filles et fournit entre autres un discours modèle de requête amoureuse (vv. 209-42). Ces vers ne sont pas sans rappeler le discours des lettres d'amour latines contemporaines. Le passage contient entre autres une longue *descriptio puellae* selon les règles, destinée à adoucir la rigueur de la dame. De même, on y retrouve par exemple l'idée que la femme commettrait un crime en faisant mourir l'amant (vv. 249-50).

Il est intéressant de noter que, au lieu de reprendre simplement les préceptes d'Ovide, ces textes fournissent souvent une application de ces derniers. C'est ainsi que le discours séducteur prescrit par le poète classique est souvent exécuté concrètement par les personnages mis en scène chez ses imitateurs médiévaux : on passe de la théorie à la pratique, même si cette dernière préserve souvent son caractère didactique. D'ailleurs, il faut dire qu'il existe une filiation assez nette entre le *De amore*, le *De nuntio sagaci*, le *Pamphilus* et le *Facet*, qui ne s'entrevoit qui vaguement dans le présent aperçu, mais qui se laisse déceler plus concrètement à travers toute une série d'emprunts réciproques littéraires¹³⁷.

Ces textes ne sont certainement pas liés de manière directe au *salut* et il peut donc sembler excessif de les mentionner ici. Cela d'autant plus qu'un lien entre les (pseudo-) *ovidiana* et le genre français présuppose un pas supplémentaire que les poètes lyriques vernaculaires n'accomplissent pas souvent de manière directe, à savoir la traduction du latin en français. Ces textes proviennent d'ailleurs normalement d'un milieu scolaire ou clérical, en principe assez éloigné des milieux où fut cultivée la poésie 'courtoise'¹³⁸. S'y ajoute le fait qu'ils n'offrent pas de modèles épistolaires proprement dits, mais des discours oraux. D'ailleurs, loin de constituer uniquement des modèles pour la littérature vernaculaire, ils semblent avoir subi à leur tour l'influence de la littérature vernaculaire contemporaine.

Nonobstant tout ceci, la tradition (pseudo-)ovidienne médiévale est intéressante pour un certain nombre de raisons. Tout d'abord, ces textes traduisent, reprennent et adoptent les œuvres amoureuses Ovide et cela dès le 12^{ème} siècle¹³⁹. De ce fait, même s'il est difficile de le contrôler, ils peuvent constituer parfois les sources intermédiaires des citations d'Ovide et des traces qu'il a laissées dans la lyrique vernaculaire. Cette hypothèse mérite d'être retenue à cause de la très large diffusion dont les (pseudo-) *ovidiana* ont bénéficié, diffusion nettement attestée par leurs traditions manuscrites, qui comprennent non seulement de nombreux témoins intégraux, mais encore un certain nombre d'extraits isolés. Un regard sur la nature de

¹³⁶ Il n'existe toujours pas d'édition critique de ce texte, édité pour la dernière fois d'après cinq manuscrits (tardifs) par Morel-Fatio en 1886 (c'est l'édition utilisée ici) et traduit en anglais dans Elliott 1977.

¹³⁷ Voir entre autres Pittaluga 1980, 18-31, Rossetti 1980, 25-30 et Dronke 1976 pour un aperçu des relations textuelles.

¹³⁸ Il faut mentionner à ce propos les conclusions très claires de Karnein, qui, avec de bons arguments, dénie l'influence souvent suggérée par la critique du *De amore* sur la littérature vernaculaire. Ce n'est qu'à partir de la fin du 13^{ème} siècle, avec la traduction de Drouart la Vache (ca. 1290) que le traité commence à faire l'objet d'une interprétation plus 'courtoise' (cf. Karnein 1985, 108-96 (pour la littérature française, surtout 141-4) et ses conclusions, *ibidem* 261-6).

¹³⁹ Le *De nuntio sagaci* semble être le plus ancien : il daterait de la fin du 11^{ème} siècle (vers 1080) ; suit le *Pamphilus*, qu'on peut dater vers 1100 ; enfin, le *terminus ante quem* du *Facetus* est probablement 1170 et 1130-1140 semble une date plausible (voir pour cette chronologie Dronke 1976 et 1979).

ces extraits peut d'ailleurs être instructif. Ainsi, la tradition du *De nuntio sagaci* comprend plusieurs témoins partiels qui isolent parfois précisément la *descriptio puellae* du texte, lui conférant une circulation autonome¹⁴⁰. Plus intéressant encore est le cas du *Facetus*. On sait en effet que l'*ars amandi* inséré dans ce texte didactique a connu une circulation indépendante importante¹⁴¹. Il est même quelques cas où le discours adressé à la jeune fille dans l'art d'aimer est à son tour traité comme un poème indépendant¹⁴². Il est, en somme, probable que ces textes, soit-ce sous forme de fragments, proverbes, etc.¹⁴³, furent connus des auteurs vernaculaires, pour qui ils ont pu constituer des modèles littéraires¹⁴⁴. Cela est enfin probable justement à cause de la destination principalement scolaire de ces textes : c'est elle qui leur a assuré une large diffusion et qui a dû les faire connaître auprès d'un public relativement vaste¹⁴⁵.

Pour ce qui est du discours amoureux oral présent dans ces textes, nous avons vu qu'un même modèle rhétorique peut, au Moyen Âge, valoir pour un discours écrit comme pour un discours écrit (épistolaire). Dès lors, il est intéressant de remarquer que quelques vers de ces textes se retrouvent, justement, dans les lettres d'amour latines déjà rencontrées¹⁴⁶. Le cas le plus significatif est sans doute celui du *Facetus*, qui est l'une des sources de l'*ars dictaminis* amoureuse qu'est la *Rota Veneris* de Boncompagno da Signa¹⁴⁷. À propos du même *Facetus* il est également intéressant d'observer comment, tout en étant un discours oral, la prière d'amour qui y est prononcée par le jeune homme respecte assez nettement la division épistolaire classique en cinq parties¹⁴⁸. Enfin, il faut dire que les modèles de conversation différenciés selon les classes sociales que propose le *De amore* n'est pas sans rappeler les prescriptions socialement hiérarchisées des *artes dictaminis*. Dans tous ces cas, le lien entre *ars amandi* et art épistolaire apparaît très naturel. D'une part la lettre d'amour constitue l'un des moyens ovidiens dans la conquête d'une femme ; d'autre part, à l'intérieur de l'*ars*

¹⁴⁰ Cohen 1931, 120.

¹⁴¹ Cf. les articles de Thiel 1968, 1970 et 1973 ; l'indépendance de cette partie du texte avait même empêché son identification comme partie du *Facetus*, éclairée par Dronke (cf. Dronke 1976).

¹⁴² Voir Thiel 1968, 150-54 ; les mss. en question (cf. *ibidem*, 123-5) se présentent comme des florilèges d'auteurs latins.

¹⁴³ Il faut effectivement tenir compte du fait que les textes pseudo-ovidien sont repris dans des florilèges et dans des recueils de proverbes et de sentences. Pour ne mentionner qu'un seul exemple de ces derniers : le *Florilegium gallicum* contient de nombreux vers extraits non seulement des œuvres d'Ovide elles-mêmes, mais encore du *Facetus* et du *Pamphilus* (voir par exemple l'étude récente sur ce florilège par Fernández de la Cuesta González 2008, qui souligne l'importance de l'étude de ces recueils pour connaître la culture des auteurs médiévaux, non seulement latins, mais également vernaculaires).

¹⁴⁴ Pour la fortune du *Pamphilus* dans la littérature vernaculaire, voir le résumé dans Pittaluga 1980, 41-4, pour celle du *De nuntio sagaci*, voir le survol de Rossetti 1980, 37-41. Particulièrement intéressante – car démontrant une réception de l'œuvre dans un contexte 'courtois' – est la mention du *Pamphilus* dans le *sirventes-ensenhamen Fadet joglar* de Guiraut de Calanson (début du 13^{ème} siècle ?) parmi les œuvres composant le répertoire d'un jongleur contemporain (cf. Pirot 1972, 253-4), ainsi que le remploi de ce texte latin dans le *Libro de buen amor* de Juan Ruiz.

¹⁴⁵ Jusqu'à la fin du Moyen Âge, le *Facetus* fit partie de la série de huit textes scolaires médiévaux, les *auctores octo*.

¹⁴⁶ Ainsi, l'une des lettres amoureuses du recueil de Tegernsee reprend des vers du *De nuntio sagaci* (cf. Plechl 2002, 357-9 dans les notes au texte) ; des vers du *Pamphilus* se retrouvent par exemple dans la lettre amoureuse de Pierre de la Vigne mentionnée plus haut (cf. Ruhe 1975, 158, note 67) ou encore dans une longue lettre d'amour latine, conçue comme *ars dictaminis* et datée du milieu 14^{ème} siècle (cf. Silagi 1969).

¹⁴⁷ Voir pour cet aspect de la *Rota Veneris* les deux éditions récentes : Garbini 1996, 13-5 et Cortijo Ocaña 2002, 23-4, 34-6.

¹⁴⁸ Les différentes parties sont quelque peu mélangées, mais il n'est pas difficile de reconnaître une *salutatio* (vv. 209-10 ; avec indication du locuteur à la troisième personne), une *captatio benevolentiae* avec *descriptio puellae* vv. 211-34, une brève *narratio* (vv. 235-6), une *petitio* (vv. 237-40) et une *conclusio* (vv. 241-2).

amandi, c'est la phase de l'*alloquium* ou discours adressé à la femme qui correspond à celle que présentent les lettres¹⁴⁹.

Les textes (pseudo-)ovidien latin constituent ainsi un lieu de réception important de la matière ovidienne, qui peut avoir été, comme les lettres d'amour passées en revue plus haut, un intermédiaire entre le poète romain et la littérature amoureuse médiévale en langue vernaculaire¹⁵⁰. C'est ainsi qu'ils offrent un arrière-plan historico-littéraire du *salut*¹⁵¹. Or, malgré l'importance des différents domaines épistolaires latins examinés jusqu'ici, cet arrière-plan réside avant tout dans la littérature vernaculaire contemporaine.

1.2.2. La tradition vernaculaire (12^{ème}-13^{ème} siècles)

1.2.2.1. La lyrique des trouvères

La production lyrique des trouvères couvre environ un siècle et demi, du milieu du 12^{ème} à la fin du 13^{ème} siècle, quand la chanson doit céder la place aux 'formes fixes' et le lyrisme se détache définitivement de la musique¹⁵². La lyrique septentrionale, et notamment la chanson d'amour, suit de près le modèle méridional des troubadours. En effet, 'le grand chant courtois, avec toutes ses implications poétiques et sociologiques, est, en France du Nord, un registre entièrement importé'¹⁵³. Dans le Midi, dès ses nébuleuses origines et le 'premier troubadour', Guillaume IX d'Aquitaine, et malgré ses différents genres, styles, formes et écoles, la lyrique courtoise avait été illustrée avant tout dans le genre majeur de la *canço*. Ce genre passe au Nord sous le nom de chanson ou 'grand chant courtois'¹⁵⁴. Mais la transposition du lyrisme méridional au Nord ne se fit pas sans modifications. On peut en effet mentionner un certain nombre d'écarts entre la poésie des troubadours et leurs confrères septentrionaux, dont voici quelques-uns des plus importants.

Au niveau du contenu, on constate que la chanson des trouvères adopte un ton différent de celui des troubadours : les trouvères 'se montrent généralement plus réservés, plus pudibonds même'¹⁵⁵ et on note une tendance vers l'abstraction, la convention, l'intériorisation morale. Les expériences stylistiques du Sud, et plus en particulier le *trobar clus*, ne trouvent pas d'écho au Nord, les poétesses n'y atteignent pas le même statut que les *trobairitz*¹⁵⁶. S'y ajoute une veine 'popularisante', moins préservée dans la poésie plus 'aristocrisante' du Sud¹⁵⁷, qui s'exprime non seulement dans les nombreux refrains, mais encore dans un éventail générique particulièrement riche et au moins partiellement propre à la lyrique septentrionale : *chansons de femme, chansons de malmariée, sothe chanson, resverie, ballette, rotrouenge, estampie, rondeau*.... À ces différences s'ajoutent enfin quelques

¹⁴⁹ L'*alloquium* (ou : *colloquium*) constitue, on le sait, une phase intermédiaire parmi les cinq degrés de l'amour, qui, présents déjà chez Ovide, se retrouvent dans les arts d'aimer et dans la littérature vernaculaire (voir par exemple Curtius 1991³, 813-5).

¹⁵⁰ Après les recherches de Karnein, il faut toutefois exclure le *De amore* de cette affirmation.

¹⁵¹ Monson 2005 a suggéré un lien entre le *De amore* et le *salut*.

¹⁵² Pour un aperçu général de la lyrique d'oïl et de son fonctionnement, voir par exemple Dragonetti 1960, Zumthor 2000², Bec 1977-1978. Zink 1987 offre un excellent résumé des données.

¹⁵³ Bec 1977, 44.

¹⁵⁴ *Ibidem*. Le terme de 'grand chant courtois' a été repris du chansonnier français *I*, où il indique la section des chansons courtoises (cf. Formisano 1994, 93, note 29). Pour une première comparaison entre lyrique d'oc et d'oïl, voir Meyer 1890b ; pour une analyse de la première phase de la lyrique d'oïl en rapport avec le modèle d'oc, voir par exemple Formisano 2008 ; pour la réception de la *canço* au Nord, voir aussi Meneghetti 1992², 145-58.

¹⁵⁵ Zink 2001²b, 119.

¹⁵⁶ Pour un essai récent de réhabilitation des femmes-trouvères (qui, contrairement aux *trobairitz*, sont quasiment toutes anonymes), voir Doss-Quinby-Tasker Grimber-Pfeffer, 2001.

¹⁵⁷ J'emprunte ces termes à Bec 1977 ; voir *infra* pour leur utilité dans l'analyse de la lyrique d'oïl.

éléments plus concrets qui entraînent un changement de caractère. Essentielle est l'introduction de la figure d'*Amors* personnifiée¹⁵⁸. Quoique non absente dans la poésie des troubadours, dans celle des trouvères *Amors* prend plus de consistance, jusqu'à devenir un troisième personnage à côté de ceux, centraux, de l'amant et sa dame. Cette dernière même se désincarne et devient par endroits un symbole plutôt qu'un objet de chair et os à conquérir¹⁵⁹.

Ces différences s'expliquent au moins partiellement par le contexte socio-historique dans lequel s'inscrit la poésie des trouvères et qui diffère sensiblement de celui des poètes du Midi. Ces derniers ont leur place dans les milieux aristocratiques des cours méridionales. Dans ce contexte, pour simplifier beaucoup, la poésie lyrique est un phénomène essentiellement social et collectif, qui, constituant notamment pour la classe des jeunes nobles (*jovens*) une possibilité de s'affirmer socialement, reflète la concurrence entre groupes sociaux¹⁶⁰. Au Nord, au contraire, où le processus d'harmonisation politique et économique des groupes sociaux entre les différentes cours et l'Ile-de-France était déjà avancé, la lyrique des trouvères ne remplit pas cette fonction sociale¹⁶¹. De ce fait, elle est une lyrique non plus 'sociale', mais essentiellement 'individuelle' (avec toutes les limitations que l'emploi de ce terme exige pour cette époque)¹⁶² : en semblerait témoigner le fait que le concept troubadouresque de 'mesure', qui traduit avant tout une acceptabilité au plan social, est pratiquement absent chez les trouvères¹⁶³. Extériorisation vs intériorisation, collectivité vs individualité, érotique vs éthique, voici quelques termes – simplificateurs, sans doute, mais utiles à l'analyse – qui permettent de saisir les différences entre lyrique d'oc et d'oïl.

D'autre part, l'un des points culminants de l'évolution de la lyrique des trouvères s'inscrit dans un contexte socio-historique tout à fait différent, à savoir la ville. Au 13^{ème} siècle, la production lyrique est en outre majoritairement l'affaire d'une ville en particulier : Arras¹⁶⁴. La floraison de la poésie lyrique, comme de la littérature en général, dans cette ville peut s'expliquer par la présence de deux institutions qui réunissent tous ceux qui s'y intéressent : la première des deux, la *Confrérie des jongleurs et des bourgeois d'Arras*, a été fondée par des ménestrels et jongleurs et est d'origine religieuse ; la deuxième, le *Puy*, est d'un caractère plus élitair et mondain et semble avoir attiré tout simplement les amateurs de poésie. Dans ce contexte bien circonscrit, la lyrique peut revêtir à nouveau une valeur 'sociale', comme le démontre par exemple la floraison des genres dialogués tels que le *jeu-parti*, qui se construit dans un milieu spécifique autour d'un jeu subtil d'allusions et d'échos entre les divers participants¹⁶⁵. En effet, la participation à la littérature peut être le moyen pour accéder à une position sociale plus élevée. C'est que le statut social même des poètes change

¹⁵⁸ Pour cette introduction d'Amour dans la lyrique française, voir par exemple Zaganelli 1982, 48.

¹⁵⁹ Cf. Zaganelli 1982, 49: 'Il rilievo che Amore personificato assume nel codice lirico oitanico produce [...] una parallela reinterpretazione della funzione attribuita alla *domina*: disincarnata ed eterea, essa rappresenta uno strumento ideologico molto simile e volte sovrapponibile ad *Amor*, e non una meta concreta'.

¹⁶⁰ Selon la thèse sociologique bien connue de Köhler (cf. Zaganelli 1982, 90, note 28).

¹⁶¹ Cf. Zaganelli 1982, 90-91 et les remarques de Lee, qui, paraphrasant Meneghetti 1992², souligne le rang des poètes eux-mêmes : 'La lirica d'*oïl* emerge come una poesia d'*élite*, e la maggior parte dei poeti sono infatti nobili. Viene così eliminata la tensione tra grande e piccola nobiltà che è alla base della lirica provenzale e che faceva di tale poesia anche una poesia sociale, a vantaggio di una poesia introspettiva, del dialogo del poeta con se stesso' (Lee 1988, 51-2).

¹⁶² Cf. Zaganelli 1982, 47 : '[...] l'atto poetico rappresenta, al Nord, uno spettro attraverso il quale il poeta può dar forma – sul piano intellettuale e non certo su quello emotivo – al proprio mondo interiore. Senza che poi egli avverta il bisogno di giustificare l'atteggiamento autoriflessivo che assume reintegrandosi nell' 'ordine' collettivo della struttura cortese'; cf. aussi *ibidem*, 55-6.

¹⁶³ Voir Zaganelli 1982, 44 ss.

¹⁶⁴ Pour un bon aperçu – que je suis ici – de la lyrique liée à cette ville, ses caractéristiques et l'arrière-fond socio-historique qui l'explique, voir *ibidem*, 227-34, et, plus en général, Ungureanu 1955 (mais cf. les réserves sur cette étude formulées dans Roussel 1957); une bonne mise au point se trouve dans Brusegan 2001.

¹⁶⁵ Sur le jeu-parti et son rôle littéraire dans la communauté arrageoise, voir l'étude récente de Gally 2004.

dans les villes, comme le montrent leurs noms : Jehan le Teinturier, Colart le Bouteiller, Jehan le Charpentier...¹⁶⁶ La pratique de la littérature s'inscrit ainsi dans l'imitation de la noblesse, rang auquel aspire la riche bourgeoisie marchande des villes du Nord (Picardie et Flandres).

Ce contexte littéraire nouveau va de pair avec une certaine conscience littéraire qui va jusqu'à créer des genres nouveaux : hormis le *jeu-parti* déjà mentionné c'est dans le contexte arrageois que se développe le théâtre, que s'invente le genre du *congé*, que se réfléchit le *fabliau*, genres dont le réalisme sert souvent à une dramatisation du 'moi' qui s'accroît vers la fin du 13^{ème} siècle¹⁶⁷ et qui s'exprime dans la poésie 'personnelle' du *dit*¹⁶⁸. En même temps, c'est la conception de la lyrique qui s'en trouve modifiée. Entre les mains des marchands, la notion du profit fait son entrée dans la lyrique, dont les enjeux originaux ne sont plus compris. Le code courtois est simplifié et remplacé par une vision 'économique' du lien entre amant et dame, visant le but de l'unification entre eux. C'est que la notion même du temps subit un changement radical en faisant désormais l'objet d'un calcul mathématique. Dès lors, il n'est pas étonnant de voir que l'intemporalité du moment lyrique, causée par la 'circularité du chant'¹⁶⁹, doit céder la place à une lyrique plus linéaire, plus 'narrative' en ce qu'elle poursuit un but bien précis. La lyrique en devient optimiste, concrète et ainsi par endroits sensuelle. C'est ainsi que le contexte urbain, avec ses nouvelles valeurs, laisse une empreinte caractéristique sur la lyrique d'oïl¹⁷⁰.

Or, toutes ces modifications, auxquelles le simple résumé qui précède ne saurait faire justice, influencent profondément le caractère de la lyrique courtoise du Nord. C'est ainsi qu'on a souvent jugée sévèrement cette dernière en la qualifiant comme une imitation peu heureuse, voire mal réussie de son modèle méridional¹⁷¹. S'il est vrai que la chanson septentrionale peut apparaître moins fraîche, moins élégante, moins riche aussi que la *canso* méridionale, ce jugement est souvent basé sur une comparaison qui érige la 'première' lyrique en norme d'après laquelle on jugera 'celle qui vient après'. Pour ne pas donner dans ce piège – et pour éviter qu'un préjugé ne se transforme en erreur méthodologique – il convient d'avoir une grille de lecture comparée qui permette d'évaluer sur ses propres mérites la production lyrique des trouvères. L'étude de Bec sur la typologie des genres lyriques médiévaux offre une telle grille, permettant de mettre en relief les propriétés et l'originalité de la lyrique d'oïl. Or, pour rendre compte de ce qu'il appelle la 'dialectique oc-oïl'¹⁷², Bec distingue deux 'registres socio-poétiques' : un registre 'aristocratisant' et un registre 'popularisant'. En effet, la *canso* troubadouresque est essentiellement une poésie aristocratique, exécutée dans les cours méridionales. Si ce registre n'est pas absent au Nord, il y constitue seulement une partie de la production lyrique, qui se plaît à y ajouter un deuxième registre comportant des éléments 'populaires' et 'folkloristiques'¹⁷³. Ces éléments, qui remontent partiellement à une époque plus ancienne, font l'originalité de la lyrique d'oïl. Dès lors, on ne saurait comparer cette lyrique à son modèle occitan en acceptant ce dernier comme

¹⁶⁶ Cf. Zaganelli 1982, 230.

¹⁶⁷ Voir à ce propos notamment Brusegan 2001, 515 ss.

¹⁶⁸ Pour le passage de la chanson d'amour impersonnelle à une poésie en apparence 'personnelle', voir Zumthor 1975a et Zink 1985 et 1987.

¹⁶⁹ Cf. Zumthor 1970.

¹⁷⁰ Cf. aussi Brusegan 1992, Wolfzettel 1983, 474-8 et, surtout, Wolfzettel 1995 pour un aperçu de l' 'expérience urbaine' dans la lyrique des trouvères.

¹⁷¹ Voir Bec 1977-1978, 52 pour quelques-uns de ces jugements.

¹⁷² Bec 1977, 44-53.

¹⁷³ À cet élément 'folklorisant' coïncide d'ailleurs assez souvent, dans la tradition manuscrite de la lyrique d'oïl, l'un anonymat des auteurs (cf. à ce propos Barbieri 2002, 42-3); effectivement, l'anonymat est moins fréquente dans la tradition occitane 'aristocratisante'. La distinction est bien entendu liée au système générique des deux lyriques, la lyrique d'oïl connaissant plus de genres 'popularisants'. La chanson, genre aristocratique majeur, est normalement pourvue d'attribution dans les deux lyriques.

mesure : les deux lyriques ne se recouvrent que partiellement et il convient donc d'examiner les éléments qui font l'originalité de la poésie septentrionale.

Ces brèves remarques sur le caractère de la lyrique des trouvères s'appliquent également aux *saluts* et *complaintes* – qui s'inscrivent d'ailleurs peut-être dans le contexte littéraire arrageois même. C'est que ces deux genres s'alimentent de la lyrique des trouvères à tel point qu'on peut les considérer comme des espèces de 'sous-genres' de la chanson¹⁷⁴. En effet, comme cette dernière, le *salut* et la *complainte* s'inscrivent dans le 'registre' de la requête courtoise¹⁷⁵ exprimant les rapports amoureux entre le *je*-poète et sa dame. Empruntant sa thématique amoureuse et son vocabulaire à la tradition lyrique, ils constituent en quelque sorte une spécialisation de la matière de la chanson courtoise. Ainsi, la plainte amoureuse formulée dans la *complainte* se rapproche de celle qu'émet le *je* de la chanson. Par son caractère épistolaire, le *salut*, de son côté, n'est pas non plus sans présenter quelques points de contact avec le grand chant, qui, dans une certaine mesure, constitue lui aussi un message destiné à la dame. Il existe donc un terrain de convergence assez naturel entre l'épître poétique et la chanson lyrique¹⁷⁶. Le lieu par excellence d'une telle 'épistolarisation' de la chanson est, bien évidemment, l'envoi¹⁷⁷. C'est ici que la chanson remplit sa fonction de message d'amour auprès de la dame aimée, le plus souvent à l'aide d'un messenger. Le transfert du message peut alors être accompagné d'une salutation. Ce sont en outre les apostrophes à la dame qui peuvent rapprocher la chanson du *salut*, qui, à travers la fiction épistolaire, fait de cet élément rhétorique son caractère central.

En dépit de ces interférences génériques, il reste des différences fondamentales entre le *salut* et la chanson, abstraction faite de l'absence dans le *salut* d'éléments particuliers de la chanson, tels que le début printanier¹⁷⁸. Malgré son insertion régulière de l'apostrophe à la dame, la chanson reste essentiellement un monologue de l'amant ; le *salut*, en revanche, tire sa spécificité de son apostrophe à la dame, secondée des parties épistolaires prescrites par l'*ars dictaminis*. À cela s'ajoute une différence formelle, qui sépare la chanson et du *salut* et de la *complainte* : ces deux genres revêtent une forme non-lyrique. Aussi furent-ils (très probablement) destinés à la lecture ou à la récitation publique : ils entrent en effet dans la catégorie lyrique marginale de la *littera sine musica*¹⁷⁹. Ainsi, si la lyrique des trouvères détermine le discours amoureux du *salut* et de la *complainte* – et qu'une étude de ces genres doit tenir compte de ce lien – elle ne permet pas d'expliquer toutes les particularités de ces genres. Pour mieux comprendre celles-ci, il faut rentrer justement dans la dialectique oc-oïl décrite par Bec et considérer le modèle direct du *salut* français : le *salut* occitan.

1.2.2.2. Le *salut* occitan

Le genre du *salut* fait son entrée dans la littérature occitane dans la seconde moitié du 12^{ème} siècle et continue à être pratiqué jusqu'à la fin du 13^{ème} siècle¹⁸⁰. C'est un genre tardif qui

¹⁷⁴ Voir pour le lien entre la poésie des trouvères et le *salut* d'oïl surtout Lefèvre 2008b.

¹⁷⁵ Le terme est de Zumthor (cf. Zumthor 2000²). Malgré les problèmes qu'il pose, j'emploierai pour des raisons pratiques ici et dans la suite le terme de 'courtois' pour la poésie lyrique des 12^{ème} et 13^{ème} siècles.

¹⁷⁶ Ce mélange entre poème et épître lyriques semble être plutôt ancien : ainsi, Baudri de Bourgueil affirme dans une de ses lettres que *quod sonat iste brevis, amor est et carmen amoris* (*Ad dominam Constantiam*, v. 7, éd. Tilliette 1998-2002).

¹⁷⁷ Pour l'envoi en relation avec le *salut*, voir Lefèvre 2001. Cf. aussi Bec 1961a, 46, note 41 : 'La chanson n'est-elle pas aussi, dans une certaine mesure, un message d'amour ? L'envoi qui la termine, les allusions à un quelconque messenger qui doit transmettre à la dame l'amour et les peines de son chevalier servant, la louange de la dame enfin, tout cela rapproche évidemment chansons et saluts'.

¹⁷⁸ Voir Ruhe 1975, 103-19 pour une analyse approfondie.

¹⁷⁹ Bec 1977, 39-40.

¹⁸⁰ La discussion sur la question de savoir qui a 'inventé' le genre est décidée tantôt en faveur de Raimbaud d'Orange, tantôt en faveur de Arnaud de Mareuil (voir à ce propos entre autres Carapezza 2001, Marinetti 2008

s'inscrit dans un élargissement plus général du répertoire générique de la lyrique occitane¹⁸¹. La tradition méridionale du *salut* compte une vingtaine de pièces¹⁸², écrites – et c'est ce qui souligne d'emblée sa dette envers la *canso* – par des troubadours assez importants tels que Raimon de Miraval, Falquet de Romans et Uc de Saint-Circ. Toutefois, c'est le troubadour Arnaud de Mareuil, auteur d'au moins cinq *saluts*, qui semble avoir donné sa forme et son fond au genre.

Pour ce qui est de la forme, on constate que c'est celle, narrative, des octosyllabes à rimes plates qui constitue la forme de base du genre, bien que les textes plus tardifs adoptent parfois des formes strophiques. D'ailleurs, on a même pu déceler la thématique du *salut* dans une *canso*, ainsi que dans une série de *coblas esparsas*¹⁸³. Une telle dispersion formelle déstabilise *salut* jusqu'à un point où l'on peut se demander s'il est justifié de lui coller l'étiquette de 'genre'. Il est en effet significatif qu'à ce statut générique fluctuant correspond une désignation générique contemporaine parfois troublée. Tout en adoptant le terme de *salut* – dérivé du salut initial ou *salutatio* –, les rubriques des manuscrits et les textes contemporains l'alternent avec des termes tels que *domnejaire*, *breus* et *carta*¹⁸⁴. D'autre part, la forme non-lyrique du genre le fait reléguer dans les sections narratives et didactiques des chansonniers¹⁸⁵.

Ce critère formel reflète toutefois en même temps le contenu didactique, argumentatif, voire narratif du *salut*. Ce contenu peut s'expliquer par l'adoption du discours épistolaire qui, à travers l'apostrophe à la dame, fait changer le discours de la *canso* en une prière d'amour raisonnée visant à convaincre la dame de l'amour qui lui porte son amant. Ce type de discours se construit à l'aide de la théorie épistolaire contemporaine, passée en revue plus haut, de l'*ars dictaminis*. En effet, il n'est pas difficile de tracer, comme on l'a fait depuis un article important de Melli¹⁸⁶, dans les *saluts* occitans la répartition habituelle en cinq parties prescrite par la théorie épistolaire médiévale, même si, comme c'était déjà le cas dans les manuels latins, la présence de ces éléments peut varier de texte en texte. Particulièrement importante est la *salutatio*, qui sert, dans une certaine mesure, de 'marque générique'¹⁸⁷, d'autant plus qu'il est plus que probable que le nom même du genre dérive de cette partie initiale de l'épître. Une telle évolution reflèterait d'ailleurs l'importance de la *salutatio* dans l'*ars dictaminis* même, qui, comme nous l'avons vu également, lui voue des traités indépendants. Par ailleurs, l'adresse à la dame aimée s'y fait normalement – encore en accord avec ce qu'en dit l'*ars dictaminis* – à la troisième personne. Ainsi dans l'un des *saluts* d'Arnaud de Mareuil¹⁸⁸ :

et Cerullo 2009a). Les *saluts* occitans les plus tardifs sont ceux d'Amanieu de Sescars. Pour une introduction générale au genre occitan, dont je ne mentionnerai que les caractéristiques les plus importantes, voir Ruhe 1975 et Cerullo 2009a. Le genre connaît une suite tardive et modeste dans la Catalogne du 14^{ème} siècle (voir à ce propos Ulders 2009 et 2010).

¹⁸¹ Paden 2000.

¹⁸² Le nombre exact varie en fonction des critères de délimitation adoptés ; Gambino 2009 fournit l'ensemble des textes liés au genre, mais cf. Cerullo 2009a, 112-59 pour une autre délimitation du corpus.

¹⁸³ Voir la classification proposée par Cerullo (Cerullo 2009a, 59).

¹⁸⁴ Cf. la discussion du problème de la terminologie dans Cerullo 2009a, 17-52, qui relève d'ailleurs un possible emploi particulier du terme de *salutz* pour indiquer des petits billets en vers – en effet une *salutatio* versifiée – accompagnant et introduisant un message ou une lettre. Il n'est peut-être pas inutile de remarquer que, dans une certaine mesure, on pourrait peut-être appliquer ce modèle à la chanson qui, sans être un texte épistolaire proprement dit, est néanmoins souvent accompagnée d'un envoi portant les saluts de la part du poète ; ainsi, l'envoi constituerait effectivement en quelque sorte une brève *salutatio* accompagnatrice.

¹⁸⁵ Cf. les observations de Cerullo (Cerullo 2009b).

¹⁸⁶ Melli 1962, que l'on complètera avec les remarques de Cerullo (Cerullo 2009a, 56-78).

¹⁸⁷ Voir Cerullo 2009a, 123-9 pour cette sorte de 'signes génériques' du *salut*, qui correspondent aux 'indices de généricité' inventoriés par Fowler (voir *supra*).

¹⁸⁸ Édition Gambino 2009.

Dona, sel que no pot aver
 ioy, s'a vos no ven a plazer,
 l'oms e l'amicx vers e corals
 que non pessa d'autres iornals
 5 mas com pogues so far e dir
 don vos pogues en grat servir ;
 sel que per vos languis e mor,
 e que.us ama de tan bon cor,
 del melhor que anc non amet
 10 nulhs amans, pueis que.l mon renhet,
 vos envia mil salutz *lay*

Ici, la troisième personne domine toute la *salutatio* ; il n'est d'ailleurs pas rare de le retrouver dans le corps même du texte, le cas le plus extrême étant celui où le texte entier est écrit en troisième personne¹⁸⁹.

Le *salut* est donc un genre 'rhétorique' dans la mesure où il cherche à convaincre son public : la dame. Ce caractère rhétorique ne saurait surprendre si on se souvient que l'*ars dictaminis* dont il se sert est, comme nous l'avons vu plus haut, l'un des héritaires médiévaux les plus importants de la rhétorique cicéronienne. Mais ses attaches historico-littéraires ne s'arrêtent pas ici. En effet, comme l'ont montré quelques analyses récentes du genre, le *salut* présente des liens assez nets avec deux autres traditions latines. Tout d'abord, on a pu relever un certain nombre d'échos ovidiens. Ce sont notamment les motifs, mentionnés plus haut, propres à l'épître, tels que celui de la lettre en tant que substitut de la présence de l'interlocuteur, et, surtout, la formule ovidienne *Dicere quae puduit, scribere iussit Amor*, reprise littéralement par Arnaud de Mareuil¹⁹⁰. Tout aussi important est le motif du rêve érotique, qui se retrouve à plusieurs reprises dans les *saluts* occitans, à commencer par, encore une fois, ceux d'Arnaud de Mareuil¹⁹¹.

Cependant, ce lien avec Ovide n'est pas sans poser des problèmes. Cela non seulement parce que la reprise de quelques vers isolés d'un auteur important comme Ovide peut être le signe non tant d'une connaissance de ses œuvres¹⁹² que de l'emploi des florilèges des *auctores* ; mais surtout parce que la connaissance d'Ovide peut être passée par les poètes latins médiévaux, pour qui, comme nous l'avons vu, Ovide est une source assez importante. Les lettres d'amour de poètes comme Baudri de Bourgueil ou Matthieu de Vendôme fonctionneraient ainsi d'intermédiaire entre la culture classique et ses échos vernaculaires médiévaux¹⁹³. Mais l'existence de ce deuxième lien historico-culturel n'est pas plus facile à prouver que le premier.

Abstraction faite de ces précurseurs latins, le *salut* occitan se lie à un certain nombre de genres contemporains : en premier lieu à celui de l'*ensenhamen*, avec lequel il partage non seulement une forme non-lyrique, mais surtout un goût assez prononcé pour le didactisme¹⁹⁴. Ensuite, il se retrouve avec une certaine fréquence dans les nouvelles et romans contemporains, non seulement en tant que texte 'lyrique' inséré (c'est le fameux cas de

¹⁸⁹ C'est le cas du *salut* d'Uc de Saint-Circ.

¹⁹⁰ Cf. pour cette reprise (connue depuis longtemps), les contributions plus récentes de Lefèvre 2006 et Cerullo 2009a, 78 ss. et la littérature qu'elles mentionnent. Pour ce *topos* de la littérature épistolaire dans la littérature latine, voir les occurrences mentionnées par Schaller 1966, 26, note 7.

¹⁹¹ Pour ce motif, voir Cerullo 2009a, 100-107, ainsi que Hunkeler 2008.

¹⁹² Une telle connaissance semble néanmoins assez probable dans le cas d'Arnaud de Mareuil, qui démontre également une familiarité avec le poète romain dans ses chansons (cf. à ce propos par exemple Barbieri 2001b).

¹⁹³ A ce propos voir encore Cerullo 2009a, 78 ss. et Marinetti 2008.

¹⁹⁴ Voir, à ce propos, Monson 1981.

Flamenca), mais également en tant que ‘discours amoureux’ exemplaire¹⁹⁵. Le *salut* offre ainsi une version didactique et narrative de la matière de la *canço*. En même temps, il présente bon nombre des caractéristiques formelles et thématiques qui seront celles du *salut* français. Il est donc plausible, comme le veut la thèse habituelle, que le *salut* français est un dérivé du *salut* occitan, comme le grand chant courtois l’est de la *canço* – sans que ce lien nous renseigne, au demeurant, sur les sources de la *complainte*.

1.2.2.3. La littérature narrative

La littérature narrative constitue un terrain privilégié de la lettre d’amour médiévale. En effet, assez nombreux sont les romans et nouvelles d’inspiration ‘courtoise’, qui insèrent, sous une forme ou une autre, des messages d’amour dans leur récit. Dès lors, la lettre d’amour revêt une fonction dans un contexte plus large. Ces messages, souvent oraux, constituent effectivement un moyen intéressant de construction de ce récit, que les romanciers exploitent de manière plus ou moins habile selon les cas.

Parmi les exemples précoces de ce phénomène de la littérature narrative – dont le message amoureux inséré dans le ‘premier roman courtois’, le *Ruodlieb*, constitue un exemple particulièrement intéressant¹⁹⁶ – il faut mentionner le roman d’*Énéas* et les lais de *Milun* et de *Chievrefoil* de Marie de France¹⁹⁷. Dans la première moitié du 13^{ème} siècle, le *Tristan en prose* fait de l’insertion épistolaire un art¹⁹⁸, qui atteindra son point culminant médiéval dans le *Voir dit* de Guillaume de Machaut. Ce n’est sans doute pas un hasard si c’est exactement entre ces deux derniers textes que se place chronologiquement une autre mode, à savoir celle de l’insertion lyrique, introduite, semble-t-il, par Jean Renart dans son *Roman de la rose* ou de *Guillaume de Dole*. D’autre part, les déclarations d’amour que les protagonistes des textes narratifs adressent à leurs dames et vice-versa ne se présentent pas toujours sous forme de messages proprement dits, mais peuvent également revêtir la forme plus directe de la conversation. Une telle déclaration d’amour orale revêt en réalité souvent exactement le même aspect qu’un message écrit, équivalence qui souligne sans doute une fois de plus le lien entre la rhétorique épistolaire et orale tel qu’il est apparaît dans ce qui précède.

L’analyse du *salut* devra donc, tout en se limitant aux textes narratifs en vers, prendre en compte ces différentes manifestations de la ‘lettre d’amour’ au sens large, qui n’ont pas toutes eu l’attention qu’elles méritent. Un tel examen s’impose d’autant plus pour deux autres raisons. Tout d’abord, le fait est que l’insertion et le remploi du genre du *salut* dans des textes narratifs est, comme nous venons de le voir, un phénomène bien connu dans la littérature narrative occitane, qui est donc susceptible de se retrouver dans la littérature française, d’ailleurs beaucoup plus riche en textes narratifs. Mais, ce qui est beaucoup plus important encore, en tirant l’attention sur ce phénomène dans littérature narrative d’oïl, on a pu suggérer récemment de renverser les rapports traditionnellement conçus à propos du *salut* et de son origine littéraire et voir celle-ci, plutôt que dans la lyrique, dans la littérature narrative même, dont il se serait émancipé pour se transformer en un genre proprement dit¹⁹⁹. Un examen de la place de la lettre d’amour dans la littérature narrative – lieu de réception ou d’origine du *salut* ? – pourrait ainsi peut-être plus d’informations non seulement sur l’expansion du genre, mais sur sa nature même.

¹⁹⁵ Ainsi dans le roman de *Jaufre* et les *Novas del papagay* d’Arnaut de Carcassès.

¹⁹⁶ Voir *supra*, note 96.

¹⁹⁷ Voir à propos des billets d’amour dans ces textes Ruhe 1975, 119-26.

¹⁹⁸ L’on consultera à ce propos notamment les études récentes de Demartini-Franzini (Demartini 2006 et 2008).

¹⁹⁹ Je me réfère ici aux articles récents de Di Girolamo 2006 et 2007 et Poe 2006 ; c’est bien sûr l’identité de versification entre les genres narratifs et le *salut* qui facilite cette interprétation.

D'ailleurs, ces constatations ne valent pas seulement pour le *salut*, mais également pour la *complainte*. En effet, si les lettres d'amour ne manquent pas dans la littérature romanesque, plus nombreux encore sont les passages où les protagonistes se plaignent de leur amour, le plus souvent dans des monologues intérieurs. Tout comme l'analyse du *salut*, l'examen du genre de la *complainte* fera donc bien de prendre en compte les textes romanesques contemporains pour voir quel lien ils maintiennent avec ce genre.

1.2.2.4. L'art épistolaire français avant 1300

Si on fait abstraction des lettres insérées dans des œuvres narratives, les traces d'une tradition épistolaire en langue vernaculaire sont très rares avant la fin du Moyen Âge. Au sein d'un nombre extrêmement limité de lettres françaises²⁰⁰, les lettres en vers et les lettres d'amour sont (pratiquement) absentes – pour ne pas parler des lettres d'amour en vers. Les recueils d'épîtres amoureuses – comme celui, écrit en moyen-haut-allemand, que le hasard a permis de retrouver à Zurich²⁰¹ – sont absentes dans le domaine français. Les quelques lettres d'amour en langue romane qui nous restent, écrites en prose, sont d'origine italienne et s'inscrivent, justement, dans le contexte de l'*ars dictaminis*, qui, comme nous l'avons vu, constitua une discipline importante en Italie au Moyen Âge²⁰².

C'est en effet surtout en Italie, et encore à une échelle limitée – il semble que l'*ars dictaminis* reste avant tout une discipline latine –, qu'on trouve des *artes dictaminis* vernaculaires²⁰³. Ce n'est donc pas un hasard si la première manifestation de l'art épistolaire en langue vernaculaire – néanmoins écrit en français – est l'œuvre d'un italien : il s'agit du troisième livre du *Livres dou tresor* (ca. 1260-1270) de Brunetto Latini. L'auteur y donne bien une brève définition de la lettre et de ses différentes parties, reprises à l'*ars dictaminis* (cf. le seizième paragraphe du même livre), mais chez lui comme chez les *dictatores* latins, la lettre est essentiellement la sœur du discours oral. On lit en effet au quatrième paragraphe du troisième livre :

'[...] la escience de retorique est en .ii. mainieres, une qui est en dissant de boche & une autre que l'en mande par letres; mais li enseignement sont comun, car il ne puet chaloir que l'en die en conte ou que l'en mande par letres [...]'²⁰⁴.

La conception de la lettre propre à l'*ars dictaminis* et héritée de la rhétorique classique se retrouve ainsi dans le domaine épistolaire vernaculaire²⁰⁵.

²⁰⁰ Le corpus de lettres en langue française avant le 14^{ème} siècle semble jusqu'à maintenant se résumer à douze exemples ; Foulet en compte onze (Foulet 1924, v-vii), auxquelles il faut ajouter l'intéressant billet d'amour des alentours de 1200, retrouvé à Paris en 1905 (sur ce petit texte, qu'on trouve dans Roques 1949 et dans Henry 1953⁶, 342, voir aussi Lefèvre 2008c, 2-4). Pour ce qui est de la pratique épistolaire française médiévale au sens large, il faut mentionner la vieille étude de Valois 1880.

²⁰¹ Cf. Schiendorfer 1988.

²⁰² Voir les textes édités dans Ruggieri 1940 et Wieruszowski 1959 et Hijmans-Tromp 1999.

²⁰³ Cf. Segre 1968, 121-3 (*GRLMA* VI/1) et 1970, 171-5 (*GRLMA* VI/2). Quant au Midi de la France, il faut rappeler la collection de *coblas* commentées préservées dans le chansonnier occitan *H*, dans laquelle on a pu voir une espèce d'*ars dictaminis* (cf. De Lollis 1889 ; mais cf. Careri 1990 et Poe 2000, 191-249 pour des nuances); de même, on préserve une *ars dictaminis* avec des gloses provençales (cf. Samaran 1961). Dans la sphère anglo-normande, il faut mentionner la *Maniere de langage* du 14^{ème} siècle, sur laquelle je reviendrai plus loin. Très intéressante, mais trop vague pour permettre quelle conclusion que ce soit, est l'allusion à un 'livre de lettres' (*brievebuoch*) en français qu'on trouve dans le roman de *Titirel* de Wolfram von Eschenbach (voir par exemple Ritter 1897, 86, note 1 ; mais cf. Brackert-Fuchs-Jolie 2002, 430-31 contre cette interprétation habituelle).

²⁰⁴ Édition Baldwin-Barrette 2003.

²⁰⁵ Cf. aussi Lefèvre 2001, 76, note 24. Pour un bref aperçu de la conception de la lettre chez Brunetto Latini, voir East 1968. Un italien contemporain de Brunetto Latini, Andrea da Grosseto, exprime exactement la même

On y retrouve encore un autre élément typique de l’histoire de l’art épistolaire médiéval, à savoir son interférence avec la poésie. Un tel statut ‘littéraire’ de la lettre semble du moins s’entrevoir dans quelques textes contemporains. C’est ainsi qu’elle se présente par exemple dans *Philomena*, où la composition épistolaire fait partie des compétences artistiques et littéraires de l’héroïne (vv. 194-201):

Des autors sot et de grameire
 195 Et sot bien feire vers et letre
 Et, quant li plot, li antremetre
 Et del sautier et de la lire.
 Plus an sot qu’an ne porroit dire
 Et de la gigue et de la rote.
 200 Soz ciel n’a lai ne son ne note
 Qu’el ne seüst bien vieler,

On peut penser, avec Colby²⁰⁶, que *letre* signifie ici ‘lettre’ et pas forcément, en opposition aux *vers* qui précèdent, ‘prose’. D’autre part, il est possible que le passage illustre en réalité justement le statut de la théorie de l’*ars dictaminis*, qui ne constitua pas seulement un modèle épistolaire, mais un modèle d’écriture en prose tout court. Chez Robert de Blois, la composition épistolaire est rangée de manière plus explicite parmi les autres compositions littéraires dans l’énumération des qualités courtoises de Narcisse au début de *Floris et Lyriopé*²⁰⁷ :

Por unes latres bien ditier,
 Por rimer, por versifier,
 125 Se mestiers fu[s]t, por bien escrire
 Et en perchemin et en cire,
 Por une chançon controver,
 Por envoisier, por bien chanter,

Il est, en somme, tout à fait plausible que les concepts de l’*ars dictaminis* ont eu un versant vernaculaire (même si on ne peut pas exclure que ces deux passages font référence à des lettres en latin), mais si c’est le cas, il n’a pas résulté en une grande production épistolaire²⁰⁸. Ainsi, ce n’est guère dans l’art épistolaire en langue vernaculaire qu’il faut aller chercher le *salut* français, les auteurs duquel se seront servis plutôt de la tradition latine.

conception d’après l’œuvre dont il fournit un *volgarizzamento* en 1268, le *Liber de doctrina loquendi et tacendi* d’Albertano da Brescia (cf. éd. Selmi 1873, 37). Pour une analyse du statut du message entre oralité et écriture dans la littérature française des 12^{ème}-13^{ème} siècles, voir aussi Merceron 1998, 131-43 ; sur la pratique de la lecture épistolaire publique, voir par exemple Bougy 2003. L’idée de la lettre comme d’une conversation muette transmise par la voix d’un messenger est étudiée dans un recueil d’études sur la lettre médiévale allemande (Wenzel 1997), qui offre d’intéressants points de repères pour l’étude de la lettre médiévale en langue vernaculaire.

²⁰⁶ Colby 1965, 136, note 3.

²⁰⁷ Éd. Barrette 1968, vv. 123-8.

²⁰⁸ Il n’est pas difficile de comprendre pourquoi : la lettre est en effet avant tout un document officiel et c’est là un type de document qui, au Moyen Age, s’écrit normalement en latin.

1.2.2.5. La didactique amoureuse et la réception d'Ovide²⁰⁹

Un dernier endroit dans la littérature française médiévale susceptible de toucher au domaine de la lettre d'amour est celui que forment les manuels de didactique amoureuse d'inspiration ovidienne. La première mention d'une traduction française des œuvres amoureuses d'Ovide remonte, on le sait, au 12^{ème} siècle, quand Chrétien de Troyes mentionne parmi ses œuvres des traductions d'Ovide dans le prologue bien connu du *Cligès*²¹⁰. L'initiative, dont il ne reste aucune trace, fut suivie au 13^{ème} siècle de toute une série d'arts d'aimer en langue vernaculaire, qui attestent la popularité du genre et la présence d'Ovide. Une liste de ces *artes amandi* françaises médiévales a été dressée dans le *Grundriss der Romanischen Litteraturen des Mittelalters*²¹¹. Elle comporte plusieurs traductions et remaniements des œuvres d'Ovide, mais également des traductions vernaculaires des (pseudo-)ovidiana, comme la traduction du *De amore* d'André le Chapelain par Drouart la Vache²¹².

Or, comme dans les *artes* latines, on trouve dans ces traductions non seulement des conseils pour la rédaction des lettres d'amour, mais aussi, et surtout, des dialogues d'amour entre l'amant et sa dame. Cependant, à la différence des modèles latins, il s'agit ici de conversations amoureuses calquées sur le modèle courtois contemporain : elles sont en effet semblables à celles que contiennent les romans de l'époque. Et, ce qui plus est, là où les *artes* latines, aussi bien celle d'Ovide que celles des auteurs médiévaux, offrent souvent une théorie amoureuse, les manuels vernaculaires ont tendance à appliquer cette théorie en la concrétisant, ce qui peut les porter à inclure justement des lettres et des modèles de conversation²¹³. Ce faisant, les manuels ovidiens peuvent représenter un certain intérêt pour l'étude du *salut*, qui n'a pas été évalué jusqu'ici. Certes, rapprocher ces textes didactiques de la lyrique courtoise n'est pas sans risques. Les convergences superficielles entre les deux types de textes ne sauraient cacher une divergence plus profonde. En effet, comme l'a souligné Dragonetti²¹⁴, les arts d'aimer visent la requête effective de la femme, là où dans la conception amoureuse de la poésie lyrique, celle-ci entraînerait la fin même de l'amour. Une différence fondamentale réside en effet dans l'attitude envers la dame : l'amant hardi des arts d'aimer présente activement sa requête amoureuse à celle-ci, tandis que celui des chansons n'ose se déclarer à sa dame de peur d'être refusé²¹⁵.

Mais si l'un des points critiques qui sépare ces deux conceptions de l'amour est effectivement celui de l'apostrophe adressée à de la dame, il faut dire que c'est exactement ce moment-là que thématise le genre du *salut* en s'éloignant du monologue timide de la *canço*. Bien qu'il le fasse toujours à la manière de la chanson et qu'il reste donc loin de la conception

²⁰⁹ Je laisse de côté ici la réception médiévale des *Héroïdes*, qui, bien que non négligeable, est tardive et ne démontre pas de contact direct avec le genre du *salut*; voir à propos de la fortune du texte dans les littératures romanes médiévales Calef 2000, Barbieri 2005 et 2008 et la littérature mentionnée dans ces contributions.

²¹⁰ Édition Méla-Collet 1994 (que j'utiliserai également par la suite), vv. 1-3 : *Cil qui fist d'Erec et d'Enide / Et les commandementz d'Ovide / Et l'art d'amors en romanz mist*.

²¹¹ Cf. Segre 1968 (*GRLMA* VI/1, 109-16) et 1970 (*GRLMA* VI/2, 162-7).

²¹² Les traductions françaises médiévales les plus importantes ont été rassemblées dans Finoli 1969. Pour un aperçu élémentaire de la littérature critique sur ces textes, on consultera le tome VI du *GRLMA*. Je n'ai pu consulter la traduction française en vers du *Pamphilus*, faite au tout début du 14^{ème} siècle par Jehan Bras-de-fer de Dammartin-en-Goële (voir Morawski 1917) ; celle du *Facetus* (cf. Morawski 1923) est trop tardive pour présenter ici un intérêt réel.

²¹³ Cette tendance était déjà présente dans le *De amore*, qui 'applique' le modèle ovidien en insérant une série de discours exemplaires.

²¹⁴ Dragonetti 1959.

²¹⁵ C'est que 'le pouvoir que la doctrine prête à l'amant est incompatible avec l'essence même de l'amour courtois, qui est soumission totale, dépossession, absence de tout pouvoir.' (Dragonetti 1959, 46 et 33). Encore le fond du problème est-il, à mon sens, ailleurs. Celui-ci réside dans le fait que les deux types de textes se servent du même langage courtois. Il y a en effet un conflit inhérent dans les arts d'aimer : celui de devoir réconcilier les concepts amoureux ovidiens et le langage courtois.

ovidienne de l'amour, contrairement au grand chant courtois, le *salut* se rapproche ainsi des leçons des arts d'aimer²¹⁶. Le *salut* se trouve donc, de ce point de vue, sur la ligne de fracture entre le grand chant courtois et les arts d'aimer. Dès lors, ces derniers peuvent avoir une certaine pertinence dans une analyse du *salut*, fût-ce à titre de contexte de réception du genre. Une reprise du genre du *salut* par des traductions et remaniements de la matière ovidienne est effectivement attestée aussi bien dans la littérature occitane que dans la littérature catalane. Dans la première, on peut mentionner l'insertion d'un *salut* sous forme de *cobla* dans le *Perillos tractat d'amor*, partie importante du *Breviari d'amor* du clerc bittérois Matfre Ermengaud²¹⁷. Dans la deuxième, on sait que la traduction catalane du *Facetus*, le *Facet*, se sert à plusieurs reprises du genre du *salut* dans sa traduction amplifiée du texte²¹⁸. Ces deux exemples montrent à eux seuls qu'il existe une filiation entre le *salut* et les *artes amandi* vernaculaire qui fut perçue à l'époque même et qui exige que l'étude du *salut* d'oïl prenne en compte ce genre de textes de didactique amoureuse.

1.2.3. Un bilan

De l'Antiquité latine au 13^{ème} siècle français, on assiste à la lente mise en place du discours épistolaire amoureux dont s'inspireront les *saluts* d'oïl. Chaque époque a donné sa propre contribution. L'épître amoureuse médiévale a ses bases dans le modèle ovidien, qui lui fournit non seulement un discours à la fois épistolaire et amoureux, mais encore des formules et des motifs spécifiques. En revanche, il semble que ce soit le début du Moyen Age, sans doute dans la personne de Venance Fortunat, qui a introduit ensuite la mode épistolaire des brefs saluts versifiés ou *salutationes*, souvent construits selon la formule *quot...tot...*, qui semble vivre un moment inattendu et méconnu au 8^{ème} siècle dans la *magna salutatio* conservée dans un formulaire mérovingien. Toutefois, le véritable essor de l'épistolaire amoureux en langue latine n'aura lieu qu'aux 11^{ème} et 12^{ème} siècles avec les poètes de la vallée la Loire et les recueils d'épîtres érotiques que connaît cette même époque. Ces épîtres naissent en imitation d'Ovide, mais à ce fond païen s'ajoute désormais l'élément chrétien. D'ailleurs, ce n'est sans doute pas un hasard si cette floraison de l'épître poétique coïncide avec la théorisation d'un art épistolaire autonome qui se considère l'héritier légitime de la rhétorique classique. Voilà d'ailleurs pourquoi, dans cette nouvelle discipline de l'*ars dictaminis*, la lettre est considérée à l'égal du discours oral. En même temps, l'accent qu'elle place sur la *salutatio* semblerait faire écho au 'genre' poétique de la *salutatio*, auquel il confère en quelque sorte un cadre théorique. D'ailleurs, même si elle n'accorde qu'une place limitée à l'épître amoureuse, l'*ars dictaminis* s'élève parfois jusqu'à se faire un art poétique et il n'est pas rare d'y retrouver l'héritage ovidien. Plusieurs éléments de cette esquisse se retrouvent dans une autre *ars* latine, qu'on a sans doute moins l'habitude de mettre en relation avec l'épître amoureuse, à savoir l'*ars amandi*. En effet, d'origine ou d'inspiration ovidienne, les manuels de didactique amoureuse offrent non seulement, comme leur modèle antique, une théorisation de la place de la lettre d'amour dans la relation amoureuse, mais encore une application de celle-ci en insérant des modèles de lettres ou de conversations amoureuses. Une telle application des préceptes ovidiennes est d'autant plus nette dans les 'comédies' latines, qui thématisent souvent justement l'épître amoureuse.

Si la tradition latine de l'épître amoureuse fournit ainsi un important arrière-plan du *salut* français, il est clair que celui se rattache avant tout à la littérature vernaculaire qui l'a vu naître. Le modèle direct est bien évidemment celui de lyrique contemporaine des trouvères. Vers la seconde moitié du 13^{ème} siècle, cette lyrique a déjà une histoire d'un siècle, a effectué

²¹⁶ A ce propos, ce n'est peut-être pas un hasard si on y vu souvent un genre au penchant 'didactique'.

²¹⁷ Voir Cerullo 2009a, 42-3 et Gambino 2009.

²¹⁸ Voir à ce propos Ziino 1995 et Ulders 2010.

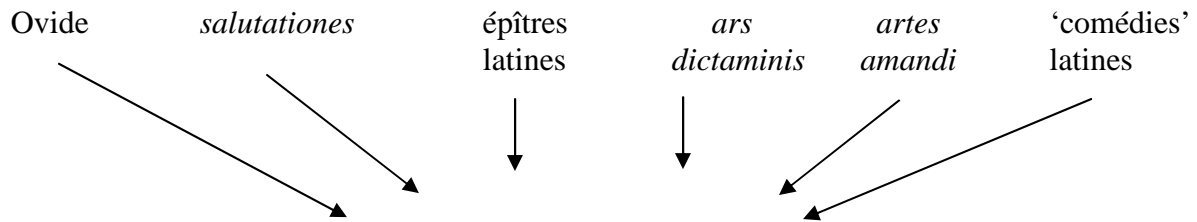
une reprise originale de son propre modèle méridional et se développe à sa manière dans les villes du Nord, spécifiquement autour d'Arras. Si la chanson des trouvères est liée à l'épistolaire amoureux seulement de manière indirecte, elle est un point de repère incontournable pour le discours amoureux français contemporain. D'autre part, c'est bien vers le Sud qu'il faut se tourner pour trouver un modèle générique du *salut* français, à savoir le *salut* occitan, pratiqué depuis le 12^{ème} siècle et sur le point du déclin au moment de l'arrivée du *salut* français. Celui-ci semblerait donc maintenir le même rapport avec le *salut* occitan que le grand chant courtois des trouvères avec la *canço* des troubadours. La littérature narrative à son tour insère non seulement volontiers toutes sortes d'épîtres, mais encore des plaintes et dialogues amoureux qui se rapprochent des épîtres littéraires. C'est pourquoi elle mérite d'être étudiée plus à fond. D'ailleurs, il faut logiquement prendre en compte également le versant vernaculaire de l'*ars dictaminis* et des *artes amandi* et comédies latines. Or, si la didactique épistolaire en langue vernaculaire, à peine née à cette époque, ne peut encore constituer nullement un modèle pour le *salut*, les arts d'aimer en langue vulgaire démontrent bien l'influence de la poésie contemporaine, même s'ils s'en écartent par leur approche pragmatique de la relation amoureuse entre l'amant et sa bien-aimée. Il conviendra donc d'examiner de plus près également les messages, les prières et les plaintes d'amour contenus dans ces manuels.

Voilà en gros le champ historico-littéraire dans lequel s'insère l'épître amoureuse au Moyen Age. Dans cet aperçu elle touche à des domaines aussi divergents que la lyrique, le roman et la littérature didactique. Il s'agit là d'un parti-pris méthodologique important, qui vise, en accord avec les prémisses méthodologiques présentées plus haut, à établir une vision très large sur le phénomène. Mais un tel élargissement du discours de l'épître amoureuse proprement dite n'est pas qu'une affaire théorique : il est autorisé non seulement par le fait que ces différents types de textes ont souvent un modèle commun dans les œuvres d'Ovide, ce qui les rapproche de manière naturelle, mais encore par la théorie épistolaire contemporaine même, dans laquelle, comme nous l'avons vu, les discours épistolaire et oral sont deux faces d'une même médaille. Enfin, qu'il ne s'agisse ici pas non plus que d'un concept théorique, ce sont les échanges textuels entre ces différents domaines de la lettre d'amour qui le prouvent.

Dans une telle perspective élargie, on peut donc voir le *salut* comme la manifestation spécifique et propre à une époque et un milieu littéraire donnés d'un discours infiniment plus vaste dans le temps et dans l'espace, à savoir celui de la lettre d'amour. Souvent ce discours est à son tour rien d'autre qu'une manifestation marginale d'un domaine encore beaucoup plus vaste, à savoir celui de l'art épistolaire. Ou, au contraire, il se présente comme une manifestation spécifique (car écrite) d'un discours amoureux plus général qu'on pourrait qualifier de 'déclaration amoureuse'. Ou bien encore, il emprunte son identité à la comparaison avec un discours littéraire voisin : la lyrique. Comme on le voit, les points de départ sont multiples²¹⁹. C'est d'ailleurs pourquoi il est très difficile – sinon simplement inutile – d'indiquer selon quelle hiérarchie les diverses composantes du champ de la lettre d'amour ont pu jouer un rôle dans la formation du *salut* français. Les interférences sont nombreuses et peuvent aller dans plusieurs sens. Un simple schéma de différentes 'sources' du genre comme celui-ci :

²¹⁹ Cf. aussi les remarques de Schaller sur l'impossibilité de parler d'un 'genre' de la lettre d'amour médiévale (*supra*, note 59).

tradition latine



----- salut (et complainte) d'oïl -----



tradition vernaculaire

bien que valable, ne suffit donc absolument pas pour rendre compte de la tradition littéraire dans laquelle il se s'inscrit. C'est que toutes ces 'sources' – si de sources il s'agit, ce qui est parfois loin d'être assuré – sont à leur tour entremêlées entre elles-mêmes. Cela non seulement à l'intérieur de la tradition latine (entre Ovide et le *salut* français, il peut y avoir par exemple les épîtres latines des 11^{ème} et 12^{ème} siècles) et vernaculaire (ainsi, les arts d'aimer peuvent se rapprocher du *salut* parce qu'ils ont subi l'influence courtoise de la chanson), mais encore à travers ces domaines linguistiques (tel motif ovidien qu'on trouve dans le *salut* français peut provenir non seulement du poète romain, mais encore du *salut* occitan). Enfin, ces liens ne sont pas toujours unilatéraux. En effet, loin de subir passivement ces différentes influences, il est bien possible que le *salut* français influence à son tour quelques-uns parmi ces catégories (ainsi, plutôt que d'influencer seulement le discours du *salut* ou de la *complainte*, on peut penser que les romanciers reprennent eux-mêmes ces genres). Comme on le voit, le *salut* se trouve au milieu d'un réseau historico-littéraire inextricable : le nombre de variables est trop élevé et le nombre de combinaisons possibles par conséquent trop grand pour pouvoir dessiner une carte qui approche la réalité historique.

Ceci dit, il n'en reste pas moins que toutes ces différentes catégories, mêmes si elles ne touchent aux *saluts* et *complaintes* français que marginalement, doivent être prises en compte dans une analyse d'ensemble de ces genres, non pas dans une recherche toute aussi intéressante qu'inutile de leurs sources, mais afin de mieux comprendre à la fois les textes eux-mêmes et la place qu'ils détiennent dans le système générique du 13^{ème} siècle français.

DEUXIÈME PARTIE

AUTOUR DES *SALUTS* ET *COMPLAINTE*S
DU MANUSCRIT BNF F. FR. 837

2.1. À propos de l'extension du corpus des *saluts* et *complaintes d'amour*

L'extension du corpus textuel qu'une étude des *saluts* et *complaintes* devrait prendre en compte reste aujourd'hui peu claire. Cela est dû, on le devine, non seulement au manque d'intérêt pour ces genres de la part de la critique, mais avant tout à la confusion entre ces deux genres et à leur faible statut générique. Cette problématique se fait voir dès les premières réflexions de la critique.

Ainsi, l'*Histoire littéraire de la France* fit du *salut* l'équivalent de la chanson, ce qui empêcha de prime abord une réflexion sur le genre en tant que tel¹. Par la suite, ce fut Paul Meyer qui, le premier, distingua entre ces deux genres en soulignant notamment la forme épistolaire du *salut*². Il dressa en même temps un premier inventaire des textes (lui) alors connus et fixa le corpus français sur douze textes³. Il toucha au problème de la confusion entre *salut* et *complainte*, mais voyant dans la *complainte* 'une simple variété' du *salut*, il n'essaya pas de le résoudre et se contenta de suivre les indications génériques fournies par les rubriques ou les textes eux-mêmes. Sans proposer un corpus proprement dit, Gröber traita ensuite du genre du *Salu d'amor* dans son *Grundriss* sous l'appellation de 'Weltliches Stimmungsgedicht'⁴. Il suivit l'opinion de Meyer selon laquelle le *salut* et la *complainte* se confondaient plus ou moins et reprit les attestations du terme générique de *salut*, mais élargit la liste des textes établie par son prédécesseur jusqu'à mentionner explicitement trente textes (français) appartenant au (ou se rapprochant du) genre⁵.

Ce ne fut que bien des décennies plus tard et toujours à partir de l' 'exemple' occitan, que Bec reprit la question du *salut d'amour* français dans l'introduction à l'édition des *saluts* du troubadour Arnaud de Mareuil. Il essaya d'apporter plus de clarté à la question de la *complainte* et sa relation avec le *salut*. En effet, il vit dans le *salut* français une imitation décadente du *salut* occitan, qui essaierait de se conformer au goût français en lui apportant des

¹ Les différents emplois du terme dans l'*Histoire littéraire de la France* (les volumes 20 de 1842 et 23 de 1856) ont été inventoriés par Meyer (Meyer 1867, 126) et complétés par Ruhe (Ruhe 1975, 220, note 88). Sauf dans le cas de Philippe de Remi, il s'agit en réalité de pièces lyriques qui n'ont pas de lien avec le *salut*. Un écho contemporain de cette confusion constitue le titre dont Lacour a pourvu son édition des œuvres de Guillaume de Ferrières (1856) : *chansons et saluts d'amour*.

² Il suivit à son tour *grosso modo* Raynouard dans sa définition du genre (voir Meyer 1867, 124-7), qui, pourtant ne s'appliquait en principe qu'aux *saluts* occitans.

³ Les voici (cf. Meyer 1867, 131-6) : le long *salut* de Philippe de Beaumanoir (Meyer ne mentionne pas son *salut* strophique avec des refrains) ; *Douce dame, salut vous mande* (: *demande*) ; *En complaignant di ma complainte* ; *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui* ; *Dieus qui le mont soustient et garde* ; *Douce dame preus et senee* ; *Douce bele, bon jor vous doinst* ; *J'ai appris à bien amer* ; *Celui qu'Amors conduit et maine* ; *Douce dame, salut vous mande* (: *limande*) ; *Or m'estuet saluer cele que je desire* ; *Ma douce amie, salut, s'il vous agrée*.

⁴ Gröber 1902, 968-70.

⁵ À la liste de Meyer, il ajouta les textes suivants : le *salut* avec des refrains de Philippe de Remi ; le *salut* par Simon ; *Douce, simple, cortoise et sage* ; *Mon cuer, qui me veult esprouver* ; *Amors, qui m'a en sa justise* ; *Por mon cuer resbaudir et pour reconforter* ; *E ! Douz cuers, douce amie, tres douce creature* ; *Dame plesant et sage, de toz biens doctrinee* ; *Li dous pensser où je si sovent sui* (qui ne commencerait qu'après la chanson) ; *Cloz de girofle, lis et rose* ; *Amors, je t'ai lonc tens servi* ; *A sa très douce chièrre amie* ; *Il est aucuns folz qui se plaint* ; *Bele plus douche que seraine* ; *Aussi comme la rose nest* ; *Miracles sont d'amours : trop me font merveillier* (= le débat d'un clerc et de la demoiselle) ; la chanson anglo-normande *Ferroy chaunsoun que bien doit estre oye* ; *Diex ! Ou porrai je conseil prendre*. Enfin, à un autre endroit, Gröber fit mention du *salut* intégré dans une compilation didactique anglo-normande (cf. *ibidem*, 662) et traita d'ailleurs très brièvement du poème adressé aux *confreze d'amours* et de la *complainte* *Il est resons que cil se tese* dans un paragraphe sur les *dits amoureux* (*ibidem*, 860-61). La mention du soi-disant 'salut' anglo-normand (*Ferroy chaunsoun...*), en réalité une chanson, montre que la différence entre chanson et *salut* continua à faire problème, comme le montre également le fait que le même auteur vit des *saluts* dans quelques poèmes du poète Jehannot de Lescurel (cf. *ibidem*, 946).

éléments nouveaux (forme strophique, refrains). Le résultat de cet ‘amalgame de genres indépendants’⁶ serait la *complainte*, qui n’aurait plus du *salut* que la formule de salutation. La confusion entre les différentes désignations génériques dans le manuscrit fr. 837 serait la conséquence de ce mélange générique. Toutefois, Bec basa ses remarques sur le corpus très restreint de Meyer et ses conclusions n’ont par conséquent qu’une valeur également restreinte.

Il fallait donc attendre l’ouvrage de Ruhe pour avoir plus de clarté quant à l’extension et les propriétés du corpus des *saluts* et *complaintes* français⁷. Son étude est basée sur trente-et-un textes⁸, qu’il classifie rigoureusement et de manière entièrement nouvelle en appliquant une distinction structurelle entre le *salut* et la *complainte* : celle du destinataire du texte, présent dans le premier, mais absent dans la seconde. Mais même cette étude fondamentale, qui est le point de départ de la présente, laisse, comme nous le verrons, plusieurs aspects dans l’ombre, ne fût-ce que parce qu’elle ne prend pas en compte tous les textes mentionnés par Gröber⁹. Enfin, sans avoir affronté jusqu’ici la question de manière explicite, dans ses études récentes sur les deux genres Lefèvre a adopté le même corpus que Ruhe.

Il paraît ainsi légitime de partir, dans cette deuxième partie, du corpus de trente et un *saluts* et *complaintes* tel qu’établi par le seul critique qui s’est occupé de la question de manière approfondie, à savoir Ruhe. Dans la troisième partie de ce travail, il sera alors possible de prendre en considération, comme il faut le faire obligatoirement, les différentes suggestions apportées par la critique, suivant laquelle ce corpus pourrait comprendre au moins trente-quatre textes¹⁰. Or, il sera utile de fonder l’analyse de ce corpus de base de trente et un textes à son tour sur une étude des vingt-quatre textes conservés dans le recueil f. fr. 837 de la Bibliothèque nationale de France.

⁶ Bec 1961, 29.

⁷ Ruhe 1975, 215-53 et plus spécifiquement 220-31.

⁸ Au ‘corpus’ relevé par Gröber Ruhe ajoute les textes suivants : *Pater noster*. *Dieus! Por m’amie*, *Li confrere d’amours*, *tuit a moi entendez*, *Il est resons que cil se tese* et *Commencier vueil un poi d’affaire*, pour lui enlever, sans expliquer ce choix, le débat entre un clerc et une demoiselle (*Miracles sont d’amours*, *trop me font merveiller*), la chanson anglo-normande (*Ferroy chausoun que bien doit estre oye*) ainsi que le ‘lay d’amour’ à l’incipit *Il est aucuns folz qui se plaint*.

⁹ La thèse de doctorat inédite sur les *saluts* occitans et catalans d’Ors i Muntanya 1985 se limite, pour ce qui est des *saluts* français, à reproduire brièvement, sous le dénominateur de leur ‘atipicitat’, les acquis de la critique, et plus spécifiquement les remarques de Bec, sans prendre en compte l’étude de Ruhe (cf. *ibidem*, 260-63).

¹⁰ À savoir tous les textes mentionnés par Gröber plus ceux qu’y ajoute Ruhe (cf. *supra*, note 8).

2.2. Les saluts et plaintes du manuscrit BnF f. fr. 837

2.2.1. Le manuscrit BnF f. fr. 837¹¹

Le manuscrit 837 du fonds français de la Bibliothèque Nationale de France (ancienne cote Regius 7218) se compose aujourd'hui de 362 folios de parchemin mesurant ca. 31,5 x 21 cm¹². Du début à la fin de ce gros volume, les textes ont été copiés sur deux colonnes de 50 lignes chacune dans une écriture gothique petite, mais très régulière¹³. Le codex semble être le travail d'un seul copiste très soigneux¹⁴. Seul le premier texte du manuscrit (le *Chevalier au Barisel*) est précédé d'une initiale historiée, étalée sur 15 lignes, dans laquelle un homme à genoux présente un livre – peut-être le manuscrit même – à un deuxième personnage richement vêtu. Tous les autres textes, qui sont séparés entre eux seulement par quelques lignes blanches, s'ouvrent sur une lettrine, distribuée le plus souvent sur 8 lignes. À l'intérieur des textes mêmes les subdivisions (notamment strophiques) sont marquées par une petite initiale filigranée sur 2 lignes et les insertions lyriques sont précédées d'un pied de mouche. Enfin, chaque texte est suivi d'un *explicit* qui lui sert de titre. C'est du moins ainsi que l'a interprété l'annotateur qui, aux alentours de 1400, fit précéder chaque pièce par un titre normalement basé sur l'*explicit*¹⁵.

Pour ce qui est de la datation du recueil, le *terminus post quem* est le 30 juin 1278. À cette date le chambellan du roi Philippe III, Pierre de la Brosse, accusé de trahison, fut pendu¹⁶. Trois textes dans le ms. 837 font allusion à cet événement¹⁷. À cette preuve s'ajoutent la langue des textes, qui ne respecte plus toujours la déclinaison bicasuelle et, surtout, la décoration, qui indiquent toutes les deux la fin du 13^{ème} siècle¹⁸. Les mêmes éléments permettent de supposer que le manuscrit a été copié au Nord de Paris, peut-être à Arras¹⁹. Les hypothèses sur la destination originelle du recueil, qui est nettement apparenté aux grands recueils contemporains de fabliaux, vont du 'manuscrit de jongleur' au 'recueil

¹¹ Ce qui suit se base sur Paris 1845, 404-16 Omont reprint 1973, Faral-Bastin 1959 et, surtout, Borghi Cedrini 1994 et Lefèvre 2005, dont je reprends la numérotation. Le manuscrit lui-même n'est pas consultable ; ce travail se base sur le fac-similé publié par Omont et la consultation du microfilm. Il convient de noter que le précieux fac-similé d'Omont présente les ff. 250 et 251 dans un ordre inversé : les pages 499-500 doivent être invertis avec les pages 501-2.

¹² Pour un tableau des cahiers du ms. voir Lefèvre 2005, 218-9.

¹³ Voir, pour cette mise en page équilibrée, le jugement de Hasenohr (Hasenohr 1990, 255-7) et la reproduction de quelques feuillets du manuscrit qu'elle donne.

¹⁴ Cf. pourtant la mise en garde de Borghi Cedrini sur l'éventualité de deux ou plusieurs copistes d'un même *scriptorium* et aux habitudes semblables (Borghi Cedrini 1994, 115). Au demeurant, le copiste ne s'est pas limité à copier soigneusement, mais se montre encore critique en régularisant la langue et en intervenant parfois dans les textes ; cf. à ce propos Borghi Cedrini 1994, 118, Långfors 1943 (qui qualifie le copiste de 'rédacteur habile mais peu scrupuleux', cf. *ibidem*, 286) et Ménard 1984, qui conclut, après un examen comparé du texte de quelques fabliaux : 'Sous une correction apparente, on relève bien des innovations, des retouches, des remaniements, parfois des déformations fâcheuses et des fautes patentées' (*ibidem*, 164).

¹⁵ Il n'est pas clair s'il se basait pour ce travail d'annotation sur une copie jumelle du ms. ou, ce qui semblerait plus probable, sur une table des matières aujourd'hui perdue ; voir à ce propos Borghi Cedrini 1994, 117 et ci-après.

¹⁶ C'est cette date que maintiennent Schneegans 1932, 526 et, avec lui, Lefèvre 2005, 205 ; Faral-Bastin (Faral-Bastin 1959, 12) et Borghi Cedrini (Borghi Cedrini 1994, 116) donnent 1276.

¹⁷ Textes nos 47, 163 et 166 ; voir Schneegans 1932 et les ajouts de Långfors 1934b.

¹⁸ Cf. Lefèvre 2005, 205 et Borghi Cedrini 1994, 116. La décoration du ms. fr. 837 est assez proche de celles du ms. f. fr. 19152 ainsi que du chansonnier de l' Arsenal 5198 (cf. Busby 1999, 157).

¹⁹ Lefèvre 2005, 205. Selon Faral et Bastin 'l'usage graphique est celui de l'Île de France, mais teinté de picardismes' (Faral-Bastin 1959, 12) ; en revanche, Dees, après une étude statistique menée sur huit textes du ms., croit que 'le copiste du manuscrit BN fr. 837, d'origine probablement normande, a transcrit, en les adaptant partiellement, des textes de provenance diverse.' (Dees 1987, xxx).

aristocratique', mais il reste extrêmement difficile de trancher²⁰. Quelle qu'ait été la fonction exacte du manuscrit, ce qui paraît être sûr, c'est qu'il contient pour une bonne partie un répertoire de jongleur. Pour ce qui est de la suite de l'histoire de ce précieux inventaire de la littérature française des 12^{ème} et 13^{ème} siècles, elle présente bien des lacunes²¹. Il semble toutefois possible de l'identifier avec le 'Livre du Cabaz' mentionnée dans l'inventaire de la bibliothèque de Philippe le Bon de 1420²². Au 18^{ème} siècle, le manuscrit fut décrit par Jean-Baptiste de la Curne de Sainte-Palaye, qui en fit faire également une copie en cinq volumes conservés aujourd'hui à la Bibliothèque de l' Arsenal²³. Cette copie est intéressante moins pour les textes eux-mêmes, qui correspondent à ceux du fac-similé d'Omont, que pour les nombreuses gloses de la main de de la Curne de Sainte-Palaye, qui aident parfois à mieux les comprendre (et qu'il ne serait peut-être pas inutile d'étudier de plus près).

Le contenu du manuscrit est fort hétérogène. Parmi les deux cent quarante-neuf textes qu'il contient dans son état actuel, on trouve côte à côte fabliaux, pièces courtoises comme les *saluts* et *complaintes* et œuvres didactiques, satiriques et religieuses apparemment sans principe d'organisation²⁴. L'exception à cette règle constitue le rassemblement, à l'intérieur du codex, d'une bonne partie des œuvres de Rutebeuf²⁵. À la rigueur, deux normes organisatrices peuvent être identifiées dans cette masse textuelle qui contient par ailleurs un nombre particulièrement élevé d'*unica*²⁶. Premièrement, les pièces du manuscrit fr. 837 ont en commun leur brièveté ; deuxièmement, les poésies conservées dans ce manuscrit ont une nette prédilection pour la forme de l'octosyllabe²⁷. Cette observation vaut également pour les *saluts* et *complaintes*, dont le recueil compte pas moins de vingt-quatre exemplaires mais qui se démarquent de leur contexte par leur ton lyrique. C'est de ces deux douzaines de poésies qu'il sera ici question en premier lieu, d'après leur ordre d'apparition dans le manuscrit.

²⁰ Voir pour cette question, sur laquelle nous reviendrons, entre autres Rossi 1983, Eichmann-Duval 1984, xiv ss., Borghi Cedrini 1994, Busby 1999 et Collet 2007.

²¹ Voir pour cette histoire également Lefèvre 2005, 218-21.

²² Voir Doutrepoint reprint 1977, 60-61 et Lefèvre 2005, 220-21 pour la mention de ce volume dans cet inventaire ainsi que dans quelques autres jusqu'en 1577. À ces remarques sur les inventaires anciens on peut ajouter que l'*explicit* énigmatique du recueil mentionné dans les inventaires de 1420 et de 1467 (*plus en parfont et plus dedens*), resté non identifié jusqu'ici, correspond en réalité à un vers des *Vers de la Mort* d'Hélinand de Froidmont (strophe 40, v. 8). Ce texte se trouve effectivement dans le même ms. fr. 837, au f. 73, mais il y constitue le huitième vers de la première colonne du recto et a donc pu servir difficilement d'*explicit* du ms. (il reste à voir s'il en existe d'autres où ce vers est le vers final). Du reste, la description apparemment fantaisiste offerte par l'inventaire de 1622 (cf. Lefèvre 2005, 220 : 'Recueil de poésies, sur la fin sont chansons de bergers en musique'), pourrait s'expliquer par le fait que la dernière pièce du recueil, la *Complainte d'amors* contient une *ballette* qui devait être notée et que la deuxième colonne du dernier feuillet du ms. commence par les vers *Li charreton et li bergier / Es estables, es bergeries / Li ont fetes herbergeries* (vv. 1468-70) : la description pourrait s'expliquer par une combinaison hâtive de ces deux éléments.

²³ La description du ms. se trouve dans la notice 578 du ms. 1655 de la Collection Moreau de la Bibliothèque nationale de France, pages 206-229 ; la copie occupe les mss. 2763-2767 de l' Arsenal (cf. Martin 1887, 96-102). Pour ces informations, voir aussi Le Grand d'Aussy 1779, lxxxix-xci, Jubinal 1835, 14 et Engels 1970.

²⁴ Le codex a d'ailleurs perdu plusieurs textes au cours du temps, parmi lesquels un *salut d'amour* ; cf. Omont reprint 1973, vi-vii et Lefèvre 2005, 219. Je tiens à remercier ici Mme Lefèvre de m'avoir fourni une notice touffue de l'ensemble du manuscrit.

²⁵ Cf. Faral-Bastin 1959, 12 et, surtout, Azzam 2005.

²⁶ Lefèvre 2005, 208-9.

²⁷ Cf. Lefèvre 2005, 206-7. Busby a fait noter que les lacunes du manuscrit concernent notamment quelques textes plus longs, dont l'enlèvement pourrait donc s'expliquer par une volonté de restaurer le fil rouge de la brièveté dans le recueil (cf. Busby 1999, 140-41).

2.2.2. Commentaire

2.2.2.1. *Diex ! où porrai-je conseil prendre*

ff. 156rb-158va
Édition : Jubinal 1842, 242-56
Rubrique : *La complainte douteuse*
Explicit : *Explicit la complainte douteuse*
Métrique : 422 vv., octosyllabes à rimes plates avec deux chansons insérées :
- *Paine d'amors et li maus que j'en trai* (RS 106)²⁸. Attribuée par un (des quatre) manuscrit(s) à Thibaut de Champagne
cinq couplets *unissonans* : a10 b10 a10 b10 c6 c6 d6 d10 c10 + envoi a10 a10 b6 (rimes : a : -ai ; b : -is ; c : -oie ; d : -i)
- *Très-bone Amor qu'en moi s'est herbregie* (RS 1162b)
cinq couplets *unissonans* : a10 b10 a10 b10 b10 b10 a10 + envoi a10 a10 b10 (rimes : a : -oir ; b : -ie)

Résumé

L'amant a besoin d'aide afin d'avouer son amour à sa dame. Il en appelle à Amour pour deux raisons : les règles d'Amour prescrivent qu'il ne se confie à personne d'autre et Amour connaît mieux que quiconque ses tourments amoureux. Suit un résumé de l'*innamoramento* et du rôle d'Amour suivis d'une nouvelle demande d'aide. L'amant introduit le stratagème de la chanson, qui doit servir de message auprès de la dame. Les cinq strophes et l'envoi qui suivent posent le problème de l'aveu d'amour : (1) Devant le mal d'amour qu'éprouve le *je* de la chanson, il se résout d'en parler en chantant, avec l'aide d'Amour. (2) En effet, entre avouer et taire l'amour, il choisit le deuxième afin d'éviter le risque d'être éconduit. (3) Amour a bien promis de l'aider à obtenir la grâce de sa dame, mais il ne le demandera à la dame qu'en chantant, de peur de l'échec. (4) Aux gens qui lui demandent pourquoi il a le visage tellement pale, il cache son amour : s'il n'en parle même pas à la dame, pourquoi leur en parlerait-il à eux ? (5) Dès la première fois qu'il l'a vue, il a aimé la dame ; il ne voudrait risquer de perdre cette joie et ne la requerra donc pas d'amour. Dans l'envoi, il déclare sa fidélité au Puy d'amour. Cette chanson reflète la situation de l'amant, qui la commente et développe en racontant son propre malheur amoureux, en exposant la difficulté de l'aveu, en posant son unique espoir en Amour et en rappelant l'amélioration morale que procure le service de la dame, qui possède tant de valeurs. Suit une chanson, celle-ci inventée par l'amant même, qui résume la pièce entière.

Commentaire

Cette première pièce est sans doute l'une des plus intéressantes du corpus. Le titre dont le texte est pourvu dans le manuscrit en résume le contenu : l'adjectif *douteuse* traduit les craintes de l'amant devant l'aveu de son amour à la dame²⁹. La pièce présente l'un des traits caractéristiques de la lyrique d'oïl en accordant une place importante à la personnification *Amors* à côté de l'amant et de la dame³⁰. Le texte se rapproche ainsi des textes allégoriques écrits dans le sillage du *Roman de la rose*. C'est en effet de ce dernier qu'il se rapproche dans la description du moment où l'amant est tombé amoureux de la dame à travers la flèche

²⁸ Ici et dans ce qui suit, je n'indiquerai les chansons insérées dans les *saluts* et *complaintes* que d'après la bibliographie de Raynaud et Spanke, ne mentionnant celle de Linker que là où elle importe.

²⁹ Lefèvre 2005, 209. Aux vv. 124, 210 et 380 on trouve d'ailleurs le verbe *redouter*, qui pourrait être à la base du titre.

³⁰ Cf. Zaganelli 1982, 48, Dragonetti, repr. 1979, 226-48.

d'amour et de son service conséquent d'Amour. Tout cela rappelle les cinq flèches d'amour qui transpercent l'amant du *Roman de la rose*, qui, par la suite, est forcé de jurer à Amour de garder ses commandements³¹, tout comme le *je* de la *Complainte douteuse*. D'autre part, l'image de la flèche d'amour qui entre au cœur sans laisser de plaie visible (vv. 120-135) fait depuis longtemps de la littérature amoureuse. Ainsi, il est facile de trouver des parallèles pour les vers 120-123 :

Un jor avint que je fui trais
D'un dart amorex enz el cors,
Ou cuer se tient, mès par defors
Nu puis nule plaie trover,

La rime *cors-defors* est un cliché depuis Marie de France (*Guigemar*, vv. 483-4: *Amurs est plaie dedenz cors / e si ne piert niënt defors*)³² et Chrétien de Troyes (*Cligès*, vv. 691-2: *Comment le t'a donc tret el cors / quant la plaie n'en pert defors?*)³³. L'analyse détaillée de la flèche (vv. 128-134), faite d'*amoureux desir* et de *léal pensser* et dont les plumes sont les doux regards de la dame, démontre de sa part une veine allégorisante proche de celle du *Roman de la rose*. D'ailleurs, la dame elle-même prend l'allure d'une déesse. La description de ses qualités (en deux phases : qualités morales (vv. 250-84) et qualités physiques (vv. 348-59)) met nettement l'accent sur les premières. La dame devient ainsi moins une dame concrète qu'une figure abstraite, qui se confond presque avec *Amors* même. Sa 'cour' est en effet décrite comme un temple, d'où émanent tant de bonté et tant de splendeur que non seulement quiconque y entre en sort amélioré, mais chacun qui passe même à coté. Cette déification de la dame et sa force purificatrice, qui agit sur son entourage tout comme le soleil répand sa lumière et sa chaleur, se rattache au motif de l'amélioration par amour, mais est en même temps un élément récurrent dans la poésie courtoise à partir de Guillaume IX. On lit par exemple dans *Molt jauzens mi prenc en amar* (*BdT* 183, 8, vv. 25-30)³⁴ :

Per son joi pot malaus sanar,
E par sa ira sas morir,
E savis hom enfolezir,
E belhs hom sa beutat mudar,
e.l plus cortes vilaneiar,
e.l totz vilas encortezir.

L'image de la lumière que répand la dame se retrouve, pour ne mentionner que deux exemples, dans le roman de *Partonopeu de Blois* et dans le *Roman de la poire*³⁵. Le passage dans *Diex ! où porrai-je conseil prendre* apparaît ainsi comme une version particulièrement élaborée d'un motif ancien.

³¹ Édition Strubel 1992, vv. 1678 ss.

³² Édition Harf-Lancner 1990.

³³ Édition Méla-Collet 1994 ; voir encore *Narcisse*, éd. Baumgartner 2000, vv. 153-4 (vers repris dans *Cristal et Clarie*, vv. 1247-64, cf. Busby 1989, 96).

³⁴ Édition Pasero 1973.

³⁵ La dame du jeune Partonopeu est en effet une fée, qui éclaire son entourage de sa lumière (cf. par exemple vv. 1094-6, 4625-6 et 5204-6 de l'édition Collet-Joris 2005) ; dans le *Roman de la poire* (éd. Marchello-Nizia 1984, vv. 1588-1600), l'arrivée de la dame est comparée à celle du soleil. Ce genre de passages, où la dame prend des contours féériques et/ou se confond avec le dieu d'amour même, pourraient représenter des résidus de mythologie pré-chrétienne, même s'ils prennent bien vite les contours d'un lieu commun. Ces exemples et leur analyse dans cette optique ont fait l'objet d'une communication des prof. Fassò et Benozzo au congrès de la Società Italiana di Filologia Romanza à Bologne en octobre 2009, à paraître dans les actes du congrès.

Quelques éléments ‘réalistes’ sembleraient encore indiquer la date tardive de la pièce. Ainsi, la rencontre entre l’amant et la dame semble avoir eu lieu sur une place (v. 37) et dans la description des tourments amoureux qui suivent cette rencontre, le poète a pris peut-être un peu trop à la lettre le lieu commun d’être ‘accablé’ par amour: ce fardeau mental a un poids physique qui ferait courber son dos même (v. 156). Il faut ensuite noter le caractère ‘argumentatif’ de la pièce. L’amant expose son cas de manière rationnelle, sans éviter même les énumérations de ‘preuves’ : ainsi les deux raisons qui le meuvent à chercher de l’aide chez *Amors* dans le prologue, dont la deuxième semblerait contenir une réminiscence biblique³⁶, ou encore la reprise ponctuelle du verbe *deviser*, qui dénote une démonstration logique. D’ailleurs, l’insertion même de la chanson sert d’illustration (et presque de légitimation) des malheurs du *je* – à tel point que le texte se veut finalement une longue glose de cette chanson.

Car c’est avant tout l’introduction de deux chansons qui fait l’intérêt du texte. Voici d’abord un aperçu général de la structure de l’ensemble du texte (chansons et commentaire) :

1-65 = 65 vers
strophe chanson 1
 75-139 = 65 vers
strophe chanson 1
 149-213 = 65 vers
strophe chanson 1
 223-287 = 65 vers
strophe chanson 1
 297-361 = 65 vers
strophe chanson 1
 371-381 = 11 vers
envoi
chanson 2 : cinq strophes + envoi

Ce simple schéma met en valeur l’une des caractéristiques les plus intéressantes du texte : la manière dont il combine trois textes. Je laisse de côté pour l’instant la chanson finale pour examiner d’abord le corps du texte caractérisé par l’alternance de passages en octosyllabes et de strophes lyriques.

Comme n’ont pas manqué de le noter ceux qui se sont occupés de cette pièce, la structure du texte rappelle nettement celle de la chanson³⁷. En effet, les parties en octosyllabes à rimes plates reprennent et développent, en adoptant en quelque sorte la technique des *coblas capfinidas*, les éléments présents dans les strophes de la chanson, faisant du texte une chanson allongée³⁸. Vu que les parties en octosyllabes s’inspirent des strophes, la toute première, qui

³⁶ Aux vv. 21-22, la toute-puissance d’Amors ressemble à celle de Dieu: [...] *ne sent rien / amors, que vous ne sachiez bien* rappelle le Psaume 139.

³⁷ Gröber parle déjà d’un ‘Liederkommentar in Versen’ (cf. Gröber 1902, 970). Plus récemment, Ruhe (Ruhe 1975, 223-4) et Lefèvre (Lefèvre 2005, 211-2; 2008b, 768-9 et 2008a, 335-6) ont souligné le lien que le texte entretient avec la lyrique, aspect privilégié également dans la brève analyse de Boulton (Boulton 1993, 254-6), cf. *ibidem*, 256: ‘One of the striking features of this *dit* is the lack of linear progress.’, ‘[...] one is reminded of the circular movement of the chanson.’, ‘[...] the insertions determine the logic of the poem as well as its structure’); c’est peut-être à partir du v. 209 (*Quar c’est la force de mon dit*) qu’elle qualifie la pièce de *dit*.

³⁸ Voici les parallèles les plus nettes entre les strophes et le commentaire en octosyllabes: **Strophe 1** : vv. 68 : 75-6 ; vv. 73 : 88-92 ; **Strophe 2** : vv. 141 : 149, 151 ; vv. 145-8 : 210-14 ; **Strophe 3** : vv. 214 : 223 ; vv. 215-6 : 226-9, 238 (et : 201-2) ; **Strophe 4** : vv. 288 : 285 ; vv. 290-4 : 297-9 ; vv. 295-6 : 319-20 ; **Strophe 5** : vv. 362 : 371 ; vv. 365 : 372 ; vv. 369-70 : 375-6, 381. Normalement le commentaire suit le développement de la strophe en reprenant d’abord la *frons* de cette dernière et ensuite la *cauda* ; parfois, des éléments d’une strophe se trouvent déjà dans le commentaire de la strophe précédente en une sorte d’anticipation à la strophe à venir. Plutôt que d’un emploi strict de *coblas capfinidas*, il s’agit donc d’une reprise assez lâche, bien que nette.

n'est pas précédée d'une strophe, doit se suffire à elle-même. Elle a en effet la fonction de prologue au texte, car les 65 premiers vers posent le problème central que la chanson doit résoudre : celui de la déclaration d'amour à la dame. C'est ainsi que cette partie initiale introduit la chanson (cf. l'indice *le ver premier* au v. 63), comme, d'ailleurs, le texte la clora avant l'envoi, qui n'appelle plus de commentaire octosyllabique (cf. v. 373 : *li vers au darrain*). Au demeurant, il faut noter que les autres parties 'narratives' ne font pas non plus que répéter et expliciter le contenu des strophes qui les précèdent. En regardant de plus près le texte, on s'aperçoit que ces parties développent, indépendamment de la chanson et sur le mode de l'allégorie d'amour, deux motifs : après la première et la deuxième strophe, on obtient le récit détaillé du mal d'amour dont souffre le *je* (notamment à travers la description de la flèche d'Amour et sa plaie invisible) ; après la troisième et la quatrième strophe, on a une description minutieuse de la vertu et de la beauté de la dame. Il est donc injuste de réduire l'ensemble du texte à une reprise des strophes lyriques, comme on a eu tendance à le faire, car elle possède malgré tout un certain développement interne³⁹.

Cependant, le fait est que l'ensemble du texte dépend de la chanson. Cette dépendance va jusqu'à structurer l'ensemble de la pièce, car la reprise elle-même de la chanson dans les parties non-lyriques est nettement organisée par la régularité des intervalles : exactement 65 vers à chaque fois. De cette manière, plutôt que de ne constituer qu'un commentaire des strophes, les passages octosyllabiques deviennent eux-mêmes des 'strophes'. À ce propos, il convient de remarquer comment le texte lie les passages en octosyllabes aux strophes de la chanson à travers l'insertion d'un vers de quatre syllabes. L'effet est intéressant, non seulement parce que les 'strophes' octosyllabiques présentent ainsi une alternance limitée entre vers longs et vers brefs (8 + 4) qui fait en quelque sorte écho à l'alternance entre vers longs et vers brefs à l'intérieur de la chanson (10 + 6), mais surtout parce que cette technique rappelle celle des chansons à refrains, où les derniers se lient à la strophe à travers la reprise de la rime. L'emploi de cette technique réduit ainsi les strophes de la chanson à des 'refrains' insérés.

Enfin, il faut en venir justement aux deux chansons elles-mêmes dans la mesure où elles nous informent sur le procédé suivi par l'auteur anonyme de la *Complainte douteuse*. Le copiste les a copiés comme on le faisait d'habitude dans les chansonniers lyriques en les écrivant bien en colonnes, mais comme de la prose en séparant (normalement mais pas toujours) les vers d'un point, bien que sans laisser de l'espace à une éventuelle notation musicale. La chanson *Paine d'amors et li maus que j'en trai* est conservée dans quatre manuscrits, dont trois avec la notation musicale. L'attribution à Thibaut de Champagne n'est fondée que sur un seul témoin manuscrit et a été mise en question par Wallensköld⁴⁰. À en juger de l'apparat dont ce dernier a pourvu son édition du texte, la version qu'offre le manuscrit fr. 837 présente des ressemblances surtout avec celle qu'offrent les chansonniers *M* (BnF f. fr. 844, fin du 13^{ème} siècle) et *R* (BnF f. fr. 1591, 14^{ème} siècle)⁴¹.

³⁹ Cf. aussi les vv. 105-10, qui annoncent la 'première partie' (à travers deux chiasmes) : *S'il vous plest, deviser vous vueil / Mon mal et comment je m'en dueil ; / Le mal donques deviserai / Premiers, au miex que je porrai, / Quar il est réson que premier / Je vous devise et grant mestier* ; le parallélisme entre les deux moitiés de cette première paire de commentaires (sur le mal d'amour) se note d'ailleurs dans le remploi de quelques termes : cf. respectivement les vv. 122-3 et 190-91 sur la plaie d'amour. La deuxième paire de commentaires (consacrée à la description de la dame) s'ouvre de la même manière que la première paire (vv. 250-51) : *Quar or vous vueil-je deviser / Les vertuz qu'en ma dame sont...* La fin du texte est annoncée au v. 321 : *Or soit du tout sa volentez*, formule dont nous trouverons des variantes dans quelques autres textes du corpus.

⁴⁰ La chanson se trouve dans une section de *M* qui est dédiée à Thibaut de Champagne ; voir Wallensköld 1925, lxvii-iii pour les problèmes de l'attribution. Le texte ne figure pas dans l'édition plus récente des poésies de Thibaut de Champagne par Brahney (Brahney 1989) ; plus récemment, Barbieri a également jugée peu plausible l'attribution au roi de Navarre (cf. Barbieri 1999, 407).

⁴¹ Voir Wallensköld 1925, 218-20 (et, pour les mss., Jeanroy 1918). Le v. 18 présente une variante intéressante (*folie* au lieu de *foloie* : *lectio faciliior* qui s'explique par la contamination avec l'expression 'faire sens ou folie',

Un aspect intéressant de la chanson telle qu'elle se présente dans le manuscrit fr. 837, qui la distingue de l'ensemble de sa tradition, est l'envoi qu'elle contient et qu'on retrouve en revanche seulement dans *M*⁴². Ici, il se présente toutefois sous une forme légèrement différente, car dans le manuscrit fr. 837 il comporte un vers supplémentaire :

M

Au Pui d'Amors couvenance tenrai,
Tout mon vivant, soie amez ou haïs.

fr. 837

Au pui d'amor couvenance⁴³ tendrai,
Ne jamès jor ne m'en départirai,
Soie amez ou haïs.

L'ajout relève les deux vers de la version de *M* jusqu'à un envoi plus complet en réintroduisant l'alternance de la longueur des vers, même si cela ne change pas le caractère irrégulier des deux versions, qui inversent le procédé habituel selon lequel l'envoi répète les rimes des derniers vers de la strophe précédente. Le vers supplémentaire est d'un caractère assez général (on peut y voir une paraphrase de la version de *M*) et il n'est pas difficile d'en trouver des parallèles, bien qu'il faille noter que l'expression est utilisée beaucoup plus fréquemment pour désigner l'éventuel départ de la dame⁴⁴. Mais l'aspect le plus intéressant de cet envoi est sans doute la mention d'un *pui d'amors*. Il n'est pas improbable qu'il faut identifier ce puy avec celui d'Arras, mais cela reste difficile à prouver. On peut toutefois remarquer que, dans *R*, la chanson se trouve dans une collection de chansons anonymes qui semblent remonter au milieu littéraire de l'Arras de la deuxième moitié du 13^{ème} siècle⁴⁵.

Un autre élément extrêmement intéressant de cette chanson est son traitement de la part de l'auteur, qui la qualifie de *chanson coronée* (v. 60). Comment interpréter ce terme ? Tout d'abord, il semble insérer la chanson dans une série plus large de chansons couronnées. Ce groupe de la lyrique des trouvères a fait l'objet d'une analyse récente de Battelli, qui l'étudie en relation avec les activités des puy littéraires du Nord de la France⁴⁶. Bien qu'elle attire brièvement l'attention sur *Paine d'amors et li maus que j'en trait*⁴⁷, elle ne la mentionne pas en tant que 'chanson couronnée', sans doute parce qu'il n'y a que la *Complainte douteuse* que la mentionne en tant que telle. Or, la chanson partage en réalité toutes les caractéristiques typiques des 'chansons couronnées' (chanson au schème métrique fixe de cinq strophes *unissonans*, normalement en décasyllabes et suivies d'un envoi)⁴⁸. Il est d'ailleurs intéressant de rappeler à ce propos l'attribution (douteuse) de la chanson à Thibaut de Champagne, qui serait justement lui aussi l'auteur d'une chanson couronnée (*Ausi conme unicorne sui*, RS 2075), citée à titre d'exemple de *cantus coronatus* dans l'*Ars musica* écrite par Jean de Grouchy aux alentours de 1300⁴⁹.

mais qui va contre les rimes) ; cf. pour le reste les leçons des vv. 20-23, 25, 27, 36, 38, 44-5. Le texte du ms. fr. 837 partage avec *R* l'inversion des strophes IV et V.

⁴² Il n'est pas exclu que les autres branches de la tradition aient éliminé l'envoi; voir pour la suppression, l'altération et l'ajout d'envois par exemple Dragonetti repr. 1979, 306-7 ; pour cet aspect, mais également d'autres caractéristiques de cet élément de la chanson, voir la mise au point récente de Rosenberg 2004.

⁴³ Je corrige l'erreur de Jubinal, qui a ici *convenance*.

⁴⁴ Cf. par exemple les refrains no. 204, 1212 et 1778 du recueil de Van den Boogaard (Van den Boogaard 1969): *a vous douce dame debonnaire / ai mon cuer donné / ja n'en partirai ; La vostre amour tant m'agrée, / je ne m'en départirai, / tous jors més voz servirai ; tos jors vos servirai / ne ja de vos ne partirai*.

⁴⁵ Voir à propos de cette collection Jeanroy-Långfors 1915-1917.

⁴⁶ Battelli 1999b.

⁴⁷ Voir *ibidem*, 610, note 103.

⁴⁸ Voir *ibidem*, 582 et 587 et 592.

⁴⁹ Voir à ce propos Rosenberg-Tischler 1995, 1021 pour le renvoi à Wallensköld 1925, lxxxvii et Stevens 1986, 431-2 ; voir toutefois Battelli 1999b, 587-91 et 596 pour les nuances nécessaires. Pour le statut de la chanson en décasyllabes, considérée comme la forme la plus prestigieuse de ce genre, voir par exemple Cepraga 2009.

S'il semble que cette chanson puisse donc être ajoutée à l'inventaire dressé par Battelli, il s'agit d'une occurrence d'autant plus intéressante qu'elle porte, comme nous venons de le voir, la connotation explicite d'un puy d'amour. Or, Battelli a raison de séparer en principe, en partant des rares documents historiques à notre disposition, l'activité littéraire des *puy*s des gares poétiques où furent couronnées les chansons qu'elle étudie. Mais *Diex ! où porrai-je conseil prendre* semble néanmoins associer les deux types d'événements littéraires. Il y a toutefois deux problèmes : tout d'abord, le terme de *puy d'amors* est trop vague pour pouvoir être mis en relation directe avec un puy spécifique tel que celui d'Arras ; ensuite, comme nous l'avons vu, l'envoi qui le mentionne n'est attesté que dans une partie de la tradition de la chanson et pourrait être un ajout postérieur. Bref, cette pièce est à prendre en compte dans une étude des 'chansons couronnées' comme des puy littéraires, mais la valeur exacte des indications qu'elle comporte est difficile à interpréter.

La deuxième chanson (*Très-bone Amor qu'en moi s'est herbregie*) est probablement une création de l'auteur même de la *Complainte*. Elle est faite de nombreuses reprises de la première chanson. Mais à ces emprunts, recueillis partiellement par Ruhe⁵⁰, s'ajoutent des reprises du commentaire en octosyllabes, de sorte que la chanson finale naît justement de la fusion de la première chanson et le commentaire. Voici un relevé complet des convergences⁵¹ :

RS 1162b	RS 106	<i>commentaire</i>
strophe 1		
v. 385 : <i>très-bone Amor</i>	-	89 : <i>très-bone Amor</i>
v. 386 : <i>Ce qu'ainz n'osai</i>	68 : <i>Ce qu'ainz n'osai</i>	-
v. 387 : <i>C'est en chantant que je requier et prie</i>	68 : <i>en chantant rover</i>	75 : <i>En chantant ai ore requis</i>
v. 388 : <i>Douce merci qu'atent en bon espoir</i>	369 : <i>en espoir de merci</i>	40 : <i>Par bon espoir</i> 238 : <i>A douce merci déservir,</i> 375-6 : <i>vivre et manoir /</i> <i>D'avoir merci en bon espoir,</i>
v. 389 : <i>Mès ce n'ert jà que je la doie avoir</i>	71-2 : <i>Mès ce n'ert jà que doie / Avoir tel bien de li</i>	-
v. 391 : <i>Se par pitié</i>	73 : <i>se par pitié</i>	-
strophe 2		
394 : <i>Ne jà por mal qui me destraingne ou lie</i>	-	79 : <i>Por le mal qui si me destraint</i> 136 : <i>Mès ja por grief mal que j'en sente</i> 158 : <i>Li douz maus et destraint et loie</i>

⁵⁰ Cf. Ruhe 1975, 224, note 100 ; il croit également à l'identité de l'auteur du commentaire et de la chanson finale (cf. *ibidem*, note 101).

⁵¹ Ruhe ne mentionne que les parallèles avec les vv. 386-7, 389, 391, 406 et 417-8 (et encore parfois partiellement).

strophe 3

v. 400 : *C'est de languir et
au main et au soir* - 3-4 : *toz jors / Languis*
27 : *languir*
374 : *et soir et main*

v. 403 : *Quar tant redout
son escondit avoir* 69 : *que ne fusse escondis* 210 : *Tant fort redoute
l'escondit*

vv. 404-5 : *qu'en moi ne
truis por voir / Le hardement
que mes griez maus li die* - 137-9 : *Que je li die mon
torment / Itant en moi de
hardement / Trover ne sai*

strophe 4

v. 406: *Fors qu'en chantant,
déproi la seignorie* 214: *Fors qu'en chantant* 99: *Déproi sa douce
seignorie*

v. 407-8 : *Très-bone Amors,
en qui sont mi espoir, / que
s'il li plest me daingne estre
en aie* - 89 : *très-bone Amor*
94-101 : *mes droiz refus /
Est en Amor [...]
que me face aïe /
Si com li siet et com li plest,*

vv. 411-2 : *Et quant la voi
de parler n'ai pooir : / Li
cuer me faut* - 164-5 : *quant pooir de parler
/ Me faut si tost come je la
voi*

strophe 5

416: *fontaine [...] de savoir* - 53 : *grant savoir*

vv. 417-8: *S'aim miex ainsi
en tel travail manoir / que
par requerre [...]* 369-70 : *S'aim miex ainsi
en espoir de merci / Vivre
et manoir, por rien ne
requerroie.* 375-81 : *D'assez miex aim
vivre et manoir, / d'avoir
merci en bon espoir, / que de
fère tel hardiece [...] Ne li
requerrai.*

envoi

v. 421: *onor* - 259 : *Honor*

Ce schéma montre assez bien le travail de l'auteur. Il n'a pas toujours suivi l'ordre des strophes dans la chanson-modèle. Certains parallèles sont trop généraux pour être significatifs (cf. une expression comme *main et soir*) et certains dédoublements s'expliquent par la reprise, dans le commentaire, de la première chanson. Mais il y a plusieurs cas où c'est bien le commentaire qui est à la base de la chanson finale et non pas *Paine d'amors et les maus que j'en trai*. Enfin, il y a des cas 'mixtes', même à l'intérieur d'un seul vers, comme au v. 406. L'on remarquera par ailleurs l'enjambement strophique aux strophes 3-4 (*mes griez maus li die / Fors qu'en chantant*), copie exacte de l'enjambement strophique aux strophes 2-3 de RS 106 (*face sens ou folie / Fors qu'en chantant*). De même, il est intéressant de constater que la chanson finale est également un exemple parfait de la typologie des 'chansons couronnées'

telle que l'a établie Battelli (cinq strophes *unissonans* de décasyllabes suivies d'envoi; même les sept vers mentionnés par Jean de Grouchy sont présents⁵²).

Cette deuxième chanson est ainsi de toute évidence une création de l'auteur même de *Diex ! où porrai-je conseil prendre*. Dans la *Complainte* on assiste en effet à sa création à partir des deux textes qui la précèdent : la chanson appelle le commentaire et cet ensemble prépare la chanson finale. Au niveau de l'ensemble du texte, la chanson finale est la réalisation du message d'amour que l'amant compte envoyer à la dame (cf. aussi l'envoi qu'elle contient : *Chançon, di bien ma dame...*)⁵³. Suivant la structuration du texte, la chanson est en effet le commentaire qui doit suivre l'envoi de la première chanson. Or, si elle est loin de remplir cette fonction, cette place dans le texte est pourtant illustrative de sa fonction : elle constitue l'envoi du texte entier. La chanson poursuit donc en quelque sorte le développement du texte indiqué plus haut pour le porter à sa fin, comme l'envoi de la chanson : appel à Amour – illustration du mal d'amour – description de la dame – chanson.

En conclusion, *Diex ! où porrai-je conseil prendre* présente un travail remarquable de réception de la lyrique, de remaniement narratif et de re-création lyrico-narrative, le tout mis en scène dans un seul texte. Il semble en effet que ç'ait été exactement ce processus d'écriture qui a intéressé l'auteur à un point où il devient l'objet même de son texte. Ce jeu 'méta-littéraire' avec genres, typologies et formes caractérise bien la littérature du 13^{ème} siècle et annonce le reste du corpus.

2.2.2.2. *Douce, simple, cortoise et sage*

ff. 178vb-179rb
Édition : Jubinal 1835, 143-6
Rubrique : *La requeste d'amours*
Explicit : *Explicit la requeste d'amors*⁵⁴
Métrique : 86 octosyllabes à rimes plates

Résumé

Après avoir salué sa *douce amie*, le *je* déclare sa soumission totale à elle. Il voudrait pouvoir lui raconter ouvertement le mal d'amour dont il souffre, mais qui lui plaît en même temps. En effet, si son service amoureux le rend heureux malgré la souffrance, c'est qu'il aime de manière courtoise et non à la manière des vilains ; en témoignent les exemples comme Blancandin et Orgueilleuse, Tristan et Iseut et Cligès et Fenice. Il finit par implorer la grâce de sa bien-aimée, qui pourra guérir sa maladie : sa mort et sa vie dépendent d'elle.

Commentaire

La pièce se présente comme une lettre construite assez nettement sur le modèle de l'*ars dictaminis* : *salutatio* (vv. 1-4)⁵⁵, *captatio benevolentiae* (vv. 5-16), *narratio* (vv. 17-68),

⁵² Cf. Battelli 1999b, 590. Le texte partage sa forme exacte avec quatre autres textes (nombre qui s'élève à six si on fait abstraction des strophes *unissonans*). Il faut d'ailleurs remarquer que, comme dans *Paine d'amors et li maus que j'en trai*, l'envoi de *Très-bone Amor qu'en moi s'est herbregie* est irrégulier (irrégularité notée par Molk et Wolfzettel : cf. Molk-Wolfzettel 1972, 442).

⁵³ Les vv. 60-61 (*Iceste chançon coronée / face à ma dame le message*) se réfèrent à *Paine d'amors et li maus que j'en trai* ; au niveau de l'ensemble de la pièce cette dernière chanson est pourtant, nous venons de le voir, dédoublée par la chanson finale.

⁵⁴ Derrière l'*explicit* se trouve la lettre 'c' ; ni le fac-similé d'Omont ni le microfilm ne permet de savoir si la lettre fait partie d'un mot entier (mais il ne semble pas que ce soit le cas).

⁵⁵ Au v. 8 (*Com cil qui ert li vostre touz*), il faut lire non pas *ert*, comme Jubinal propose de le faire, mais *est* ; il s'agit d'une formule typique de la *salutatio* que nous rencontrerons à plusieurs reprises dans le corpus.

petitio (vv. 69-78), *conclusio* (vv. 79-86). Vu qu'il est impossible à l'amant de raconter ses souffrances directement à la dame (vv. 12-15), l'épître est en effet comme le substitut d'un dialogue en personne, même si, au dire du *je* lui-même, il ne réussit guère à dire tout ce qu'il faudrait dire (vv. 76-8)⁵⁶. On pourrait voir dans cette circonstance l'une des raisons pour lesquelles la pièce est pourvue du titre de *requeste* malgré le fait qu'elle présente toutes les caractéristiques – non en dernier lieu celle de s'ouvrir sur une *salutatio* explicite – du *salut* à la manière occitane⁵⁷. Parmi les traits les plus caractéristiques du genre qu'on retrouve dans cette poésie, on peut noter son caractère rhétorique. Ainsi, le raisonnement qui est à la base de la requête de l'amant est construit de manière assez précise autour d'un certain nombre de notions de la *fin'amors*. La description de la dame sur laquelle s'ouvre la pièce est en ce sens déjà importante :

Douce, simple, cortoise et sage,
Et debonere sanz outrage,
Sanz orgueil et sanz vilonie,

Ces qualifications⁵⁸ ne sont pas seulement des éléments d'une *captatio benevolentiae* à l'intérieur même de la *salutatio*, mais constituent également le point de départ pour le discours persuasif du *je*. C'est que l'opposition entre courtoisie et vilenie est le fil rouge de l'argumentation. En effet, si la dame est courtoise, le *je* se déclare lui-même également un amant parfait en termes analogues (vv. 33-9):

Quar j'ai appris à bien amer,
Sanz vilonie et sanz fausser
35 Belement et céleement,
Sagement et cortoisement ;
Et qui d'amors veut bien ouvrir,
Cortoisement l'estuet mener
Et sagement, [...]

Suit un bref exposé 'courtois' sur la différence entre les vilains et les courtois, les premiers étant incapables de bien aimer (cf. la répétition du verbe *estuet* aux vv. 38, 40, 42), qui souligne le caractère moral de cette 'leçon de courtoisie'⁵⁹. Or, si la dame est courtoise et qu'elle est aimée d'un amant courtois, il serait peu juste si celui-ci ne se voit pas bien accueilli

⁵⁶ Il s'agit là d'un motif bien connu, récurrent dans le genre. On le trouve par exemple dans *Dona, gencher q'ieu no sai dir* d'Arnaud de Mareuil, où le *je* déclare au début de vouloir envoyer un message à la dame afin de lui parler de sa douleur amoureuse, dont il ne réussit toutefois pas à exprimer la centième partie : cf. l'édition Gambino 2009, vv. 179-82 : *Domna, no sai lo centen dire / de las penas ne del martire, / del pantais ne de la dolor, / q'ieu trauc, domna, per vostr'amor*. Les deux paires de rimes apparaissent également dans le *salut* français.

⁵⁷ *Douce, simple, cortoise et sage* est la première de trois pièces qui sont qualifiées de *requeste*, désignation absente de la tradition occitane, mais qu'on retrouve dans la tradition catalane, qui comporte une lettre d'amour qualifiée de *raquesta* (voir à ce propos Ulders 2009).

⁵⁸ Il s'agit des adjectifs traditionnels, que nous rencontrerons de nombreuses fois par la suite. La formule *cortois(e) et sage* se trouve déjà chez Chrétien de Troyes (*Amors tençon et bataille*, RS 121, v. 17) ; pour l'adjectif *sage* et son réseau sémantique, voir Brucker 1987.

⁵⁹ Pour cet aspect moral de la lyrique, voir par exemple Dragonetti repr. 1979, 45-6. Une différence importante entre courtois et vilains est l'orgueil des derniers, que les premiers ne possèdent pas ; le v. 3 (*sanz orgueil et sanz vilonie*) souligne le lien entre les deux, que le v. 45 confirme. Les vv. 37-8/9 sembleraient presque renfermer une espèce de proverbe, ou plutôt, un refrain, mais je n'ai pas réussi à en trouver des parallèles. Ils reprennent d'ailleurs inversement le v. 36.

par celle-là : si la dame le refuse, elle ferait justement une *vilonie* (v. 83). Ainsi l'amant présente un raisonnement parfaitement clos.

Chemin faisant, le poète se sert d'un certain nombre d'artifices rhétoriques. Ainsi, c'est parmi les moyens de persuasion traditionnels que s'insère la galerie des amants célèbres (vv. 53-60)⁶⁰. Ici, ils fonctionnent comme l'illustration de la différence entre amants courtois et vilains (le raisonnement 'à preuves' se remarque par exemple dans l'emploi du verbe *prover* (vv. 51 et 53) et du syntagme (*je*) *di por voir*, cf. vv. 39 et 62). La brève énumération ajoute un autre élément au parfait amour courtois : celui de la loyauté (vv. 62-5), que l'amant utilise ensuite pour caractériser également l'amour qu'il porte à son amie (v. 86). Un autre motif-clé de la tradition de l'épître amoureuse depuis Ovide est celui du médecin du mal d'amour⁶¹. On le retrouve aux vv. 72-84, où l'amant explique qu'il faut chercher la guérison de l'*enfermeté* là où on a été atteint de la maladie, c'est-à-dire chez la dame. Le motif culmine dans l'affirmation bien connue : *vous estes ma mort et ma vie* (v. 80)⁶².

Parmi les figures rhétoriques employées par l'auteur anonyme, il faut mentionner avant tout celle, assez typique du genre du *salut*, de l'*anadiplose*⁶³. Cette figure permet l'enchaînement continu d'éléments discursifs et donc un développement raisonné. En voici quelques exemples :

vv. 4-5 :
Vous mant salut, ma douce amie.
Douce amie, salut vous mant,

vv. 16-7 :
Le mal que j'ai por vous souffert.
Les maus, mès li maus mult me plest ;

vv. 42-3 :
N'estuet amer vilain de cuer:
Vilains de cuer soit li honis,

Cette figure sert parfois à passer à une nouvelle partie de la lettre, comme dans les deux premiers exemples, où elle relie respectivement la *salutatio* à la *captatio benevolentiae* et la *captatio* à la *narratio*.

Enfin, on peut noter que le vocabulaire de la pièce est assez restreint et, par conséquent, répétitif. Ici encore, on peut noter que c'est la *salutatio* qui fournit des mots-clés à l'ensemble de la pièce. Le texte va jusqu'à répéter des syntagmes (cf. v. 7 : *simple de vis et*

⁶⁰ La pièce contient en effet l'une des rares mentions du roman de *Blancandin et Orgueilleuse d'amour* (cf. Meyer 1899, 291).

⁶¹ Cf. *supra*, 1.2.

⁶² Voir encore *ibidem* pour quelques exemples. Dans la lyrique des trouvères la formule se trouve par exemple chez Thibaut de Champagne (*Empereor ne roi n'ont nul pouvoir*, RS 1811, édition Wallensköld 1925, vv. 36-7 (envoi)) : *Dame, ma mort et ma vie / Est en vous, que que je die*. Le vers réapparaît d'ailleurs dans le *salut* occitan chez Falquet de Romans (cf. Gambino 2009, 480-82 ; cf. *ibidem* pour d'autres occurrences chez les troubadours). On le trouve également dans le *Roman de la rose* (v. 2903 : *ce est m'amors, ce est ma vie* dans l'édition Strubel 1992, ce qui a toutes les chances d'être une nouvelle version (ou une lecture erronée ?) de *ce est ma mors, ce est ma vie*) et, surtout, car peut-être pour la première fois, dans le roman de *Tristan* par Thomas (éd. Lacroix-Walter 1989, vv. 1441-2 : [...] *s'amie / En qui maint sa mort e sa vie*) ; ce sont justement ces vers qui seront cités en français, on le sait, dans le roman de *Tristan* de Gottfried von Straßburg.

⁶³ Pour cette figure de style, voir par exemple Arbusow 1963², 40 et Lausberg 1960, 314-5 ; pour son emploi dans la tradition occitane du *salut*, voir Cerullo 2009a, 96-7. Elle est présente déjà dans *Piramus et Thisbé* et constitue un moyen stylistique privilégié surtout à partir de Chrétien de Troyes (cf. à ce propos Faral 1912a, 46-50 et Hilka 1903, 102-5).

de cuer douz, et v. 24 : *gente de cors, simple de vis*)⁶⁴ et des rimes (*vilonie-amie*, vv. 3-4, 27-8 ; *amor(s)-dolor(s)*, vv. 55-6, 75-6)⁶⁵. Il est ensuite intéressant de remarquer que, à la différence de la pièce précédente, dans *Douce, simple, cortoise et sage*, la dame est presque toujours appelée *amie* et non pas *dame*⁶⁶. L'auteur va d'ailleurs jusqu'à justifier l'appellation même, thématissant ainsi en quelque sorte l'apostrophe à la bien-aimée (vv. 28-32)⁶⁷. À ce propos il est au demeurant intéressant de faire noter l'emploi péjoratif du substantif *fame*, qui se trouve accompagnée des adjectifs *présentière*, *baude* et *doublière* (vv. 67-8). Enfin, on peut remarquer une certaine conscience de soi-même chez le poète-amant anonyme dans l'emploi d'expressions 'personnelles' comme *certes en moi remaint mie* (v. 31) et *je meismes* (v. 66), qui confèrent un semblant d'individualité au *je*. D'ailleurs, on peut noter l'emploi, assez général il est vrai, du terme de *loier* pour la récompense amoureuse, terme qui pourrait refléter les tendances 'réalistes' de la poésie des trouvères (urbains)⁶⁸.

Enfin, le début du texte rappelle quelque peu le roman de *Cligès*, dont les vers 2295-6 (où Soredamor avoue son amour à Alexandre)⁶⁹ sont assez proches des vers 9-10 du *salut* :

<i>Cligès</i>	<i>Douce, simple, cortoise et sage</i>
Et dit que ja n'en metra fors	De cuer, de volenté, de cors,
Ne volenté, ne cuer, ne cors,	Je n'en vueil noient metre fors,

Au demeurant, le vers qui précède cette déclaration dans le *salut* (v. 8 : *com cil qui ert li vostre touz*) rappelle le fameux mot d'adieu de Cligès prenant congé de Fénice (v. 4269 : *come a cele qui je sui touz*). S'il est difficile de savoir si l'auteur anonyme s'est inspiré de l'auteur champenois, il est à remarquer que ce vers est un vers-clé dans le développement de l'histoire amoureuse entre Cligès et Fénice et, surtout, que l'amant du texte se compare justement explicitement à Fénice et Cligès en les rangeant parmi les amants exemplaires (vv. 59-60). Il se pourrait donc que les célèbres couples du roman de Chrétien de Troyes aient été un point de référence à imiter pour le poète-amant de cette pièce.

⁶⁴ L'expression, à la même rime, se retrouve par exemple dans le *Roman de la poire* (vv. 241-2), qui mentionne d'ailleurs également les couples amoureux de Tristan et Iseut et Cligès et Fénice : *Jente de cors, simple de vis, / Mort m'a li mors, ce m'est avis*. On retrouve l'expression encore, vers cette même époque, dans un refrain utilisé entre autres par Baudouin de Condé (*Prison d'amours*, éd. Scheler 1866, vv. 1327-30 : *Jente de cors, / simple de vis, / pour vous morrai, / loiaus amis !*).

⁶⁵ Il faut noter d'ailleurs l'assonance des vv. 47-8.

⁶⁶ Il n'y a qu'une seule exception : la qualification de *dame* est employée au v. 69, précisément au début d'une dramatique *petitio* de grâce : *merci, merci, ma douce dame...* (cf. pour la figure de la répétition Dragonetti repr. 1979, 37 : '[...] dans l'*epizeuxis* la répétition immédiate d'un même mot donne au discours quelque chose de précipité et de pathétique, comme dans le style de l'apostrophe où la passion s'exprime sous la forme d'un cri, d'une supplication ou d'une admiration éperdue.'). L'adjectif *douce* accompagne du reste tout aussi invariablement toutes les occurrences de l'appellatif *amie* (six occurrences). Cet adjectif est également très répandu dans lettres d'amour latines (cf. aussi Arbusow 1963², 106, qui fait noter que le syntagme *dulcis amica* est une apostrophe épistolaire pour les destinataires proches).

⁶⁷ La justification est néanmoins traditionnelle, justement, dans le *salut*, qui se joue sur l'apostrophe à la dame ; nous la retrouverons par la suite.

⁶⁸ Cf. vv. 20-21 : *Mult fet bon la bele servir / Dont l'en atent si douz loier*. Tout comme les vv. 37-8/9, ces vers sembleraient constituer un refrain, non seulement à cause de leur caractère presque proverbial, mais aussi à cause du passage inattendu qu'il entraîne de l'apostrophe à la dame à sa représentation en troisième personne grammaticale. Toutefois, je n'en ai pas trouvé d'autres attestations. Tout au plus peut-on mentionner le refrain no. 886 de Van den Boogaard (*Il fet bon les maus d'amor endurer / por joie avoir*), qui se trouve dans le texte no. 14 du corpus du ms. fr. 837, vu aussi les vers qui précèdent dans le texte présent (vv. 18-9 : '[...] *pas ne me desplest / le mal d'amer à soustenir*). Pour le terme de *loier* et pour d'autres occurrences voir Dragonetti repr. 1979, 84.

⁶⁹ Édition Méla-Collet 1994.

2.2.2.3. *Douce dame preus et senée*

ff. 182ra-va
Édition : Meyer 1867, 145-7
Rubrique : *Salut d'amours*
Explicit : *Explicit le salut d'amor et complainte*
Métrique : 92 octosyllabes à rimes plates

Résumé

Après une salutation, l'amant met aussitôt son sort entre les mains de la dame. Celle-ci doit bien avoir pitié de lui, car c'est la loi de la *fin'amor*. Suit un éloge de la dame et une description des difficultés qu'éprouve l'amant, qui finit par offrir son service à sa bien-aimée dans l'espoir qu'elle l'acceptera, avant de finir son poème.

Commentaire

Le titre dont ce texte est pourvu paraît plus logique que l'*explicit* plus ancien qui l'accompagne: malgré le ton général quelque peu plaintif, le texte ne devient nulle part une véritable lamentation amoureuse, mais constitue une lettre d'amour assez classique. En effet, comme celui qui précède, ce texte s'en tient de manière assez scrupuleuse aux règles épistolaires: on peut distinguer la *salutatio* (vv. 1-7)⁷⁰, la *captatio benevolentiae* (vv. 8-38), la *narratio* (vv. 39-65), la *petitio* (vv. 66-82) et la *conclusio* (vv. 83-92). Ce n'est d'ailleurs pas la seule caractéristique que les deux textes ont en commun. Ainsi, hormis le fait qu'ils se rapprochent par leur ampleur (respectivement de 86 et 92 vers), ils commencent tous les deux par la soumission totale du *je* à sa bien-aimée (cf. vv. 2-5 et vv. 8-11 de *Douce, simple, cortoise et sage*) et on retrouve ici le motif selon lequel la santé de l'amant dépend de la dame (vv. 6-7 et 78-82) et le jeu sur le 'nom' des amants (vv. 48-9), à cette différence près que cette fois-ci, c'est l'amant même qui veut mériter le nom d'*ami* par l'acceptation de son amour de la part de la dame. On peut du reste noter quelques convergences stylistiques entre les deux textes. Ainsi, on peut mentionner la construction – il est vrai assez commune dans les textes épistolaires – *come cil/cele qui* (v. 6 : v. 8 de *Douce, simple, cortoise et sage*) et l'emploi de la figure de l'*anadiplose* (vv. 14 et 17, vv. 59 et 61)⁷¹. On retrouve par ailleurs quelques rimes identiques: *dame-ame* (vv. 53-4: vv. 69-70 de la pièce précédente), *amie-mie* (vv. 17-8: vv. 31-2 de la pièce précédente)⁷² et on peut noter un parallèle entre les deux textes dans le traitement du motif de l'impossibilité d'exprimer adéquatement ses sentiments amoureux⁷³. Comme dans le texte précédent, enfin, dans *Douce dame preus et senée* la fin se relie au début du texte dans une circularité propre à la lettre. En prenant congé de la dame, l'amant revient à la *salutatio* (cf. v. 84 et v. 4); il demande une réaction de la part de la dame à travers le jeu (*annominatio*) sur la racine verbale *mand-* (*commant, remant, mandez, commandez*, vv. 83-5) et la prie de lui faire connaître sa volonté (le v. 86 reprend le v. 5), avant de lui adresser la même apostrophe (*douce dame*) qu'il lui avait lancée au premier vers. Les deux textes se rapprochent donc dans une certaine mesure, sans que l'on puisse conclure à partir de ces parallèles assez généraux que les deux textes ont été écrits par le même auteur.

⁷⁰ On a comme l'impression que le poète a voulu reprendre en ce début de texte le jeu habituel des lettres d'amour latines (et occitanes) sur le double sens de *salut* ('salut' et 'santé'), qui, cependant, ne fonctionne pas en français (cf. vv. 4-7); si c'est le cas, le passage démontre une certaine connaissance de la tradition épistolaire latine (et/ou occitane) chez l'auteur inconnu.

⁷¹ Voici le deuxième exemple [...] *perir en atendant merci. / Perir? Certes, non cuit je fere* (la leçon *cuic* fournie par l'édition Meyer est erronée).

⁷² À propos des rimes, il convient de noter celle, incorrecte, des vv. 79-80 : *aherde-perte*.

⁷³ Cf. *Douce, simple, cortoise et sage*, vv. 13-4 : *que vous séussiez mon martire, / et que je vous péusse dire* et *Douce dame, preus et senée*, vv. 87-8 : *a moi geter de cest martire. / Tout mon cuer ne vous puis escrire*.

En effet, à la différence de ce qui valait pour la pièce précédente, dans celle-ci on a plutôt l’apostrophe *dame* que celle d’*amie*. Cette appellation ne fait que rehausser le statut de la dame, comme la comparaison de la dame et de l’amant au soleil et à la lune respectivement (vv. 19-22): le soleil dépasse de loin la lune en clarté⁷⁴. Mais l’un des aspects sans doute les plus importants du texte est l’introduction d’un refrain (vv. 53-4):

*D’amors et de ma dame
Me vient toute joie, par m’ame*

Il s’agit du refrain no. 452a du répertoire de Van den Boogaard, qui n’a pas d’équivalents directs dans d’autres textes, bien qu’il se rapproche de certains autres fragments lyriques⁷⁵. Comme dans *Diex ! où porra-je conseil prendre*, l’auteur s’est nettement inspiré du texte lyrique, qu’il glose en l’appliquant à sa propre situation. C’est en effet ce refrain qui introduit le motif de la joie d’amour, qu’on retrouve à plusieurs reprises dans cette deuxième partie du texte (vv. 51, 82, 91). D’ailleurs, l’insertion de cette pièce lyrique exige des adaptations du texte qui l’insère et on en voit les traces aussi bien avant l’insertion qu’après. Au v. 51, c’est en effet le syntagme *toute joie* qui prépare le refrain, où on le retrouve tel quel. Une conséquence plus intéressante est toutefois le passage consécutif à la troisième personne: *Mais j’ai paor que trop n’atande / Ma dame, [...]* (vv. 55-6). L’introduction du refrain cause ici un bouleversement de l’apostrophe à la dame qui caractérise normalement la lettre d’amour et modifie ainsi le caractère ‘générique’ de la pièce pendant un bref instant⁷⁶.

On peut d’ailleurs relever un deuxième, plus faible, écho lyrique inséré aux derniers vers du texte (vv. 89-92). Même s’il s’agit d’une fin de texte assez ordinaire, on a en effet l’impression de retrouver ici le refrain qui porte le no. 506 chez Van den Boogaard⁷⁷ :

<i>Diex de vostre amour me doinst joie entiere</i>	Mes je pri Dieu si fetement Com je ne vous aim faintement, Que de vous m’envoie joie entière. Douce dame, oiez ma proiere.
--	---

Il s’agirait d’un refrain reconstruit, car adapté au contexte formel des octosyllabes. Si cette hypothèse est juste – nous verrons plus loin que l’achèvement par une pièce lyrique est un trait commun à plusieurs textes du corpus –, ce procédé explique peut-être également que l’auteur ait eu à ajouter un dernier vers quelque peu maladroit et superflu afin de compléter le compte des vers. Quoiqu’il en soit, il est clair que, dans toute sa modestie, ce billet d’amour s’inspire de la lyrique pour en faire en quelque sorte une lyrique de second degré, une lyrique épistolaire faite à partir de la lyrique.

⁷⁴ Il s’agit là d’une image assez traditionnelle de la lyrique d’oïl; cf. par exemple Dragonetti repr. 1979, 266-7 (où l’on a encore la rime, facile, *pareil-soleil*) mais qu’on retrouve par exemple, dans un autre contexte, dans le *Roman de la rose* (vv. 11817-26).

⁷⁵ Cf. notamment le no. 455 de Van den Boogaard (*D’amors vient et de ma dame / ma joliveté*) et le motet II d’Adam de la Halle (éd. Badel 1995, vv. 1-5 : *De ma dame vient / Li dous maus que je trai [...]* / *Et la grans joie que j’ai*), ou encore, plus tard, Guillaume de Machaut : *Dame de qui toute ma joie vient* (ballade dans le *Remede de Fortune*, éd. Wimsatt-Kibler 1988).

⁷⁶ Ruhe (Ruhe 1975, 234, note 125) a également noté le changement de perspective ; tout en y voyant l’influence du refrain, il émet l’hypothèse que l’insertion lyrique s’étende jusqu’aux trois vers suivant le refrain, ce qui me paraît improbable.

⁷⁷ Ce refrain provient d’une pastourelle sous forme de motet du codex de Montpellier.

2.2.2.4. *Li dous pensser où je si sovent sui*

ff. 203vb-204vb
Édition : Jubinal 1842, 257-63
Rubrique : *Salut d'amours*
Explicit : *Explicit le salut d'amors*
Métrique : 170 vv. en quatrains 'coués' précédés d'une chanson de quatre couplets *unissonans* (RS 2072d) : a10 b10 a10 b10 b7 c7 c7 (rimes : a : -i ; b : -oir ; c : -ie)⁷⁸

Résumé

Après une chanson d'ouverture, où un amant malheureux implore la grâce de sa dame, le *je* prie Amour de lui donner la force de supporter la beauté de la dame. Celle-ci est décrite (très) amplement par la suite, d'abord et surtout au niveau physique, puis au niveau moral. L'amant malheureux finit par se lamenter sur son sort en expliquant qu'il n'ose avouer son amour à la dame.

Commentaire

Comme le montre sa métrique désordonnée et le nombre élevé d'assonances et de rimes fausses, il s'agit d'un texte chaotique et par endroits obscur. Le titre dont il est pourvu dans le manuscrit fr. 837 ne se justifie guère ; il n'y a que la fin du texte (vv. 191-8) où le *je* s'adresse directement à la dame dans un cri de désespoir, mais il manque une *salutatio* et pour le reste le texte n'est autre qu'une longue description de la dame à laquelle s'ajoutent les lamentations de l'amant. La description de la bien-aimée, qui s'étend du vers 29 au vers 247, contient de nombreux éléments calqués directement sur les *descriptiones puellae* des romans antérieurs et contemporains, pourtant sans qu'il se traite d'emprunts littéraires : il s'agit d'éléments extrêmement répandus, qui, parfois se consolident dans des rimes identiques. Ainsi, pour ne donner qu'un exemple, on retrouve les rimes des vv. 97-8 et 107-9 :

En seurquetout ses mameletes
Sont plus dures que deus pometes

Ele a biaux rains et basses hanches,
Et petiz piez et basses jambes
Qui sont si beles et si blanches ;

aux vers 161-4 de *Philomena* de Chrétien de Troyes (?)⁷⁹ :

⁷⁸ La chanson a une forme métrique extrêmement commune (cf. Molk-Wolfzettel 1972, 473, qui donnent au demeurant un schéma métrique erroné : l'avant-dernier vers de chaque strophe comporte 7 syllabes et non pas 5, sauf dans la première strophe). Jeanroy 1918, 26 comme Raynaud-Spanke 1955, 279 et encore Linker 1979, 374 mentionnent la chanson sous l'*incipit* erroné de *Si dous penser ou je si souvent sui*. La pièce, dont la seule copie se trouve dans le ms. fr. 837, comporte deux vers erronés (vv. 6 et 28, si on excepte le v. 19, où l'on peut restituer le mètre en changeant *qu'* en *que* ; cf. Lefèvre 2005, 212-3) et une assonance aux vv. 22-4 (*sivi-embelist*). La plainte qui la suit se compose de 37 quatrains (dont le premier entièrement en octosyllabes), 5 tercets, 1 quintain et 1 paire de rimes. Deux fois, même les vers brefs (vv. 45 et 118) sont hypométriques. Parmi les assonances et fausses rimes, il faut mentionner surtout celles du vv. 35, 46, 86, 90, 106 et 108, 126, 129, 143, 148 et 192 ; au v. 51 le poète est au contraire allé jusqu'à enfreindre les règles de la grammaire pour assurer la rime en éliminant le -s désinentiel du pluriel de l'adjectif. Pour la forme métrique de la pièce (répertoriée dans Naetebus 1891, 190 et étudiée dans Kastner 1905, qui cite le texte *ibidem*, 290), voir aussi ci-après, 2.2.3.

⁷⁹ Édition de Boer 1909.

Autressi come deus pomettes
 Estoient ses deus mamelettes ;
 Mains ot gresles, longues et blanches,
 Gresles les flans, basses les hanches.

Mais de tels éléments descriptifs traditionnels se retrouvent à de nombreux endroits⁸⁰. Il est en revanche intéressant de noter l'emploi assez soutenu de diminutifs (*bouchete, petitete, vermeillete, novelete, rondet, colet, oreilletes, feuilletes*), qui sembleraient donner une tonalité quelque peu 'popularisante' à l'exposé des qualités de la dame⁸¹. Ce qui contredit pourtant cette impression c'est que la personne aimée n'est jamais qualifiée d'*amie*⁸², mais uniquement de *dame*. Cela peut-être en conséquence de la distance que le texte installe entre elle et le *je*, qui vise sans doute trop haut (cf. vv. 167 et 190).

L'une des images sur lesquelles s'ouvre la *descriptio* – celle qui compare la dame à l'étoile polaire sur laquelle s'orientent les marins (vv. 35-40) –, assez répandue elle aussi, se retrouve par exemple dans l'une des *Epistulae duorum amantium*⁸³. Elle reprend, d'un côté, la comparaison traditionnelle entre la situation instable de l'amant et un bateau à la mer⁸⁴ et, de l'autre, celle qui assimile la Vierge, Dame par excellence, à l'étoile polaire⁸⁵. Par endroits, le poète anonyme offre des images assez insolites sinon maladroites. Le visage de sa dame est inimitable pour les peintres (vv. 59-64) ; sa couleur passe de la rose, en passant par le lis, à la 'fleur' de farine (vv. 65-8), dont la blancheur pâlit à côté de celle du visage de la dame. Ses sourcils sont *miex assis c'uns chastiaus* (v. 48), elle a une *droite gorge de barbelet*⁸⁶ qui *boçoie sus le colet* (vv. 80 et 82) et le nez revient à deux reprises dans cette *descriptio* qui ne respecte pas tout à fait l'ordre classique de haut en bas⁸⁷. Par ailleurs, on retrouve dans cette esquisse de beauté féminine la comparaison de la dame au soleil resplendissant (vv. 144-7). Bref, Nature s'est tellement efforcée pour la faire (vv. 104-5) que Jésus-Christ lui-même n'aurait pas fait mieux (vv. 127-31)⁸⁸ et que toutes les langues du monde ne suffiraient pas

⁸⁰ Le dernier vers se retrouve par exemple littéralement dans *Floire et Blancheflor* (v. 2931, cf. Colby 1965, 60) ; la rime *pommetes-mameletes* est également très répandue : on la trouve par exemple dans les romans de *Fergus* (édition Martin 1872, vv. 22-3 : *ele avoit unes mameletes / teles con fuissent deus pumetes*) et dans *Blancandin et Orgueilleuse d'amour*, éd. Sweetser 1964, vv. 583-4 : *Si li vienent les mameletes / Autresi comme deus pommetes*). Pour ces éléments descriptifs et plusieurs aspects de l'idéal médiéval de la beauté féminine, voir notamment Colby 1965, 25-71.

⁸¹ Pour la valeur stylistique et registrale du diminutif, voir Bec 1977, 34-5.

⁸² À noter toutefois la *bele jovente* du v. 105.

⁸³ Il s'agit de la lettre no. 20 ; voir l'édition Könsgen (Könsgen 1974, 9 et les notes au texte) et la traduction française de Wolff (Wolff 1995, 123) ; le verbe latin *conducere* correspond exactement à celui qu'on trouve dans le texte français (*conduire*).

⁸⁴ Cf. Dragonetti repr. 1979, 222.

⁸⁵ L'image dérive, on le sait, des prières à la Vierge latines, où Marie est qualifiée de *stella maris*, mais elle revient dans les textes vernaculaires religieux et amoureux (cf. entre autres Ziltener 1972, 166-9) ; elle est particulièrement développée dans le *Dit de la tremontaine*, dont il sera question plus loin.

⁸⁶ Je ne comprends pas cette image. Selon Tobler-Lommatzsch, *barbelet* signifie 'barbiche', 'petite barbe', sens qui s'explique mal dans la description de la beauté féminine ; la glose de Lacurne de Sainte-Palaye du 18^{ème} siècle ('long et droit comm[?]e un barbiau') n'aide pas beaucoup.

⁸⁷ L'image des bras de l'amie qui font un *laz* autour du cou de l'amant (vv. 87-9 : *Diex ! quel solas / A cui ele voudroit fère laz / De l'acoler de ses deus bras !*) se rapprochent au demeurant d'un passage du *Lai de l'ombre* (éd. Lecoy 1979, vv. 174-7 : *quar por ce fere ont eü maint / de lor amor joie et solas. / Quar m'eüst ceste fet un las / de ses deus braz entor mon col!*).

⁸⁸ Les invocations, comparaisons et références religieuses sont en fait assez nombreuses dans le texte (cf. vv. 4, 92, 106, 119, 124-5, 127, 148, 156). La comparaison de la dame à un ange se retrouve chez les trouvères (cf. Dragonetti repr. 1979, 267).

pour louer sa beauté (vv. 115-20)⁸⁹. Aussi serait-ce *bone aventure* (le vers 133 reprend le vers 29 du début de la *descriptio*) de voir s'accorder l'amour d'une telle dame.

Les tourments amoureux éprouvés par le *je* (cf. vv. 170-90, qui décrivent le changement qu'il subit entre froid et chaud, ses plaintes et soupirs, ses visions imaginaires de la dame et sa peur de lui parler) correspondent bien à ceux qu'un *fin'amant* devrait sentir selon les arts d'aimer. L'image des yeux traîtres, qui apparaît deux fois à la fin de la pièce (vv. 166-9, 195-6), est tout aussi classique⁹⁰. Enfin, au niveau du style, on peut noter une certaine préférence pour les constructions parallèles (cf. *il est... il est...* ; vv. 81, 101, 111-2). La dernière partie, la complainte proprement dite de l'amant, s'accompagne de soupirs et d'exclamations, parfois accompagnées d'une auto-interrogation, 'procédé [...] classique de la complainte'⁹¹ (*hé !, ha !, hé las !*, vv. 162, 166, 185, 189, 191)⁹².

Mais l'aspect le plus intéressant – et le plus problématique – du texte est, ici encore, la pièce lyrique sur laquelle il s'ouvre. Contrairement à ce que nous avons pu constater dans les deux cas précédents d'insertion lyrique, ici il n'est pas aisé de déterminer le lien que maintiennent la chanson et la plainte de l'amant. Il sera donc utile de commencer par dresser un tableau des liens entre les deux textes. Ceux-ci sont à vrai dire assez faibles. On peut toutefois noter, tout d'abord, que, formellement, la plainte poursuit en quelque sorte la chanson en adoptant l'alternance de vers longs et vers brefs. Ensuite, de manière générale, la beauté de la dame dont parle la chanson est illustrée dans la plainte, où on retrouve d'ailleurs une fois le syntagme *grant biauté* (v. 119), qui est mentionné deux fois dans la chanson (vv. 11 et 16). L'idée que la dame est digne d'un roi (chanson, v. 20) se retrouve également dans la plainte (vv. 136-40), tout comme celle de la mort imminente de l'amant en cas d'absence de l'aide de la dame (chanson, vv. 10-14, plainte, vv. 152-5, 169-71). D'autre part, il faut dire que des motifs aussi importants que celui de l'espoir et de la joie, présents dans la chanson⁹³, sont absents dans la description plaintive qui lui fait suite. Somme toute, la convergence majeure entre ces deux parties du texte semble être la thématique de l'aveu. En effet, malgré les strophes II et III, la chanson présente un *je* qui ne s'est pas déclaré à la dame et qui, dans la dernière strophe, envisage une déclaration future. De la même manière, le *je* de la deuxième partie du texte s'arrête longuement sur la description de la dame, mais finit par exprimer la difficulté de l'aveu amoureux, qu'il entame en quelque sorte dans les derniers vers (vv. 191-8). Mais cette combinaison entre une chanson et une complainte n'est donc finalement que partiellement comparable au seul autre cas où l'on trouve une chanson entière intégrée, à savoir *Diex ! où porrai-je conseil prendre*⁹⁴.

Force est donc de constater que les deux textes forment un ensemble quelque peu maladroit. Dès lors, le point de contact entre les deux parties mérite un bref examen. Tout d'abord, on peut noter que les vv. 29-32 reprennent la figure d'*Amor*, assez présente dans la chanson (vv. 5, 21, 22), et quelques termes de la fin de la chanson :

⁸⁹ L'hyperbole est assez stéréotypée (on la rencontrera encore par la suite), même si elle revêt une forme particulière ici en se combinant avec l'image, tout aussi traditionnelle, des gouttes de la mer: *se toutes les gouttes de la mer / estoient langues por parler...*

⁹⁰ Dragonetti repr. 1979, 231-2.

⁹¹ Dragonetti repr. 1979, 41. Pour cette figure, qu'on appelle aussi *ratiocinatio*, voir *ibidem*, 41-5.

⁹² Il faut remarquer que ces exclamations sont souvent suivies, dans le ms., par un point-virgule (;).

⁹³ L'on notera le parallélisme, dans celle-ci, entre les vv. 3 et 25 (cf. de la même manière vv. 11 et 16 (*grant biauté*) et le 'mot-refrain' *pooir*, qui se trouve au même endroit dans la strophe aux vv. 5, 12 et 26, tout en manquant au v. 19).

⁹⁴ Le fait que la chanson ne soit attestée qu'ici a fait croire à Ruhe que l'auteur de la chanson insérée est le même que celui de la plainte, tout comme dans le cas de la deuxième chanson de *Diex, où porrai-je conseil prendre* (cf. Ruhe 1975, 224, note 101). Si les liens sont beaucoup moins nets, les maladroites qu'on trouve dans les deux textes pourraient confirmer cette hypothèse.

Un **douz** regart me **donez**, **douce** amie. Bone aventure aviegne Amor
 Qui me **done** sens et vigor
 De **regarder** la grant **douçor**,
 [...]

Comme le *je* de la chanson demande le don d'un regard de sa douce amie, le *je* de la plainte demande le don de la force dont il a besoin pour supporter ce même regard de la douce. On aurait ainsi un jeu de regards inversés entre les deux textes⁹⁵.

Il faut ensuite s'arrêter un instant sur le dernier vers de la chanson. Comme l'a noté Lefèvre⁹⁶, l'apostrophe *douce amie* a été ajoutée à un vers métriquement correct, auquel manque toutefois la rime en *-ie*. Cette rime se restaure à l'aide de ces deux paroles, mais au prix de rendre le vers hypermétrique. On peut ajouter qu'il s'agit (possiblement) d'un ajout de quatre syllabes, ce qui correspond au vers bref des strophes couées de la deuxième pièce, qui au lieu de commencer par un vers bref, s'ouvre sur l'octosyllabe qui vient d'être cité. Même s'ils n'ont pas de rime en commun, l'apostrophe *douce amie* semblerait ainsi servir de transition entre les deux pièces.

Toutefois, celles-ci sont rigoureusement séparées l'une de l'autre dans le manuscrit. C'est que, au lieu de capter les deux textes en faisant débiter la chanson par une lettrine, celle-ci se trouve reléguée au début du deuxième texte. Comment interpréter cette mise en page ? Est-il légitime de voir dans cette séparation une preuve pour l'indépendance fondamentale des deux pièces, comme le voulut Meyer⁹⁷ ? Ou faut-il y voir plutôt un 'jeu' avec la lyrique, comme l'a récemment proposé Lefèvre⁹⁸ ? Passons en revue les arguments. À vrai dire, il est peu logique de considérer la chanson comme une pièce indépendante: ce serait l'unique chanson dans le recueil entier⁹⁹. Si cela ne constitue pas un argument décisif, il faut dire en même temps qu'on y trouve plusieurs pièces lyriques, mais que celles-ci sont toujours insérées dans d'autres textes (narratifs, didactiques, etc.), comme dans le cas *Diex ! où porrai-je conseil prendre*. Il est d'ailleurs un autre cas où une (strophe de) chanson constitue l'ouverture d'un texte : c'est le *salut Ma douce amie, salut, s'il vous agrée* (ff. 253ra-253rb du manuscrit fr. 837). Ce texte commence lui aussi par une lettrine comme tous les autres. Le véritable problème est donc l'absence d'une lettrine au début de la chanson, qui la fait flotter en l'air. Car s'il s'agissait aux yeux du copiste d'un texte indépendant, il l'aurait pourvu d'une lettrine. Mais si, au contraire, il y voyait la partie initiale de l'ensemble des deux textes, il aurait également dû le pourvoir d'une lettrine. Maintenant le texte est à moitié chemin entre autonomie et intégration textuelle, et ce statut flottant semble refléter l'indécision de la part du copiste.

Un indice pour l'unité des deux textes réside dans le titre plus récent que précède la chanson (*salut d'amours*), car il nous informe sur la réception du texte par un lecteur des alentours de 1400¹⁰⁰. Or, l'annotateur a répété l'*explicit* avant la chanson, ce qui montre que, pour lui, elle faisait partie du texte entier. D'ailleurs, plus que d'une opinion personnelle, cette interprétation peut encore être le fruit d'une lecture d'une copie du manuscrit fr. 837 ou – ce

⁹⁵ Une variante de la formule *Bone aventure aviegne...* se trouve d'ailleurs dans le refrain 290 du recueil de Van den Boogaard : *Bone aventure aviegne [a] fol espoir, / qui les amans fait vivre et resjoir*.

⁹⁶ Lefèvre 2005, 213.

⁹⁷ Meyer 1867, 134-5; il est suivi par Naetebus (cf. Naetebus 1891, 190).

⁹⁸ Lefèvre 2005, 213 ; Omont y voit lui aussi un ensemble (cf. Omont reprint 1973, 6).

⁹⁹ Il faut noter toutefois que quelques descriptions anciennes du ms. fr. 837 mentionnent des 'chansons' dans son contenu (cf. à ce propos Lefèvre 2005, 220, note 48).

¹⁰⁰ Pour cette datation, cf. Lefèvre 2005, 219.

qui semble plus plausible – d’une table aujourd’hui perdue¹⁰¹. Dans tous les deux les cas, il suivrait ainsi le travail des producteurs du manuscrit¹⁰².

Dans cet de choses, la solution la plus économique au problème me semble être celle de voir dans le déplacement de la grande initiale vers le début de la complainte de l’amant le résultat d’une erreur de lecture du copiste, due peut-être, sinon à ses sources, au changement de mètre ou à la longueur de la chanson, qui se présente comme texte à part entière. Il semblerait donc que ce soit l’insertion lyrique qui a dérouté le copiste. Or, il est un autre texte dans le corpus des *saluts* et *complaintes* où cela s’est produit : *J’ai appris à bien amer* (ff. 267rb-268ra). Ce n’est sans doute pas un hasard si ce texte commence également par une petite pièce lyrique, à savoir un refrain¹⁰³. En effet, dans ces deux poésies, les pièces lyriques vont jusqu’à modifier la structure même du texte: plutôt que d’insérer des pièces lyriques, ils sont eux-mêmes insérés dans un cadre construit par des citations lyriques. On assiste ainsi à une inversion de la hiérarchie textuelle (texte, hors-texte, insertion et cadre se mélangent), assez typique de cette époque. Dans ce sens là, on peut effectivement parler d’un jeu littéraire¹⁰⁴. Mais il semble que ce jeu n’ait pas été compris par le copiste.

Comme le suggèrent les faibles liens textuels entre les deux textes, la chanson et la complainte forment donc bien un ensemble même si la pièce lyrique n’a pas l’importante fonction qu’elle par exemple dans *Diex ! où porrai-je conseil prendre*.

2.2.2.5. Aussi comme la rose nest

ff. 204vb-206ra
Édition : Jubinal 1835, 110-18¹⁰⁵
Rubrique : *Le dit de la rose*
Explicit : *Explicit le ditié de la rose*
Métrique : 230 octosyllabes à rimes plates

Résumé

Après un exposé sur le danger des *mesdisanz*, qui entourent sa bien-aimée comme les épines la rose, l’amant engage une longue réflexion sur la manière dont il pourra néanmoins atteindre la dame, expliquant tous les obstacles qui pourraient l’en empêcher. Il demande ensuite à la dame de maintenir le secret de leur relation et de lui indiquer par lettre le moment d’un rendez-vous, avant de finir par la saluer.

¹⁰¹ Cf. *ibidem*, 218-21; le travail de l’annotateur ne se limite pas à la reprise des *explicit*, mais fournit également des renseignements sur les textes aujourd’hui perdus. Il a donc dû être au courant du contenu originel du recueil, qu’il a comparé avec celui effectivement conservé. Je reviendrai plus loin sur cet aspect du manuscrit qui peut fournir parfois des informations intéressantes.

¹⁰² Peut-être à l’exemple du travail de l’annotateur, dans la copie du 18^{ème} siècle les deux textes forment également un tout.

¹⁰³ Voir *infra*, 2.2.2.17. Dans ce cas, la confusion coïncide avec un changement de colonne dans le manuscrit.

¹⁰⁴ Mais je ne crois pas que l’auteur ou le copiste ait procédé délibérément ainsi, afin de créer de nouveaux sens. D’ailleurs, l’indécision entre *salut* et *complainte* dont parle Lefèvre ne me paraît pas jouer de rôle ici : l’apostrophe à la dame qu’on trouve dans la chanson (comme dans la complainte qui suit) n’est pas rare et l’*explicit* indiquant qu’il s’agit d’un *salut d’amors* ne s’explique donc également guère par une volonté littéraire. Voir toutefois *infra*, 2.2.3. pour une discussion des traits génériques du corpus.

¹⁰⁵ Cette édition a été reprise dans l’anthologie de Bartsch-Horning 1887, 603-10.

Commentaire

Cette 'jolie pièce'¹⁰⁶ se compose nettement de quatre parties différentes, qui développent la structure générale : problème – réflexion – solution. La première partie (vv. 1-82) pose le problème des médisants comme obstacle au contact direct avec la dame¹⁰⁷. La deuxième partie (vv. 83-122) et la troisième partie (vv. 123-178) reprennent cette problématique¹⁰⁸. Elles se relèvent assez facilement dans le texte, qui les fait commencer par les mêmes vers : *Or me covient dont regarder / comment je puisse à li parler, / si que de nus ne soit blasmée* (vv. 83-5 et 123-5), répétition qui leur confère dans une certaine mesure le caractère de 'strophes'¹⁰⁹. À y voir de plus près, la reprise de la première partie du texte se fait ici selon un plan assez stricte : la première des deux explique l'image de la rose et des épines¹¹⁰ ; la seconde, en revanche, se concentre nettement sur la problématique du contact avec la dame¹¹¹. Ces deux parties forment ainsi un ensemble qui reprend les deux thèmes principaux de la première partie. La quatrième partie (vv. 179-230) constitue un ajout quelque peu inattendu : après avoir discoursé sur l'impossibilité de contacter la dame, c'est à elle-même que s'adresse tout d'un coup l'amant¹¹². Cette partie se détache donc par l'introduction de l'apostrophe à la dame, mais elle est également annoncée par l'expression typique *au definir* (v. 185). C'est *par lettres où il n'ait nul non* (v. 187)¹¹³ que l'amant envisage surmonter le problème des médisants et d'organiser un rendez-vous. Cette dernière partie offre ainsi la solution au problème soulevé par le texte.

Cette articulation de la pièce, mêlée à une thématique limitée et, surtout, un goût assez prononcé pour la démonstration didactique, n'est pas sans entraîner une certaine répétitivité.

¹⁰⁶ La qualification est celle qu'emploie Paulin Paris dans sa brève note sur le texte dans l'*Histoire littéraire* (t. 23, 1856, 285 ; voir *ibidem*, 284-5 pour un résumé de la pièce accompagné d'extraits). Il est intéressant de noter que cette qualification correspond exactement à celle qui précède le texte dans la copie du ms. fr. 837 du 18^{ème} siècle, qui pourrait donc avoir été utilisé par Paris. Dans cette copie, la remarque apparaît d'ailleurs en tête de plusieurs textes du corpus.

¹⁰⁷ Cf. vv. 56-71 : *Amors, [...] / Por Dieu requerre vous voudroie / Que vous vousissiez consentir / Qu'à la bele por son plesir / Une fois péusse parler / Tant que li péusse moustrer / Les maus dont j'ai tant tret por li*. L'on notera l'invocation d'*Amors*, qui, du reste, ne joue guère de rôle dans la pièce.

¹⁰⁸ Cf. l'une des rares remarques que le texte a suscitées jusqu'à aujourd'hui (Strubel 1989, 52) : 'Le Dit de la Rose poursuit sur une centaine de vers le parallèle classique de la rose entourée d'épines et de la dame entourée de médisants: une fois la similitude posée, l'auteur se contente de la répéter, sans apporter d'élément nouveau susceptible d'enrichir le rapprochement'. Ce résumé laisse pourtant de côté la conclusion du texte.

¹⁰⁹ Le ms. fait ouvrir ces deux sections par des initiales filigranées. Cf. aussi l'édition de Jubinal, qui rend compte de cette répartition par l'introduction de quelques lignes blanches.

¹¹⁰ Cf. vv. 115-22 : *Par la rose puet l'en entendre / La belle qui assez plus tendre / Est et fresche com rose en may, / Et je suis cil qui esté ai / En si grant désir longuement / D'avoir s'amor entirment ; / Et par les espines poignanz / Puet l'on entendre mesdisanz*.

¹¹¹ Cf. vv. 129-142, où l'on retrouve presque littéralement le vœu de l'amant de pouvoir *parler* avec la dame déjà exprimé aux vv. 56-71 et les vers parallèles 83-5 et 123-5 : *li péusse dire/ le grief mal ne le grief martire / Qu'amors me font por li souffrir, [...] Si ne puis pas pensser commant / Puisse à li parler tant ne quant, [...] trover et lieu et tens [...] / Que péusse parler à li*.

¹¹² Cette structure de la fin du texte rappelle celle de *Li dous pensser où je si sovent sui*, qui, lui aussi, se termine par une apostrophe à la dame, restée absente dans le reste de la poésie (vv. 191-8). Il faut remarquer toutefois que l'apostrophe à la dame ne se poursuit pas jusqu'à la fin du texte: les deux derniers vers (vv. 229-30) représentent à nouveau la dame à la troisième personne (*si fet cele pour qui me dueil / je n'en sai nule son pareil*).

¹¹³ Le stratagème rappelle bien entendu les préceptes d'Ovide (cf. *Ars amatoria*, III, 493-8). De la même manière, le passage précise le secret qu'exige l'écriture même du billet – à confier à un clerc qui ne devra pas être au courant de la chose –, ainsi que son contenu (vv. 189-94) : *Ne le clerc qui les escrira / Ne sache jà que ce sera, / Fors qu'en ceste manière non : « Je vous mant qu'en tele seson, / « A tele eure et à tel jor, / « Vieigniez en tel leu sanz sejour. »*. On ne saurait donc être entièrement d'accord avec la conclusion d'Oulmont, selon qui 'dans le « Dit de la rose », on nous apprend que les clercs sont si experts en matière d'amour qu'ils écrivent pour autrui des lettres et des billets, en parfaits secrétaires' (Oulmont 1911, 35) : le clerc n'est employé ici que pour sa capacité d'écrire et non pas pour son expérience en matière d'amour.

On relève non seulement plusieurs lieux parallèles, mais encore des répétitions de rimes, voire d'un vers¹¹⁴. Assez répétitive est également l'hyperbole numérique que l'auteur anonyme insère à plusieurs reprises dans le texte (cf. vv. 20, 76 et 204, où le chiffre cent mille est une constante). On relève ensuite quelques légères réminiscences bibliques : ainsi, l'*incipit* de la pièce semble faire écho au *Chant des Chants* 2, v. 2 (*Sicut lilium inter spinas, / sic amica mea inter filias*)¹¹⁵, et les vv. 72-82 rappellent vaguement la position du chrétien vis-à-vis le Christ : ce n'est pas le mérite de l'amant qui lui vaut, mais uniquement la pitié et la débonnairété de la dame¹¹⁶. Mais l'une des images les plus intéressantes se trouve aux vv. 166-71 :

Ausi com la busche alumée
 Qui est couverte souz la cendre;
 Por ce n'est pas la cholor mendre
 Desouz la cendre que desus ;
 170 Tout soit en la cendre repus
 Le feu, ainz a greignor cholor.

Il s'agit là d'une image bien connue : d'origine ovidienne, elle se retrouve dans des textes pseudo-ovidien, chez les troubadours et chez plusieurs trouvères¹¹⁷. Parmi ces derniers, c'est une chanson de Simon d'Authie (?) qui en offre une expression très proche du passage dans le *Ditié de la rose* par la rime *mendre-cendre* (*Li biaux estés se resclairre*, RS 183, vv. 10-13)¹¹⁸ :

li maus que j'ai n'est pas mendre
 por ce qu'il n'est apparanz,
 car li charbons souz la cendre
 couvers, c'est li plus ardanz.

Il est pourtant possible de trouver un parallèle encore plus exact, qui pourrait bien être à la base des vers du *dit*, vu la renommée de l'œuvre où il se trouve. Il s'agit en effet d'un fragment du *Cligès* de Chrétien de Troyes (vv.605-11):

¹¹⁴ Cf. les vers 1-2 et 16-8, 19-20 et 89-90, les rimes des vv. 9-10 et 97-8, vv. 31-2 et 37-8, vv. 60-61 et 117-8, vv. 89-90 et 121-2 et le chiasme aux rimes des vv. 155-8. Le vers 55 est le même que le vers 49. En revanche, la répétition des trois vers au début de ce que j'ai appelé la deuxième et la troisième partie semble répondre plutôt à un souci de composition chez l'auteur anonyme.

¹¹⁵ Il faut dire toutefois que l'image de la rose entre les épines a une tradition très longue, qui remonte aux auteurs latins et passe par les pères de l'Église avant d'atteindre les littératures médiévales vernaculaires ; voir pour un relevé d'occurrences Singer 1996a, 277-9.

¹¹⁶ Cf. pour la première image aussi Oulmont 1911, 7. C'est encore une image de souche religieuse qu'on trouve vv. 206-9, où le nombre de saluts qu'envoie l'amant à la dame est comparée au nombre d'âmes et d'esprits au paradis.

¹¹⁷ Voir, respectivement, Ovide, *Métamorphoses* IV, 64; *Pamphilus* (vv. 21-2) : *estimo monstrari melius, nam conditus ignis, / acrior; effusus, parcior esse solet*; Folquet de Marseille (*Chantan volgra mon fin cor descobrir*, *BEdT* 155, 6, éd. Squillaciotti 1999, v. 40) : *qu'ieu sai que.l fuocs s'abrassa per cobrir*; c'est sans doute à partir des troubadours qu'on la retrouve chez Giacomo da Lentini dans la première moitié du 13^{ème} siècle (dans la chanson *Meravigliosa-mente*, cf. Segre-Ossola 1992, 37, notes). Dragonetti repr. 1979, 220 mentionne deux chansons du trouvère Raoul (ou Thierry ?) de Soissons (milieu du 13^{ème} siècle) : *Quant voi la glaie meüre* (RS 2107, éd. Rosenberg-Tischler 1995, vv. 76-8 : *Que li charbons sous la cendre / N'art pas plus couvertement / Que cil qui merci atent*) et *Destrece de trop amer* (RS 767, éd. Winkler 1914, vv. 40-43 : *Qui ma volenté esprent / D'une amour si ardanment / Que plus me sent esprendre / Q'ardant charbon, qui art souz chaude cendre*). Pour un relevé plus complet des occurrences de cette image proverbiale, qu'on retrouvera sous cette forme encore chez Guillaume de Machaut, voir Singer 1995, 260-61 ; cet aperçu pas plus que celui de Ziltener (cf. Ziltener 1972, 185-6 et Ziltener 1972-1989, 561) ne prend en compte cette attestation.

¹¹⁸ Éd. Petersen Dyggve 1951. Le passage est cité par Zaganelli 1982, 244 ; elle l'attribue à Simon d'Authie.

Cligès

605 dou charbon qui est souz la cendre.
 Por ce n'est pas la chalors mendre,
 Eincois dure la chalors plus
 Desouz la cendre que desus

Aussi comme la rose nest

Ausi com la busche alumée
 Qui est couverte souz la cendre;
 Por ce n'est pas la cholor mendre
 Desouz la cendre que desus ;
 170 Tout soit en la cendre repus
 Le feu, ainz a greignor cholor.

Si les passages ne sont pas parfaitement identiques (on a notamment la *busche alumée* au lieu du *charbon* du roman de Chrétien et la deuxième paire de rimes est différente), cela peut s'expliquer par un remaniement partiel de l'auteur du *ditié* (comme le montre également une comparaison entre le v. 607 du roman avec le v. 171 de la pièce anonyme). Or, si, comme on peut le supposer, il s'agit effectivement d'un emprunt, il est très intéressant de noter le contexte du fragment de *Cligès*. En effet, ce passage s'insère dans la description des plaintes amoureuses d'Alexandre et Soredamor, anxieux de dévoiler leur amour aux gens. Voici en effet les vers qui suivent directement au passage cité :

Molt sont andui an gran angoisse
 610 mes por ce que l'en ne conoisse
 lor compleintes ne aperçoive
 estuet chascun que il deçoive
 par faus semblant toutes genz
 mes la nuit est la plainte granz
 615 que chascuns fet a soi meismes

Ce contexte n'est pas sans rappeler celui du *dit*. Tout d'abord, il s'agit d'un contexte dans lequel les deux amants doivent cacher leur amour (*por ce que l'en ne conoisse*). Ensuite, le terme de *compleintes* est intéressant, bien que, utilisé au pluriel, il ne revête pas de valeur générique. Indirectement, l'amant du *Ditié de la rose* semble donc se comparer au couple d'amants célèbres du roman de Chrétien de Troyes. Les deux éléments conviennent en effet parfaitement à la situation méditée par l'auteur anonyme du *dit*, dont la reprise au roman de Chrétien de Troyes, plus encore que les échos du *Cligès* dans *Douce, simple, cortoise et sage*, semble donc avoir été un choix plutôt conscient, et de nature presque 'générique'. L'œuvre de l'auteur champenois, dont l'un des traits stylistiques est justement l'emploi du discours direct à des fins de didactique amoureuse¹¹⁹, a pu constituer ainsi un lieu intéressant pour les auteurs de *complaintes*.

Cependant, à part ces éléments épars, qui jettent un peu de lumière sur la culture littéraire du poète anonyme, il faut s'arrêter enfin plus amplement sur la métaphore centrale du texte, qui lui donne son sens : celle de la rose. En soi, l'image de la rose pour indiquer la dame est bien évidemment trop banale pour appeler un commentaire, mais il faut remarquer qu'ici, elle fait l'objet d'un traitement qui rappelle de manière directe l'exemple majeur l'emploi de la métaphore de la rose : le *Roman de la rose*¹²⁰. Or, il est difficile d'établir avec certitude la chronologie des deux textes. On attribue la deuxième partie du *Roman*, celle due à Jean de Meun, aux années 1269-1278¹²¹. Le manuscrit fr. 837, de son côté, semble ne pas dépasser de beaucoup le *terminus post quem* de 1278, même si on ne possède pas de date exacte. Il est donc possible que ce texte précède la deuxième partie du *Roman de la rose*,

¹¹⁹ Cf. à ce propos Hilka 1903.

¹²⁰ Une telle influence du *Roman* sur cette pièce est déjà notée par Lacurne de Sainte-Palaye dans sa copie du ms.

¹²¹ Cf. Strubel 1992, 7.

comme l'a cru Langlois, qui y voyait justement une étape préparatoire au texte de Jean de Meun¹²². Mais on ne peut exclure tout à fait le scénario inverse, selon lequel le *Ditié de la rose* aurait subi l'influence des deux parties du roman du même titre, ce qui mettrait la composition du *ditié* après 1269.

Pour pouvoir mieux évaluer la question, il faut passer en revue les convergences entre les deux textes. Tout d'abord, une dette à l'égard du *Roman de la rose* semble s'annoncer déjà dans le titre de la pièce, que lui attribue l'auteur même (v. 223) et qui semble faire hommage à l'œuvre de Guillaume de Lorris et Jean de Meun: *Le ditié de la rose*¹²³. C'est dans le même sens d'un hommage et d'un jeu intertextuel sur la tradition inaugurée par le *Roman* qu'on peut interpréter la rime répétée *rose-enclose* (vv. 9-10 et 97-8), qui est, on le sait, la fameuse rime-clé du texte de Guillaume de Lorris et Jean de Meun (vv. 37-8):

Ce est li romanz de la rose
Ou l'art d'amours est toute enclose.

À la fin du 13^{ème} siècle, utiliser cette rime, c'est s'inscrire dans une tradition. C'est peut-être encore à l'influence du *Roman de la rose* qu'on peut attribuer l'emploi d'une image précise dans le *dit*, à savoir celle du cierge, dont le feu, tout en se partageant, ne diminue pas:

210 Ne plus que la flambe du feu
Dont l'en alume la chandaille.
Quar qui alumeroit d'icele,
Toutes les chandailles du monde,
Si dit l'auctorité et conte
215 Jà por ce n'amenuiseroit,
Ne por ce n'apetiseroit
De rien le feu de la chandaille,
Ne de lueur ne d'estincele.

On peut en effet comparer ce passage, qui exprime le nombre de saluts que l'amant envoie à la dame, aux vv. 7412-6 du *Roman de la rose* :

C'est la chandoille en la lanterne :
Qui mil en y alumeroit
Jà mains de feu n'i troveroit.
7415 Chascuns set la similitude
Se mout n'a l'entendement rude.

À en croire Jean de Meun même, la comparaison semble avoir été assez commune au Moyen Âge¹²⁴. Pourtant, on peut noter que le passage en question s'applique dans les deux cas à

¹²² Langlois 1890, 37 et 42-4 ; on trouve la même opinion dans Joret 1892, 331. Langlois fait observer que dans le *Ditié*, on ne trouve qu'une ébauche d'allégorie, qui sera menée à son apogée par le *Roman* ; je ne crois pas que ce soit un argument de poids dans la question de la chronologie des deux textes, car il ne faut pas oublier que le *Ditié de la rose* s'inscrit dans une autre typologie de textes (celle des *saluts* et *complaintes*, justement) que le *Roman de la rose*.

¹²³ Léonard a fait remarquer que ce texte est le seul à être qualifié de '*ditié* aussi bien dans le texte même qu'en dehors de celui-ci' (Léonard 1996, 61): le deuxième emploi s'explique naturellement par le premier.

¹²⁴ Cf. aussi la note de Langlois au v. 7413 de son édition (*chascuns set la similitude*) (Langlois 1921, III, 279) : 'Cette comparaison était en effet banale ; on la rencontre souvent formulée dans la littérature du moyen âge'. Il ne mentionne toutefois pas de parallèles. Segre inscrit le passage dans la topique du cierge qui se détruit en donnant de la lumière aux autres (cf. Segre 1966, 1081-6), mais il s'agit là d'une image différente : le passage du

l'amour et quelques légères convergences stylistiques (*qui alumeroit ; jà*) peuvent faire penser que c'est le *Roman de la rose* qui a été remanié ici¹²⁵. Si c'est le cas, il se pourrait que l'*auctorité* invoquée par le *dit* (v. 214) soit le *Roman* même. Dans ce contexte, la comparaison de la dame avec une rose au mois de mai (vv. 61 et 117)¹²⁶ peut rappeler malgré sa banalité le déroulement du *Roman* à ce même mois. Peut-être encore le conseil, repris à Ovide, de ne pas mettre de nom dans la correspondance amoureuse (v. 187) dérive-t-il d'un passage du *Roman*:

Et se enz ne povez aller,
7490 Faites i par aucun paler
Qui soit messages couvenables,
Par voiz, par lettres ou par tables.
Mais ja n'i metez vostre non,
Ja cil n'i soit se cele non,

De la même manière, les vers 99-114, qui expliquent que l'amant peut facilement se faire mal aux épines, voire détruire la fleur, semblent faire référence aux difficultés qu'éprouve l'amant dans le *Roman de la rose* pour s'approcher de la fleur. Un dernier élément qui paraît lier la pièce au grand art d'aimer se trouve dans sa conclusion, où on trouve une référence nette à une tradition de *gloses* sur la signification (amoureuse) de la rose qui inscrit le texte consciemment dans une tradition littéraire préétablie (vv. 223-6) :

Ci fenist le ditié d'amor
Qui a le seurnon de la flor
Qui plus bele est sus toutes choses.
Bien en a l'en atret les gloses

Il n'est sans doute pas trop risqué de croire que la tradition à laquelle le texte fait allusion est celle du *Roman de la rose*.

Si ces convergences, partiellement assez générales mais néanmoins significatives, font entrevoir un lien entre les deux textes, comme je le crois, c'est bien évidemment le *Roman* qui a constitué un modèle pour l'auteur du *dit* et non pas l'inverse. Mais s'il semble donc légitime de conclure que le *Ditié de la rose* présente une réflexion sur l'amour calquée de plusieurs manières sur l'exemple du *Roman de la rose*, il reste à savoir si l'auteur du texte s'est inspiré seulement de la partie de Guillaume de Lorris ou également de celle de Jean de Meun. Quelques-uns des parallèles allégués pourraient indiquer la seconde possibilité, mais ils ne sont pas décisifs.

C'est enfin en relation avec cette chronologie et, donc, avec la datation du texte, qu'il faut revenir sur le salut final de l'amant à sa dame. En voici le début :

Ditié met l'accent sur le fait que le feu ne diminue pas, la topique au contraire prévoit la diminution du matériel qui se consomme en brûlant. Il s'agit en réalité d'une image voisine, qui a effectivement quelques correspondances dans la littérature médiévale : voir Singer 1998b, 3.

¹²⁵ Il est en effet à noter à ce propos que Singer ne donne pour la littérature française que le seul passage du *Roman de la rose* (cf. *ibidem*).

¹²⁶ *Qui coleur a fresche et novele / plus que n'est pas la rose en may et la belle qui assez plus tendre / est et fresche com rose en may*. L'image se retrouve dans une chanson anonyme (*En mon cuer truis*, RS 2078, éd. Faral 1912b, vv. 46-7): *Les levres vermeilletes, / plus que rose n'est en mai*, en confirmation de l'affirmation de Faral selon laquelle le poète de la chanson 'chante la beauté de la dame en termes d'une banalité qui n'a d'égale que celle de tant d'autres chansons, de tant d'épîtres d'amour, saluts, requêtes, etc. qui ont fleuri au XIII^e siècle' (*ibidem*, 267).

Dame, or vous mant plus de saluz,
 Qu'en .lx. .c. .m. escuz
 205 Ne puist avoir de fleurs de lis,
 Ne qu'il ne puist en paradis
 D'ames d'angles et d'esperiz,

Dans ce passage le poète s'est servi d'une variante française de la formule *quot...tot...*, courante dans les lettres d'amour latines et les *Liebesgrüsse* allemands¹²⁷, ce qui atteste la pénétration de la formule également dans les lettres d'amour françaises. Mais le passage doit retenir l'attention surtout pour la comparaison qu'il établit à l'intérieur de cette formule. Jubinal y a relevé un jeu de mots¹²⁸ sur le terme de *saluz* (v. 203), qui a non seulement le sens de 'salut', mais qui désigne encore une pièce de monnaie du même nom¹²⁹. Or, cette monnaie, qui représentait l'annonciation à la Vierge soit le salut angélique, était en circulation en France au début du 15^{ème} siècle¹³⁰; cependant, une monnaie tout à fait comparable avait été introduite au royaume de Naples par Charles d'Anjou¹³¹, de sorte que l'auteur du 13^{ème} siècle a pu jouer sur les deux sens du terme. Cependant, si un tel jeu de mots était effectivement à l'esprit de l'auteur inconnu, il n'a pu atteindre son effet que par les deux vers qui le suivent. Ceux-ci font sans doute référence à l'écu d'or, autre type de monnaie introduite par Saint-Louis, qui représentait sur l'une de ses deux faces un écu couvert de 'fleurs de lis sans nombre'¹³². Le jeu poétique est clair : au lieu d'envoyer, comme très souvent dans ce genre de *Liebesgrüsse*, 'autant de saluts qu'il y a de fleurs (au pré, au monde, etc.)', le poète envoie bien des fleurs, mais des fleurs de lis telles qu'elles se trouvent sur les écus. Dès lors, il est possible que ce jeu sur la terminologie monétaire conférait, comme le voulut Jubinal, une telle connotation également aux 'saluts' mêmes qui sont envoyés, connotation alors renforcée par la rime *saluz* : *escuz*.

Or, pour en revenir enfin à la date du texte, il est probable que l'écu a été introduit par Saint Louis en 1270¹³³. Cette date semble ainsi fournir un précieux *terminus post quem* pour le *Ditié de la rose*, dont la composition ne dépassera probablement pas, d'autre part, les années quatre-vingt du même siècle (cf. le *terminus post quem* de 1278 pour la confection du manuscrit fr. 837)¹³⁴. La pièce se situerait ainsi précisément dans la période durant laquelle se situe l'achèvement du *Roman de la rose* par Jean de Meun.

2.2.2.6. *Amors, je t'ai lonc tens servi*

ff. 215vb-216rb
 Édition : Jubinal 1835, 147-50
 Rubrique : *La nouvelle requeste d'amours*
 Explicit : *Explicit la novele requeste d'amors*
 Métrique : 100 octosyllabes à rimes plates

¹²⁷ Voir *supra*, 1.2.

¹²⁸ Jubinal 1835, 117, note 4.

¹²⁹ Voir le dictionnaire de Godefroy sous le lemme de 'salut'.

¹³⁰ Cf. Dieudonné 1916, 270-86 et Duplessy 1988, 161-205.

¹³¹ Cf. Dieudonné 1916, 275 et Grierson 1991, 112.

¹³² Duplessy 1988, 79; voir *ibidem* et Grierson 1991, 111-2 pour des images de cette monnaie.

¹³³ Cf. Duplessy 1988, 78-9. Comme l'a bien remarqué Zink (Zink 2001²a, 112 note 1), une référence à cette monnaie semble se trouver également chez Rutebeuf (*Testament de l'ane*, v. 150); le même érudit fait remarquer que l'écu avait été introduit vers 1253, mais ne mentionne pas de sources pour cette affirmation.

¹³⁴ Du reste, le salut d'or (ou *saluto d'oro*) de Charles d'Anjou fut introduit en 1278 même (cf. Grierson 1991, 112); si c'est à cette monnaie que le texte fait allusion, il faudrait dater ce dernier vers 1280.

Résumé

Le *je* est triste de devoir quitter sa dame. Il promet de ne pas l'oublier, affirme que, bien que son corps parte, son cœur restera auprès d'elle et espère qu'elle lui enverra le sien en retour. Pour éviter les risques, il fait saluer sa dame par Amour et non pas par quelqu'un d'autre. Il prend congé dans l'espoir que l'amour qu'il porte à la dame est réciproque.

Commentaire

Ce bref poème se démarque de ceux examinés jusqu'à présent par la situation qu'elle décrit : au lieu de se plaindre uniquement de son sort ou de s'adresser à la dame dans l'espoir d'obtenir ses faveurs, il met en scène le départ du *je* et les difficultés qu'il pose à la relation avec la dame. Quoiqu'en disent le titre et l'*explicit*, il ne s'agit donc guère d'une requête amoureuse, mais plutôt d'un 'congé' amoureux, comme le montre la répétition du verbe *partir* et de ses dérivés (v. 4, 27-8, 36 et 97)¹³⁵ et le fait que la relation amoureuse soit présentée à plusieurs reprises comme appartenant au passé. Or, plutôt que de relier cette conclusion à l'invention, au 13^{ème} siècle, d'un genre même de *congés* – pratiqué par Jean de Bodel, Baude Fastoul et Adam de la Halle, mais qui ne traite pas de l'amour –, il convient de rappeler l'existence d'un 'sous-genre' de congés amoureux dans la littérature occitane : le *comjat*¹³⁶. Ce lien est d'autant plus intéressant qu'on sait que, dans la tradition lyrique occitane, ce genre se rapproche parfois nettement du *salut*¹³⁷.

La salutation que comporte la pièce (cf. v. 70) n'est donc pas tant la *salutatio* du *salut* qu'un adieu, dont les motifs et les circonstances ne sont pas spécifiés. C'est *Amors*, invoqué trois fois (vv. 1, 53 et 67)¹³⁸ et à qui l'ensemble du texte est adressé, qui est censé porter ce message à la dame. En effet, l'amant ne veut pas risquer de lui envoyer un rival et faire ainsi 'd'un loup un berger' (v. 66)¹³⁹. Un deuxième motif, plus développé, est celui de l'abandon du cœur chez la dame (vv. 27-48). Il s'agit là d'un motif lyrique traditionnel¹⁴⁰, qui est exploité également dans le *Cligès* de Chrétien de Troyes, où l'on trouve par exemple l'idée de l'échange des cœurs entre les amants qui apparaît dans ce passage d'*Amors*, *je t'ai lonc tens servi*¹⁴¹. Ensuite, la prière à la dame de ne pas oublier son amant est répétée (cf. v. 78 et vv. 7-10) : si elle obéit à sa demande, le *geu mal partit* (v. 79) deviendra un *gieus biaux* (v. 96)¹⁴².

¹³⁵ Au vers 97 la locution *au départir* annonce bien entendu en premier lieu la fin du texte ; elle joue cependant sur le départ de l'amant même. À ce propos, il faut dire que l'on ne voit pas pourquoi l'*explicit* et le titre essaient de relier le texte à *Douce, simple, cortoise et sage*, qualifié, nous l'avons vu, de *requeste d'amor*. Le seul lien (superficiel) entre les deux textes est l'élément de la salutation.

¹³⁶ Voir notamment Newcombe 1990.

¹³⁷ Le meilleur exemple est le *salut* de Falquet de Romans, *Domna, eu pren comjat de vos* (cf. le début du texte, vv. 1-3, où l'on retrouve le motif de la *departie* : *Domna, eu pren comjat de vos / ez anc non fui plus angoissos / com soi de vostra departia*) ; la *canso* anonyme *A Deu coman vos e.l vostre ric preç* s'insère également dans cette espace à la croisée du *salut* et du *comjat* (voir pour ces textes Gambino 2009, 466-507 et 606-23).

¹³⁸ L'*incipit* du texte est d'ailleurs proche de celui d'un certain nombre de chansons (ce qui montre en même temps la généralité de l'idée) : RS 55 : *Amour longuement servi ai*, RS 286 : *Amours cui j'ai servi lonc tans*, RS 1082 : *Se j'ai lonc tens Amours servi*, RS 1083 : *Amours cui j'ai tant servi*, RS 1214 : *Lonc tens ai Amours servie*. Mais voir par exemple aussi v. 325 de la *Flour d'amours* (éd. Morawski 1927) : *Amors, lonc tans vous ai servi*.

¹³⁹ Cette expression proverbiale n'est pas répertoriée dans les recueils de Morawski et Schulze-Busacker. Elle se retrouve cependant à d'autres endroits, comme par exemple dans *Philomena* de Chrétien de Troyes (?), v. 704 (*Einsi a fet del lo pastor*) ; voir Singer 2002, 168-70 pour d'autres occurrences.

¹⁴⁰ Cf. Dragonetti repr. 1979, 232-4 ou encore Lee 1988. Le motif se retrouve d'ailleurs fréquemment dans les *saluts* occitans (cf. Cerullo 2009a, 125 ; le *salut* anonyme *Si trobess tan leial messatge* est exemplaire) ; en occitan, le jeu sur le 'cœur' et le 'corps' fonctionne mieux qu'en français (qui a *cuer* et *cors*) à cause de l'homophonie *cors-cors* en langue d'oc (cf. à ce propos Di Girolamo 1988).

¹⁴¹ Voir notamment le dialogue aux vers 5114-91 de ce roman.

¹⁴² L'amant insiste de son côté sur sa propre fidélité à la dame en répétant par trois fois qu'il appartient tout à elle ((*toz*) *siens sui(s)*) : vv. 71, 73 et 94).

Par ailleurs, on peut noter que, dans un cas, le poète se sert deux fois de la même rime (vv. 83-4 et 29-30)¹⁴³ et que le vers 19 (*Quar n'est orgueilleuse ne fière*) correspond nettement au vers 32 de *Douce dame, preus et senée* (*Orgueilleuse n'estes ne fière*).

Enfin, il faut s'arrêter sur les deux derniers vers du texte. C'est Ibos-Augé qui a eu le mérite d'y déceler un refrain adapté au contexte octosyllabique¹⁴⁴. Voici ce que donne une comparaison de ces vers avec le refrain no. 13 du recueil de Van den Boogaard :

<i>A Dieu conmant je mes amors, qu'il les me gart.</i>	<i>A Dieu commant-je mes amors, Qu'il les me gart et nuit et jors.</i>
--	--

Ici comme dans *Douce dame preus et senée*, c'est la souplesse des refrains qui permet non seulement de l'intégrer dans des contextes très divers, mais encore de l'y adapter très facilement¹⁴⁵.

2.2.2.7. Cloz de girofle, lis et rose

ff. 217va-218b
Édition : Jubinal 1835, 182-7
Rubrique : *Le sort des dames*
Explicit : *Explicit le sort des dames selonc les cheances de .iii. dez et si comence au roxingnol que diex d'amors envoie*
Métrique : 142 octosyllabes à rimes plates

Résumé

Un oiseau du nom de Roxignolet se rend auprès de la dame, à qui il transmet un message de la part du dieu d'amour. Le message explique pourquoi la dame est aimée de son ami : c'est pour ses qualités morales et physiques, qui sont énumérées dans le détail dans le reste de la pièce, qui finit sur une lamentation de la part de l'amant sous forme d'insertion lyrique.

Commentaire

La structure tripartite de la pièce est assez claire : 1. arrivée du rossignol, messager préféré des amants (vv. 1-23). 2. message du dieu d'amour (vv. 24-139). Éloge de la dame en trois parties : bonté, sens et beauté (v. 31), qui la font aimer par son ami. Ces trois éléments correspondent *grosso modo* aux vv. 37-48 (cf. v. 38 : *bonté* et vv. 43, 45 et 48 : *bone*), vv. 49-58 (cf. vv. 50, 53 et 57 : *sage*) et vv. 59-131 (cf., à part les nombreux adjectifs, v. 60 : *biauté*)¹⁴⁶. Ce sont ces qualités qui incitent l'ami à la chanter. 3. départ du rossignol (vv. 140-42). Il ne s'agit donc pas d'un message proprement dit de l'amant à la dame, mais d'une initiative du dieu d'amour, qui se pose comme intermédiaire entre l'amant et la dame et dont le rossignol est l'adjuvant¹⁴⁷.

¹⁴³ On peut noter encore que la rime *fere-debonere* des vv. 15-6 (et, dans une moindre mesure, des vv. 25-6) correspond à celle des vv. 61-2 de *Douce dame, preus et senée* ; à noter également l'assonance aux vv. 47-8.

¹⁴⁴ Voir Ibos-Augé 1992-1995. Le refrain se trouve également dans les chansons RS 227, 1700 et 1995, ainsi que dans le motet no. 673 de la bibliographie de Gennrich 1958.

¹⁴⁵ On peut noter que le v. 67 (*Hé ! douces amors ! je vous pri...*) porte également vaguement le caractère d'un refrain (cf. le nos 793, 796-7 de Van den Boogaard), toutefois sans avoir d'équivalents précis ailleurs.

¹⁴⁶ Cf. aussi Ruhe 1975, 238.

¹⁴⁷ Cf. aussi l'*explicit* exceptionnellement long. Il semblerait clore le texte et en annoncer en même temps un deuxième, ce qui serait unique dans le ms. En réalité il résume les deux éléments majeurs de la pièce : le sort et l'oiseau-messager

Dans son autorité, le dieu d'amour possède le *livre des amanz* (v. 25), qui contient la description de tous les amants et qui se rapproche quelque peu du 'livre de la vie' du Dieu chrétien¹⁴⁸. Peu chrétien est en revanche le jet des sorts. Il s'agit d'un usage païen, qui consistait souvent à jeter, effectivement, trois dés dont le résultat permettait un certain nombre d'interprétations¹⁴⁹. Ici, le résultat est interprété, nous l'avons vu, dans le sens d'un éloge de la dame suivant les trois qualités de bonté, sens et beauté¹⁵⁰. Comme le dit le texte lui-même (*cil qui ont d'amer corage / font toz jors de moi message*, vv. 17-8), le motif de l'oiseau messenger, ensuite, est extrêmement répandu. Il peut s'agir de tout type d'oiseau : hirondelle, alouette, rossignol, perroquet, etc.¹⁵¹. À la différence de la chanson, où le rossignol invoque traditionnellement le chant lyrique, il figure ici nettement en tant que porteur d'un message d'amour¹⁵².

Il faut ensuite s'arrêter sur la longue *descriptio puellae* que fournit le texte. Elle est extrêmement détaillée et contient de nombreux éléments stéréotypés¹⁵³. Parmi ceux-ci, il faut mentionner en premier lieu les rimes. Beaucoup d'entre elles se retrouvent en effet dans des romans antérieurs ou contemporains, toutefois sans qu'il soit possible d'en conclure à des emprunts concrets ; on pourra donc les laisser de côté ici¹⁵⁴. L'auteur désapprouve du maquillage pour les femmes, ce dont sa dame n'a pas besoin, vu qu'elle marie de façon

¹⁴⁸ Cf. par exemple l'Apocalypse, chap. 20 et 21.

¹⁴⁹ Cf. Semrau 1910, qui mentionne *Cloz de girofle, lis et rose ibidem*, 20.

¹⁵⁰ Le premier élément est illustré entre autres à l'aide d'une comparaison 'géographique' (vv. 47-8 : *Qui cercherait jusqu'à Péronne / N'en trouverait une aussi bone*), qui pourrait fournir une indication sur le point de vue géographique de l'auteur, Péronne étant une petite ville en Picardie, située au sud d'Arras (en réalité, si elle indique cette zone limitée, il faut dire que la comparaison n'est guère élogieuse). Le deuxième élément est illustré à l'aide d'une comparaison très rare (je n'en connais pas d'autres exemples) avec le personnage biblique de Rebecca (vv. 41-2 : *Rebeca, dont l'Escrit parole / Vous a bien aprise à s'école*), qui pourrait illustrer la culture cléricale de l'auteur.

¹⁵¹ Sans m'étendre sur un répertoire très large (pour lequel voir aussi, par exemple, Savj-Lopez 1901, 16 ss. et Zink 2006, 150-73), il n'est peut-être pas inutile de rappeler quelques textes qui se rapprochent de *Cloz de girofle, lis et rose*. Ainsi, comme le veut le rossignol ici (v. 22 : *bien me devez ouvrir la porte*), dans l'une des deux chansons sur l'étourneau de Marcabru, la dame ouvre la porte à cause du chant de l'oiseau (*BEdT* 293, 26, éd. Gaunt-Harvey-Patterson 2000, vv. 14-6: *tant ha sa votz esclarzida / qu'ela n'a auzit l'entensa / l'us declui...*). Cela vaut la peine de rappeler ici également une 'pastourelle' (le terme ne recouvre guère le contenu) dans laquelle une jeune fille entourée d'oiseaux est priée de son amour par un rossignol dans les termes suivants, assez proches de ceux qu'utilise le *salut* (*Ce fu en cil douz tens de mai*, éd. Bartsch 1870, vv. 36-41) : *'Dame, en qui touz biens est mis / et valour / pour qui sui en grant esmai / plaine de grant doucour / ocis sachiez qu'en morrai / se je n'ai vostre amour'*. Il s'agit en effet d'un motif à la fois lyrique et narratif selon la fonction de l'oiseau.

¹⁵² Cf. à ce propos également *Las novas del papagay* occitanes et la nouvelle occitano-catalane *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, qui reprennent le motif de l'oiseau porteur du message amoureux construit sur le modèle du *salut*. Dans la pièce présente, l'oiseau reprend toutefois le chant à la fin, sur laquelle je reviens plus loin. Cf. aussi Lefèvre 2008b, 769.

¹⁵³ Un fragment du passage est cité par Renier 1881, 37-9 en guise d'illustration de l'esthétique féminine médiévale.

¹⁵⁴ Il suffira de consulter à ce propos Colby 1965 (pour la lyrique, voir Dragonetti repr. 1979, 251-72), que l'on peut compléter par le survol plus récent du *topos* proposé par Mira 1999. Voici néanmoins quelques exemples illustratifs. Aux vv. 67-8 la rime *fronce-ronce* est classique dans la description du front de la dame : elle se retrouve par exemple dans le *Roman de la rose* (vv. 842-3 : *A une petitete ronce / Le front ot blanc, poli, senz fronce*). La rime *bouchete-petitete* (vv. 81-2) se rencontre également dans *Li dous pensser où je si sovent sui*, vv. 49-50 : *En sa bouchete, / Qui tant est douce et petitete*. La rime des vv. 99-100 (*branche-blanche*) est extrêmement commune, mais elle a en commun avec une occurrence dans *Floire et Blancheflor* (vv. 2927-8) de présenter une *flor en branche*, là où l'image plus habituelle est celle de la neige sur la branche (cf. Colby 1965, 67-8). Dans *Blancandin et Orgueilleuse d'amour* on retrouve, dans le portrait de la dernière, les rimes *sor-or, pas-compas, vermeille(s)-oreille(s)* (éd. Sweetser 1964, vv. 567-94 ; cf. vv. 63-4, 87-8 et 95-6 du *Sort des dames*). Pour ce qui est de la comparaison des cheveux à de l'or, voir Ziltener 1972, 106 (qui cite le présent passage *ibidem*, note 4).

naturelle le rouge du rubis à la blancheur de la fleur de lis (vv. 89-95)¹⁵⁵. Le panégyrique contient toutefois une image assez originale : celle du vin qui coule dans la gorge de la dame (vv. 99-107). Pour insolite qu'elle soit, cette image n'est pourtant pas aussi inédite qu'on a pu le croire¹⁵⁶. On en trouve en effet un parallèle dans le roman de *Jehan et Blonde* de Philippe de Remi, auteur, au demeurant, de deux *saluts*. Voici les vv. 324-30 du roman, qui offrent une description de Blonde¹⁵⁷:

<i>Jehan et Blonde</i>		<i>Cloz de girofle, lis et rose</i>
	Ainc mais ne fu tel gorge faite.	Comme est vostre sade gorgete
325	Ne quidiés que vaine ne os I perent; ja n'erent si os ! Qui de bien pres l'esgarderoit. Quant ele vin rouge buveroit, On l'i verroit bien avaler	100 Qui fu forgie en forge nete ; Et par dedenz sont enmurees Petites vaines azurees. Qui bien les avise de l'ueil Quant vous bevez le vin vermeil
330	Et par mi la gorge couler.	105 Et la couleur descent aval, Parmi pert que par un cristal Et reluist jusqu'en la coraille.

Enfin, l'image par laquelle se clôt cette *descriptio* en développant le *topos* de l'ineffable¹⁵⁸ mérite de retenir brièvement l'attention:

Se quanqu'il a desouz le ciel,
De ci jusqu'au mont Saint-Michiel,
125 Devenoit enque et parchemin,
Et tuit cil qui vont par chemin
Ne finioient jamès d'escrire,
La moitié ne porroient dire
De vostre gent cors la façon :

Si on peut avoir l'impression qu'il s'agit d'une métaphore assez originale, elle a en réalité une très longue tradition¹⁵⁹. Il s'agit en effet d'une figure rhétorique presque universelle, qui d'ailleurs survit jusqu'à aujourd'hui¹⁶⁰. Il se peut toutefois que le passage dans notre texte compte parmi les attestations les plus anciennes en langue française¹⁶¹.

¹⁵⁵ La condamnation (d'un excès) du maquillage remonte à la Bible et à Ovide, mais se retrouve par exemple dans le *De Amore* et dans la traduction française de cette œuvre par Drouart la Vache (éd. Bossuat 1926, vv. 617-25) ; dans le ms. fr. 837 même se trouve une attaque contre la parure excessive chez les dames (intitulée *Des cornetes*). Pour les comparaisons avec les pierres précieuses dans la lyrique voir Dragonetti repr. 1979, 268-70, dans le roman, voir par exemple les descriptions relevées dans Colby 1965, 25-71. L'image du *rubi balai* (v. 94) se retrouve par exemple dans une chanson de Gautier d'Epinal (*Aimanz fins et verais*, RS 199, éd. Lindelöf-Wallensköld 1902, vv. 41-3) : *Ausi com de fevrier mais / Et de rubis li balais / N'a de biauté nule igance...*.

¹⁵⁶ Cf. Lefèvre 2008c, 14.

¹⁵⁷ Édition Sargent-Baur 2001 ; les détails de la gorge se retrouvent également (mais sans la comparaison au vin) dans le roman de la *Manekine* (éd. Sargent-Baur 1999, vv. 1600-1608).

¹⁵⁸ Cf. les remarques de Curtius 1991³, 265 ss.

¹⁵⁹ Elle a été retracée par Linn 1938 ; voir aussi Singer 1996b, 348-9 et 384 pour une application de la formule à la présumée perfidie féminine.

¹⁶⁰ Les attestations les plus anciennes de l'image se trouvent dans la littérature indienne, puis juive et islamique (elle se trouve deux fois dans le Koran) ; cf. Linn 1938. De nos jours, elle fait par exemple encore partie du répertoire des albums de poésie que s'échangent les jeunes filles aux Pays-Bas.

¹⁶¹ Pour la littérature française, Linn ne mentionne qu'une chanson à la Vierge (*L'autr'ier m'iere rendormiz*, RS 1609, éd. Järnström 1910, vv. 31-40). Il n'est peut-être pas inutile de noter qu'elle apparaît également dans

30 si ne doit l'en oublier pas.
 Le viaire qui bien l'esgarde
 n'est pas mestier que l'en le farde
 pour deviser sui demouré
 comment est à poient coulouré :

35 couleur de lis assise à lai
 aveques le rubi balai
 pert emmi la face vermeille ;
 et la bele petite oreille,
 qui est assise sous la trece,

40 cortoisement son chef adresse ;
**et le redouble du colet
 blanc et poli, cras et molet.**
 Je ne vi onques fleur en branche,
 ma dame, qui fust auci blanche

45 com est vostre bele gorgete ;
 mout fu à nete forge fete,
clere et deliée est com taie.
L'en saurait bien se je mentaie :
 qui bien i regarde de l'eiul,

50 quant vous buvés le vin vermeiul
 et la couleur dessent à val,
 parmi reluit com par cristal
 et descent jusqu'en la couraille.
 Or me doient Dieu que je ne faille

55 à vos espauls tres bien fetes
 ounies et à poient bacetes ;
 les bras bien fes, lons et teitis,
 pour acoler ami fetis,
la mein petite, potelée,

60 **blanche com nef amotelée ;
 par la seinture grele à poien[t],
 le costé si poli et goient.**
 Le nonbrillet e l'autre chose
que Courtoisie nommer n'ose

65 **fut si bien fet à sa nature
 comme il est reson et droiture ;**
 les cuissetes et les jambetes
 roonde[s], blanches et crassettes ;
 les piés petis, orteus menus

70 doivent estre pour biaux tenus.
**Mout fu nature au fere sage
 Qant de vous fit si bel ymage.**

Quant vilains la sent si se pasme.
 85 Rondet menton fet à compas,
 Oublier ne le doit l'en pas.
 Du visage me sui pris garde :
 Ne covient pas que l'en le farde.
 Por regarder sui demoré,

90 Comme il est à point coloré ;
 Coulour de lis assise à lai
 Avoec le rubi balai
 Pert enmi la face vermeille,
 Et la bele petite oreille

95 Cortoisement le chief adrèce.
 Bien est assise souz la trèce.
 Je ne vis oncques flor en branche,
 Par ma foi, qui fust aussi blanche,
 Comme est vostre sade gorgete,

100 Qui fu forgie en forge nete ;
**Et par dedenz sont enmurées
 Petites vaines azurées :**
 Qui bien les avise de l'ueil
 Quant vous bevez le vin vermeil,

105 Et la couleur descent aval,
 Par mi pert que par .i. cristal
 Et reluist jusque en coraille.
 Or me doinst Dieu que je ne faille,
 De voz espauls très bien fêtes,

110 Ounies et à point bassetes.
 Les braz longués, les dois tretis,
 Por acoler amis fetis ;
**Hautet le pis, la mamelete
 Petite, poingnante et durete ;**

115 Le nonbrillet et **la nature
 Fet à compas et à mesure ;**
 Les cuissetes et les jambetes
 Grasses, rondetes et blanchetes ;
 Les piez petiz, orteus menuz,

120 Doivent por biaux estre tenuz.
**En tout le siècle n'a si bele
 Comme vous estes, damoisele.
 Se quanqu'il a desouz le ciel,
 De ci jusqu'au mont Saint-Michiel,
 Devenoit enque et parchemin,
 Et tuit cil qui vont par chemin
 Ne finioient jamès d'escire,
 La moitié ne porroient dire**
 De vostre gent cors la façon :

130 Qui le tailla fu bon maçon.

Il n'est pas facile de déterminer le lien que maintiennent les deux textes. Si le *salut* est plus ancien que le 'portrait de femme', il est loin d'être sûr (ou même probable) que le dernier

s'inspire du premier. Les divergences entre les deux textes (abstraction faite des différences graphiques¹⁶⁴) ne permettent guère de préciser des tendances. Il faut toutefois noter que, tout en étant conservé en tant que 'fragment' sur un feuillet de garde, le texte du ms. de Montpellier possède clairement sa propre intégrité textuelle, comme le montrent l'apostrophe à la dame au premier vers (absente dans le *salut*) et les deux derniers qui résument en quelque sorte l'intention du copiste anonyme : donner l' 'image' d'une beauté¹⁶⁵. Il est en effet difficile de coller une autre 'étiquette' à cet éloge. S'il est tentant d'y voir, à partir de l'apostrophe directe, une épître amoureuse – ce qui le rapprocherait nettement du *salut* du manuscrit fr. 837 – il n'est pas assuré du tout, comme l'a bien remarqué Meyer et après lui Ruhe¹⁶⁶, que cette qualification soit justifiée. Dans cet état des choses, la solution la moins risquée, c'est de supposer que les deux descriptions remontent à une source (romanesque ?) commune, aujourd'hui perdue (?)¹⁶⁷. Ce ne serait qu'un exemple de plus de l'extrapolation et du remploi d'une *descriptio puellae* contenue dans un roman. La position assez libre de la description dans le *salut* – située vers la fin du texte en illustration de l'une des trois qualités de la dame mentionnées au début du texte, 'beauté' – ne contredit pas cette hypothèse, que rien ne permet toutefois de vérifier.

Une fois l'éloge de la dame achevé, le texte se clôt sur une pièce lyrique, que voici dans son contexte :

Et bien est d'amie assenez,
Celui que tenez à ami.
L'autrier l'oï chanter : - « Aimi !
135 Aimi Diex ! aimi, que ferai ?
Jà de li ne me partirai,
Ne jamès ne m'en quier partir,
Ainz i morrai comme martir,
Por la grant biauté qu'en li voi ».

140 Je m'en vois, ma douce amie.
Si vous lais, ce poise moi.
Por Dieu, ne m'oubliez mie !

En accord avec Ibos-Augé¹⁶⁸, j'ai respecté l'ordre des vv. 140-141, inversés par Jubinal afin de rétablir les rimes¹⁶⁹ ; puis, j'ai isolé les trois derniers vers en suivant le pied de mouche qui les précède dans le manuscrit. C'est qu'il s'agit en réalité de plusieurs pièces lyriques. Comme l'a bien noté Ibos-Augé, les vv. 134-5 constituent le refrain d'un rondeau¹⁷⁰ et les vv. 136-7 se retrouvent dans une forme plus ou moins semblable dans plusieurs refrains répertoriés par Van den Boogaard¹⁷¹ ; enfin, elle fait noter que les trois derniers vers se

¹⁶⁴ Voir à ce propos Meyer 1864, 398.

¹⁶⁵ Le passage qui garde pudiquement le silence sur *le nonbrillet et l'autre chose* (v. 63) est cité dans une étude sur la ceinture de chasteté (Dingwall 1931, 23).

¹⁶⁶ Cf. Ruhe 1975, 238, note 133.

¹⁶⁷ Pour autant que je sache, le seul roman contenant une description féminine qui se rapproche tant soit peu des fragments est le roman de *Cligès* de Chrétien de Troyes, qui dans la description de Soredamor (vv. 831-41) a les rimes *oreilles-merveilles*, compare la gorge à un cristal, et décrit le cou sous la tresse ; à ce propos, il faut rappeler que le fragment de Montpellier a été copié dans un ms. contenant le *Perceval* de Chrétien de Troyes. Il s'agit toutefois de parallèles assez généraux.

¹⁶⁸ Ibos-Augé 1992-1995, 541-4.

¹⁶⁹ Ruhe 1975, 238 suit la reconstruction injustifiée de Jubinal.

¹⁷⁰ Van Boogaard, refrain 38a, rondeau 187 ; cf. aussi le refrains nos. 43, 45, 47 et 53.

¹⁷¹ Ibos-Augé mentionne les nos 104, 529, 1049, 1300 et 1778 ; cf. aussi 29, 204 et 471.

retrouvent dans deux motets du manuscrit de Montpellier¹⁷². À ses remarques judicieuses, il ne reste qu'à ajouter simplement que les deux vers qui restent (vv. 138-9) peuvent s'expliquer par un remaniement libre de ces mêmes pièces. Voici d'abord une comparaison entre le rondeau et le premier refrain :

<p><i>Aymi, Dieus, aymi, aymi</i> <i>Diex, qu'en ferai ?</i> Li doux max me destraint si - <i>Aymi, Dieus, [aymi, aymi]</i> - que je n'en serai gariz, ainz morrai. <i>Aymi, Dieus, aymi, [aymi</i> <i>Diex, qu'en ferai] ?</i></p>	<p>« Aimi !, Aimi Diex ! aymi, que ferai ? Jà de li ne me partirai, Ne jamès ne m'en quier partir, Ainz i morrai comme martir.</p>
---	---

Ce n'est sans doute pas un hasard si on retrouve dans les deux contextes le syntagme *ainz (i) morrai*. De la même manière, on retrouve la rime du vers suivant (v. 139) du *salut* dans le double d'un des deux motets mentionnés (inc. *Tant me fait a vos penser*) :

<p>Por dieu ! ne m'obliés mie, Se plus sovent ne vos voi. Las ! je m'en vois, ma douce amie, Si vos lais, ce poise moi</p>	<p>Por la grant biauté qu'en li voi ». Je m'en vois, ma douce amie. Si vous lais, ce poise moi. Por Dieu, ne m'oubliez mie !</p>
--	--

Il se pourrait donc qu'on soit proche des sources précises du *salut*, que l'auteur anonyme a néanmoins repris assez habilement pour les intégrer dans son texte. En effet, il n'y a que les trois derniers vers, précédés du pied de mouche qui soient mis dans la bouche de l'oiseau messenger, les vers précédents servant de plainte amoureuse chantée par l'amant, comme le montre d'ailleurs également la différence dans la représentation de la dame (à la troisième personne jusqu'au v. 139, à la deuxième personne à partir du v. 140)¹⁷³. Ce chassé-croisé de pièces lyriques résulte toutefois dans la brisure des quatre dernières rimes, qui traduit l'origine lyrique du passage. Dans cette fin de texte on voit ainsi à l'œuvre la caractéristique principale du refrain et de l'insertion lyrique en général, qui semble avoir fait leur succès même, à savoir la versatilité qui lui permet de se réactualiser dans un contexte nouveau.

2.2.2.8. Douce dame, salut vous mande (: demande)

ff. 218rb-218vb
 Édition : Jubinal 1835, 46-8
 Rubrique : *Salut d'amours*
 Explicit : *Explicit salu d'amors*
 Métrique : 60 octosyllabes à rimes plates

¹⁷² Il s'agit des motets nos 80 et 115 de l'édition Tischler 1985 (*ibidem*, 32 et 44-5).

¹⁷³ Pour Jubinal, au contraire, les vv. 134-42 constituent ensemble le chant de l'amant. L'on notera l'incorporation, au v. 139, d'une référence à la beauté de la dame qui assure le lien avec la *descriptio* qui précède. Dans cette fin de texte, les rôles sont donc inversés : c'est l'amant qui chante et l'oiseau qui parle à la dame et pas vice-versa. Le pied de mouche aurait donc été mieux à sa place, strictement parlant, devant le chant de l'amant que devant les paroles de l'oiseau. Il se peut, bien sûr, que le copiste n'ait (re)connu que la dernière insertion. D'autre part, en marquant les paroles de l'oiseau du pied de mouche, le texte (ou, du moins, le copiste) restitue son chant à l'oiseau, rétablissant ainsi l'ordre habituel (cf. sur l'inversion du *topos* habituel aussi Lefèvre 2008b, 769). Enfin, la confusion ne fait que souligner le fait que l'oiseau représente finalement l'amant même.

Résumé

Le *je* salue sa dame et décrit le mal dont il souffre à cause d'elle ; il implore donc sa pitié et lui demande de lui faire savoir sa volonté avant la recommander au dieu d'amour.

Commentaire

Ce texte très bref et très clair appelle peu de remarques. Il suit nettement la structure épistolaire classique, même si la *captatio benevolentiae* se mêle aux autres parties : *salutatio* (vv. 1-6)¹⁷⁴, *narratio* (vv. 6-27), *petitio* (vv. 28-44), *conclusio* (vv. 45-60 ; en deux parties égales de 8 vv. qui commencent par la même formule *or n'i a plus*¹⁷⁵ : vv. 45-52 et vv. 53-60).

On peut relever ensuite un certain nombre de ressemblances entre ce texte et les *saluts* et *complaintes* passés en revue jusqu'à présent. Ainsi, la description des maux d'amour et de l'illusion de la présence de la dame (vv. 12-24) rappelle quelque peu celle qu'en fait *Li dous pensser où je si sovent sui* (vv. 174-82). D'autre part, l'image employée aux vv. 29-35 ([...] *se j'estoie rois de France* [...] *je vous feroie roine*) a un parallèle assez net dans *Amors, je t'ai lonc tens servi*, vv. 50-51 (*Se je estoie quens ou rois / Si l'en feroie-je roine*). *Douce dame preus et senée* offre surtout des parallèles au niveau du vocabulaire¹⁷⁶. Les liens les plus nets sont pourtant ceux qui lient le texte au *salut Douce, simple, cortoise et sage*. Abstraction faite de la brièveté des deux pièces (qu'elles ont en commun avec *Douce dame preus et senée* et *Amors, je t'ai lonc tens servi*), de l'annonce des maux d'amour que le *je* veut raconter (cf. v. 8 et les vv. 15-7 de *Douce, simple, cortoise et sage*) et de l'accent sur l'importance de la loyauté en amour (respectivement vv. 42-3 et vv. 62-3), on peut noter quelques parallèles stylistiques, notamment entre v. 25 de ce texte (*C'est la fins, vous le di briefment*) et v. 79 du troisième texte du corpus du manuscrit fr. 837 (*Briefment le vous di, douce amie*) et, surtout, entre les vers 79-80 et 53-4 :

Douce, simple, cortoise et sage

Douce dame, salut vous mande

Briefment le vous di, douce amie
vous estes ma mort et ma vie.

Or n'i a plus, ma douce amie :
En vous gist ma mort et ma vie

Les vers se rapprochent non seulement par l'expression pathétique du pouvoir de la dame sur l'amant¹⁷⁷, mais encore par la rime.

Enfin, il faut s'arrêter sur un aspect qui semble encore rapprocher ce texte des textes déjà examinés, à savoir l'insertion lyrique qu'il semble contenir aux vv. 21-2¹⁷⁸ :

¹⁷⁴ Le début du texte est teinté du vocabulaire religieux, cf. vv. 4-6 : *Or proi à Dieu le roi célestre / que ma proiere soit oïe / et m'oroison essaucie*.

¹⁷⁵ Formule d'ailleurs assez habituelle, cf. par exemple Dragonetti repr. 1979, 63.

¹⁷⁶ Ainsi, les vers 6-7, 10 et 92 de cette pièce se rapprochent des vers 54-6, 40-41 et 5 de *Douce dame, salut vous mande* (l'emploi du terme de *pénitence* dans *Douce dame preus et senée* (v. 74) le rapproche encore quelque peu du vocabulaire religieux de *Douce dame, salut vous mande*). Pour autant qu'il constitue une citation exacte, l'adage biblique mentionné aux vv. 40-41 (*Mès Sainte Escripiture l'ensaingne, / C'on doit rendre bien por le mal*), qui est l'un des arguments allégués par l'amant pour persuader la dame de lui concéder son amour, peut se référer par exemple à Samuel 1, 24, Matthieu 5, v. 44, ou encore à la Lettre aux Romains 12, v. 21.

¹⁷⁷ Voir le commentaire sur *Douce, simple, cortoise et sage* pour d'autres occurrences de cette formule populaire.

¹⁷⁸ Au v. 21 je suis enclin à lire *mi* et non pas *m'i* ; cette dernière leçon est non seulement non attestée par les autres occurrences du refrain, mais a surtout le désavantage de créer un vers moins cohérent, le pronom *i* étant superflu. Le pronom *mi*, en revanche, est une forme picarde du francien *me* (cf. par exemple Hasenohr-Raynaud de Lage 1993², 71), qui se retrouve, quant à elle, justement dans les autres occurrences de ce morceau lyrique (cf. la note suivante). Il convient de lire le pronom de la même manière au v. 8.

D'amors mi point une estincele
Au cuer par desouz la mamele

Ces vers correspondent au refrain no. 368 du répertoire de Van den Boogaard¹⁷⁹. Le refrain n'est pas directement identifiable en tant que tel à cause de son intégration dans la forme des octosyllabes à rimes plates. C'est Ibos-Augé qui a attiré l'attention sur cette pièce lyrique 'cachée'¹⁸⁰. Mais il convient de se poser justement la question du statut 'générique' du passage. En effet, il s'adapte non seulement parfaitement à la forme du texte, mais n'est encore ni annoncé ni mis en relief en tant que refrain de quelle manière que ce soit ni dans le texte ni dans le manuscrit. C'est-à-dire que les vers n'ont pas été reconnus en tant que tel par le copiste. Si cela n'est pas une preuve absolue pour leur dénier le statut de refrain, il faut dire, qui plus est, que l'image qu'ils offrent en liaison avec la rime *estincele-mamele* est en réalité assez fréquente et qu'on la trouve déjà chez Marie de France dans l'un des manuscrits du lai de *Guigemar*¹⁸¹. Dès lors, si on ne peut pas exclure qu'il s'agisse d'une pièce lyrique insérée et adaptée à son nouveau contexte¹⁸², il faut dire en même temps qu'il s'agit d'une image assez répandue, dont l'origine exacte (lyrique ou non-lyrique) nous échappe¹⁸³.

2.2.2.9. *En complaignant di ma complainte*

ff. 225rb-225va
Édition : Jubinal 1835, 49-51
Rubrique : *Salut d'amours*
Explicit : *Explicit salu d'amors*
Métrique : 74 octosyllabes à rimes plates

Résumé

Le *je* se lamente sur sa situation. Les médisants ont fait courir le bruit sur lui et sa dame de sorte qu'elle a changé son comportement envers lui. Par ce billet, il la réassure de son amour et la prie de changer et d'adopter à nouveau une attitude favorable à son égard.

Commentaire

Comme dans le cas précédent, il s'agit d'un texte extrêmement bref. Il est important de noter qu'il s'autoqualifie explicitement de *salu* (v. 37), voire de *salut d'amor* (v. 56), appellations renforcées parallèlement à deux reprises par celle d'*escriu*¹⁸⁴. Dès lors, il est d'autant plus curieux de voir que, paradoxalement, le texte n'est guère une lettre comme celles examinées

¹⁷⁹ Voir Van den Boogaard 1969, 125 : *Ci me point une estincele / au cuer desous la mamele*.

¹⁸⁰ Voir Ibos-Augé 1992-1995 ; en réalité, la 'découverte' avait déjà été faite par Ruhe (Ruhe 1975, 234, note 125).

¹⁸¹ Il s'agit du ms. *P*, qui présente (seul, il est vrai) aux vv. 379-80 la leçon suivante (éd. Warnke 1925³) : *Amors le point de une estincele / dens le cuer les la mamele*.

¹⁸² Nous rencontrerons un tel procédé encore dans d'autres textes ; dans la tradition romane du *salut*, il est attesté également dans le *Salut d'amor* catalan, qui incorpore une strophe de Guiraut de Borneil tout en l'adaptant formellement à son nouveau contexte (voir à propos de ce texte et ses citations lyriques Capusso 2009 et la littérature mentionnée dans cette analyse).

¹⁸³ Nous la retrouverons encore dans un autre *salut* et deux fois chez Philippe de Remi, aussi bien en tant que refrain qu'en tant qu'élément narratif (voir ci-après). Voici un autre exemple de la versatilité du refrain, tiré de *Venus la deesse d'amor* (éd. Foerster 1880, strophe 128), où, il est vrai, il représente le chant d'un oiseau : *Hai, urais amans loiax, con quisant estincele / Vos a uostre amie trait el cuer sos la mamele*). Pour une réflexion sur le statut générique des refrains, voir par exemple Doss-Quinby 1984 et Butterfield 2002.

¹⁸⁴ Cf. v. 39 : *Par cest escriu li sui message* et v. 66 : *Par cest escriu li mant et port*. La forme *escript* proposée par Jubinal au v. 39 ne se trouve pas dans le ms.

jusqu'à maintenant : les parties épistolaires – et en premier lieu la *salutatio* même – sont absentes et l'amant ne s'adresse nulle part directement à la dame. Cela tient peut-être à la situation que décrit le texte : il s'agit moins d'une requête d'amour que d'une demande de bienveillance de la part d'un amant qui semble déjà avoir obtenu les faveurs de sa dame, vu les vers 25-6 : *Une fois fu en sa meson / Et d'amor i pris l'achaison*, vers qui semblent d'ailleurs esquisser un fragment de contexte social de la ville¹⁸⁵. C'est pour éviter les médisants, qu'il croit à la base de ses problèmes, que le *je* écrit à la dame, pour que *sa manière / change, et praingne autre corage* (vv. 46-7).

Les deux premiers vers sont quelque peu paradoxaux : l'amant y déclare vouloir faire une *complainte*, mais sans se plaindre. Une explication partielle suit au v. 13, où il ajoute qu'il n'a pas l'intention de se plaindre des maux d'amour dont il souffre. Chemin faisant, le texte rappelle par endroits les textes examinés jusqu'à présent. Ainsi, la demande d'une réponse (vv. 57-8 : *si m'envoie / sa volenté*) se retrouve, nous l'avons vu, dans les mêmes termes dans *Douce dame, preus et senée* (vv. 85-6). D'autre part, les vv. 5-7 rappellent les vers 4-16 de *Douce dame, salut vous mande* :

Douce dame, salut vous mande,
(: *demande*) vv. 4-16 :

Or proi à Dieu le roi célestre,
Que ma proiere soit oïe,
[...]
Je ne dormi bien a .j. mois,
Ne ne fui une seule fois
Qu'il ne me souvenist de vous.
[...]
Et en dormant et en veillant,
Et en quelque lieu que je soie
M'est-il avis que je vous voie ;

En complaignant di ma complainte

Se li deproi por Dieu qu'il l'oïe,
Qu'en lit, ne en champ, ne en voie,
N'est que de li ne me soviengne.

L'invocation de Dieu pour que la dame écoute la plainte de l'amant et le souvenir de la dame qui s'impose en quel lieu que ce soit, se font écho, ainsi que leur place en début de texte. De la même manière les vv. 40-42 se rapprochent des vv. 77-8 d'*Amors, je t'ai lonc tens servi* :

Amors, je t'ai lonc tens servi

De toutes dame miex amée
Et sera tant com j'ere en vie.
Or pri qu'ele ne m'oublit mie,

En complaignant di ma complainte

Comme cil qui cuer et corage
Ai mis en li toute ma vie.
Por Dieu qu'el¹⁸⁶ ne l'oublie mie,

Mais le parallèle textuel le plus net se trouve aux vv. 21-2, qui rappellent, aussi bien à travers la rime qu'à travers le vocabulaire, les vv. 43-4 de *Cloz de girofle, lis et rose* :

¹⁸⁵ Cf. aussi Ruhe 1975, 239.

¹⁸⁶ Jubinal a ici *qu'il*, mais à part le fait que le pronom *il* est incorrect à la troisième personne du singulier fém., le ms. se sert ici du signe d'abréviation qu'il utilise normalement pour désigner la lettre *e* (trait horizontal), et non pas le *i* (trait vertical). La forme *el* est une variante (occidentale) de la forme *ele*, qu'on rencontre également, par exemple, dans *Li dous pensser où je si sovent sui* (vv. 147 et 154).

Cloz de girofle, lis et rose

Vous estes bone et avenant,
Et en alant et en venant ;

En complaignant di ma complainte

quar en alant et en venant
son douz cors bel et avenant [...]

Comme *Douce dame, salut vous mande* cette ‘complainte’ se rapproche donc par endroits du reste du corpus.

Pour le reste, le texte est traversé par des prières, comme le montre le retour assez fréquent du verbe (*dé*)prier (5, 32, 46, 55, 73). C’est avec une même insistance qu’apparaît le verbe *sovenir* (vv. 7, 19, 20, 55, 70), qui place la relation avec la dame dans un passé que le *je* tente de récupérer. Il convient encore de noter l’attention que l’auteur a portée aux rimes. Le texte comporte en effet un nombre non négligeable de rimes homophones ou équivoques (vv. 27-8, 33-4, 43-4, 51-2, 61-2, laissant de côté les rimes des vers 1-2, 21-2, 65-6 et 69-70)¹⁸⁷, qui font penser qu’ils constituent pour l’auteur l’un des moyens par lesquels atteindre un certain effet esthétique. À ce propos, il faut noter encore que le texte finit sur le jeu traditionnel de l’*annominatio* sur la parole *fin* (vv. 69-71) : *défine/fine/fin*¹⁸⁸.

2.2.2.10. *A sa très douce chière amie*

ff. 240rb-vb
Édition : Jubinal 1835, 119-23
Rubrique : -¹⁸⁹
Explicit : *Explicit des .ii. amanz*
Métrique : 116 octosyllabes à rimes plates

Résumé

Le *je* salue sa dame pour passer ensuite à une explication de son propre nom et de celui de sa bien-aimée. Il continue en décrivant longuement la beauté de cette dernière et, ne pouvant la rejoindre, finit par se plaindre de sa situation et par annoncer son départ.

Commentaire

Le texte se présente comme un ensemble plutôt incohérent. L’amant commence par s’adresser à sa dame (soit-ce de manière indirecte)¹⁹⁰, mais ne lui adresse plus la parole après les six premiers vers. En effet, c’est alors vers un *vous* plus général qu’il se tourne afin d’exposer, en langue romane¹⁹¹, sa propre histoire d’amour. Il déclare avoir reçu comme nom de la part de son amie celui d’*ami sans nom* (vv. 14-6). Plutôt que d’essayer de découvrir dans ce jeu onomastique – procédé populaire à cette époque – un nom caché (mais lequel ?)¹⁹², on peut y

¹⁸⁷ Pour le détail : la rime des vers 41-2 reprend celle des vers 13-4.

¹⁸⁸ Voir à propos de ce procédé d’*annominatio* dans la clôture du texte par exemple Cerquiglini-Toulet 2007, 85.

¹⁸⁹ Le titre de l’annotateur est absent dans le ms. (dans la copie du 18^{ème} siècle, il y a bien un titre, mais il est probable que celui-ci est une simple reprise de l’*explicit*).

¹⁹⁰ La formule *Com cil qui à li est renduz* du v. 4 est à rapprocher de celles qu’on trouve dans les *salutationes* de *Douce, simple, cortoise et sage* (v. 7 : *Com cil qui est li vostre touz*) et de *Douce dame preus et senée* (vv. 6-7 : *Com cele qui me puet santé / Doner*).

¹⁹¹ Cette affirmation (v. 9) est unique dans le corpus; plutôt que de faire référence à la traduction d’une source latine, elle peut s’expliquer tout simplement par la nécessité de la rime.

¹⁹² Tout au plus – mais là les choses se compliquent – peut-on dépister aux vv. 14 et 16 *grosso modo* les voyelles qui composeraient la parole ‘anonymus’ ; mais, à part le fait que cela n’avance aucunement l’identification du nom, il faudrait alors supposer un prétexte latin, la parole n’entrant dans le vocabulaire français qu’au 16^{ème} siècle.

voir une application de la règle ovidienne du secret amoureux, d'autant plus que, comme nous l'avons vu, celle-ci était particulièrement de mise dans les épîtres amoureuses¹⁹³. En revanche, le nom de l'amie, Esmeraude, évoque bien des images au Moyen Âge. La comparaison de la dame avec cette pierre précieuse est un lieu commun de la lyrique des trouvères¹⁹⁴, car elle était estimée comme l'une des pierres les plus belles¹⁹⁵.

Ce nom fournit le prétexte à une longue description du physique de l'amie (vv. 24-79), qui passe en revue les éléments suivants : corps – visage – front – nez – bouche – gorge – dents – lèvres – gorge – cou – cheveux – le 'surplus'¹⁹⁶ – bras – mains. Comme pour les autres descriptions de la beauté féminine, il n'est pas difficile de trouver des parallèles pour celle-ci, sans qu'il s'agisse de sources proprement dites¹⁹⁷. Il faut pourtant mentionner que le v. 47 (*Ne la color fresche et novele*) rappelle d'assez près le v. 60 d'*Aussi comme la rose nest* (*Qui couleur a fresche et novele*). Au beau milieu de cet éloge se retrouve dans un bref intervalle (vv. 38-44) le motif du rêve érotique, compensateur de l'absence de la dame : *en dormant sui avoec li* (v. 40).

Plus important est-il de constater que les divers éléments de la description de la dame reviennent à la fin de la pièce, dans la litanie de l'amant sur laquelle finit le texte (vv. 81-116) et qui mérite un bref examen. On y retrouve les éléments suivants : corps – visage – bouche – dents – lèvres – poitrine – gorge – menton – yeux. Comme on le voit, les deux séries ne correspondent pas parfaitement, mais la deuxième reprend néanmoins *grosso modo* la première. Ici, les différents éléments descriptifs sont toutefois inscrits dans le souvenir de l'amant à travers le syntagme *quant il me sovient* qui les précède à chaque fois (huit au total), résultant en un certain rythme¹⁹⁸. Ce rythme est renforcé par la répétition d'un deuxième

¹⁹³ Cf. *supra*, 1.2. pour les conseils d'Ovide ; d'ailleurs, il faut remarquer que le nom de l'amant est le nom *si comme s'amie li a mis* (v. 13) et qu'il s'agit donc sans doute effectivement d'un nom de correspondance.

¹⁹⁴ Voir Dragonetti 1979, 268-70 pour des exemples.

¹⁹⁵ Cf. par exemple ce qu'en dit le lapidaire de Berne, (éd. Pannier 1882, vv. 347-50) : *Sor totes pierres précieuses / Doivent estre plus desirrosez, / Plus chieres, déplus grant renon / Gelés qui esmeraude hont nom*. Le parallèle avec la dame est évidente : comme l'émeraude parmi les pierres précieuses, elle est la plus belle entre les dames. En même temps, le caractère hautement conventionnel de l'image empêche d'y voir un nom historique. Nous rencontrerons plus loin un autre texte contenant une énigme sur les noms des protagonistes.

¹⁹⁶ C'est-à-dire le 'reste', mais on sait que déjà chez Chrétien de Troyes (comme chez les troubadours et Marie de France, cf. à ce propos par exemple Poe 2006, 316) le terme a des connotations sexuelles très nettes (cf. *Le conte du Graal*, éd. Méla 1990, vv. 3797-8 : *Fame qui sa boche abandone / Lo soreplus de legier done* ; le terme apparaît également, mais pas forcément avec les mêmes connotations, dans la description de Philomena dans le roman du même nom (v. 165)). Il faut dire que, après avoir annoncé le traitement du *sorplus* (v. 56), l'auteur décide aussitôt de se taire au sujet (v. 61) ; cette réaction pudique rappelle celle de l'auteur de la description semblable à celle qu'on trouve dans *Cloz de girofle, lis et rose*, mais conservée dans le fragment de Montpellier (vv. 63-4 : *Le nonbrillet e l'autre chose / que Courtoisie nommer n'ose*). Enfin, l'on notera que c'est uniquement à cet endroit du texte qu'on retrouve la technique de la reprise d'une partie d'un vers au vers suivant (*anadiplose*) (vv. 56-7).

¹⁹⁷ Voici quelques exemples en guise d'illustration : la rime des vv. 35-6 (*grossetes-vermeilletes*), extrêmement répandue, se retrouve, encore une fois, dans le roman de *Philomena* (vv. 153-4), comme d'ailleurs dans la description de Lyriopé dans *Floris et Lyriopé* de Robert de Blois (éd. Barrette 1968, vv. 241-2) ; la rime *denz-argenz* se retrouve dans le *Roman de Troie* et comme ici en combinaison avec la rime *bouchete-petitete*, dans le *Roman d'Énéas* (voir les citations dans Colby 1965, 50) ; on le retrouve en combinaison avec l'ivoire chez Chrétien de Troyes (*Cligès*, vv. 827-8), ainsi que dans le roman de *Galeran de Bretagne*, qui présente aux vv. 1191-2 encore la rime *dens-argens* et dont le vers 1192 (*Plus que n'est yvuire n'argens*) correspond d'ailleurs (sans doute par hasard) littéralement au v. 32 d'*A sa très douce chière amie*.

¹⁹⁸ La répétition va d'ailleurs en s'allongeant : placée en début de phrase la subordonnée introduite par *quant il me sovient...* s'étend trois fois sur deux vers ; ensuite elle s'étend une fois sur quatre vers et enfin, elle s'étend trois fois sur six vers, pour finir par une variation originale sur le procédé (*quant il me covient...*). Cette dernière annonce du reste la fin du texte à travers la rime *partir-départir*, qui se rattache encore à sa toute dernière parole : *départie* (cf. *l'annominatio* sur la parole *fin* à la fin du texte précédent). Le vers 115 (*De ma très douce chière amie*) reprend d'ailleurs littéralement l'*incipit* du texte, ce qui souligne encore la clôture du texte.

syntagme (*por poi que...*), qui complète quatre fois le premier (vv. 84, 102, 108, 112)¹⁹⁹. Ce qui semble être à première vue une répétition banale et maladroite obtient ainsi une fonction et un sens : ce sont presque exactement tous les éléments de la beauté de son amie qui font un par un le malheur de l'amant à travers le souvenir qu'il en a. La répétition exprime ainsi la douleur du *je* en la soulignant avec force.

Ainsi, le texte présente malgré tout une certaine cohérence et logique. Dès lors, il faut le reconsidérer dans son ensemble. Or, l'interprétation qu'on en donne dépend beaucoup de celle qu'on donne de la *salutatio* sur laquelle il s'ouvre. En effet, comme dans *Amors, je t'ai lonc tens servi*, au lieu de constituer le *salut* initial d'une lettre d'amour, qui serait alors effectivement très maladroite, elle constitue ici le salut final d'une relation d'amour, l'adieu à la dame. C'est ce que montre non seulement la fin du texte en explicitant le thème de la départie (vv. 114-6), mais encore justement la série de soupirs mélancoliques qu'on y trouve et qui construisent une opposition entre le passé (cf. la forme verbale *soloie(nt)*, répétée aux vv. 89, 94, 99) et l'avenir (*jamès ne* suivi d'une forme verbale au futur : vv. 80, 101, 105)²⁰⁰. On obtient ainsi en quelque sorte une petite 'histoire d'amour' pourvue d'un relief temporel limité. Et c'est ainsi que l'*explicit* traite le texte en lui collant le titre *Des deux amants*²⁰¹. D'ailleurs, c'est ainsi que se traite le *je* lui-même en se faisant le narrateur de sa propre histoire d'amour devant un public plus large. Du reste, de la description des rêves de l'amant aux pleurs de l'amie (v. 110) en passant par ses dents, qui lui *soloient mordre* / *Es lèvres mult très doucement* (vv. 94-5), les détails 'narratifs', voire pittoresques ne manquent pas.

Plus haut *A sa très douce chièrre amie* a été comparé avec *Amors, je t'ai lonc tens servi*. Cette comparaison s'impose par la ressemblance dans la situation amoureuse décrits dans ces textes, qui les singularise parmi les textes examinés jusqu'ici : celle du départ de l'amant. Or cette ressemblance importante entre les deux textes peut s'approfondir par plusieurs autres parallèles. À part la brièveté qu'ils ont en commun, il faut noter qu'ils présentent tous les deux une salutation à la dame, dont l'amant prend congé. Ce congé même, thème du texte, est exprimé non seulement dans le même terme (*départie*), mais encore dans des rimes identiques dans les deux textes. Comparez vv. 115-6 et vv. 3-4 d'*Amors, je t'ai lonc tens servi* :

Quant ne puis à ma douce amie
Parler à ceste départie

Quant il me covient partir
De ma très douce chièrre amie
Trais-je mult grief la départie.

Parmi les autres rimes qui ont des correspondances ailleurs, il faut mentionner celle des vv. 112-4 et des vv. 27-9 d'*Amors, je t'ai lonc tens servi* :

¹⁹⁹ Un exemple de cette syntaxe, d'ailleurs assez commune, se trouve dans le *Roman de la rose* (vv. 2963-8), dans un passage qui rappelle assez nettement cette partie d'*A sa très douce chièrre amie* : *Cuer ne porroit mie panser / Ne bouche d'ome raconter / De ma dolor la quarte part ; / Por po que li cuers ne me part / Quant de la rose me sovient / Que si esloignier me covient*. S'il est impossible de savoir si ce passage a pu fournir un modèle à l'auteur du texte, il faut remarquer que le v. 2966 du *Roman de la rose* correspond exactement au v. 108 de notre texte, qu'on y retrouve la combinaison des deux syntagmes *quant me sovient* et *por poi que* et que la situation correspond parfaitement à celle d'*A sa très douce chièrre amie* : dans les deux cas, l'amant doit quitter la dame (cf. le v. 2968 du *Roman de la rose* : *esloignier me covient* et le v. 114 : *me covient départir*).

²⁰⁰ Il convient de corriger ici l'édition de Jubinal, qui dénature le passage. Au vers 101 il donne *que jamès n'est par moi tenue*, ce qui est en contradiction parfaite avec le v. 99. Il faut lire : *qui jamès n'ert par moi tenue*. Il faut restituer le futur également au v. 105. D'ailleurs, au v. 75, il faut lire *fetes* et non pas *faites* et au v. 69 *acoler* et non pas *aceler* ; au v. 14, il faut ajouter la préposition *a* (*il a a non*) et au v. 28 écrire *gorgette* avec un seul *t* et, à plusieurs endroits, *mult* avec un *o*.

²⁰¹ Ce titre évoque celui d'un lai de Marie de France et celui d'un lai mentionné dans *Guiron le courtois* et *Jaufre* (cf. Wathelet-Willem 1969), mais il est plus probable qu'il dérive simplement du prologue du texte même (cf. notamment vv. 9-10 : *Vous vueil deviser en romanz, / Le nom d'ambes .ij. les amanz*).

Sachiez que durement me griève,
 Poi poi que li cuers ne me criève
 Certes bien me devroit partir
 Quant il me covient départir
 De ma très douce chièr amie

Hé Diex ! en ne doit bien partir
 Li cuers dont li cors doit partir,
 De dame qui tant par est franche

Les rimes et le concept exprimé (la mort du cœur au départ de la dame) sont quasiment identiques²⁰², même s'il faut ajouter qu'on les trouve également ailleurs. Voici en effet le refrain d'une chanson d'Oede de la Couroierie, trouvère actif entre 1270 et 1294 (*Desconfortés con cil qui est sans joie*, RS 1740, édition Spanke 1908, vv. 38-40) :

*Quant me souvient
 Qu'a départir me couvient
 Ci a dure departie*

Quant il **me covient départir**
 De ma très douce chièr amie,
 Truis-je mult **grief la départie**

Ce refrain, non attesté ailleurs, se rapproche assez de la pièce du manuscrit fr. 837. Ce qui est plus, c'est que dans cette dernière, il s'agit des trois derniers vers. Or, nous avons vu dans quelques autres poésies de ce corpus que la fin du texte constitue assez souvent un lieu privilégié d'insertions lyriques. On pourrait donc penser, tout en restant dans le domaine de l'hypothèse, que l'auteur anonyme d'*A sa très douce chièr amie*, ait repris le refrain à la chanson de ce trouvère, actif à la même époque, pour l'incorporer dans son texte. Cela d'autant plus que la thématique de la chanson d'Oede de la Couroierie et du texte présent sont nettement la même : la séparation et le congé de la dame. Enfin, il faut noter que le syntagme *quant me souvient*, employé dans le refrain, a été utilisé, comme nous l'avons vu, dans la trentaine de vers qui précèdent la fin de cette pièce. Ceux-ci, construits autour des syntagmes *quant [il] me souvient* et clos sur *quant il me convient*, apparaîtraient dès lors comme une variation très libre sur la pièce lyrique – mais ce n'est là, il faut le répéter, qu'une conjecture impossible à vérifier²⁰³. Quoiqu'il en soit, pour retourner au lien entre ce texte et *Amors, je t'ai lonc tens servi*, il faut ensuite mentionner la rime *sage-eage* (vv. 19-20 et vv. 17-18 d'*Amors, je t'ai lonc tens servi*) :

En tout le monde n'a si bele
 Ne plus cortoise ne plus sage
 Ne trovast l'en de son eage

quar je ne vi plus débonère
 de li en jor de mon eage
 ne plus cortoise ne plus sage

Ces fragments se retrouvent au même endroit dans les deux textes (éloge de la dame), expriment la même idée (elle est la plus belle de toutes) et, surtout, présentent non seulement une rime identique, mais encore un vers entier. À ces convergences dans les rimes, on peut d'ailleurs ajouter la présence de quelques rimes 'picardes' (*bouche-douce*) dans les deux textes²⁰⁴.

²⁰² La rime *griève-criève*, de son côté, se retrouve dans une formule semblable par exemple dans *Jehan et Blonde* de Philippe de Remi (vv. 897-8 : *Or ot Jehans chou qui li grieve / A peu que li cuers ne li crieve*).

²⁰³ L'adjectif *grief* en relation avec le terme de *départie* se trouve d'ailleurs également dans un motet du recueil de Montpellier, que nous avons déjà rencontré en relation avec le texte no. 7 (voir *supra*) (cf. Tischler 1985, 32 (no. 80), vv. 1-4) : *Je m'en vois, / ma douce amie ; / si vous les, ce poise moi, / qu'onques mes en ma vie / ne fis si grief departie*.

²⁰⁴ Cf. *Des .ii. amanz* : vv. 87-8 ; *Amors, je t'ai lonc tens servi* : vv. 9-10, 29-30 et 83-4. Il faut noter, au demeurant, dans *A sa très chièr douce amie* deux rimes identiques (vv. 81-2 : 97-8) et un certain nombre de rimes homophones et équivoques (vv. 37-8, 39-40, 57-8, 73-4, 85-6), qui le rapprochent encore d'*En complaignant di ma complainte*.

Enfin, il faut relever certaines convergences entre les deux textes au niveau du vocabulaire. Ainsi, l'image de la blessure d'amour est rendue dans les deux textes par le verbe *navrer* (vv. 49 et 69 respectivement) et on retrouve l'idée des vv. 4-5 (*com cil qui est à li renduz / et cuer et cor entirement*) *grosso modo* dans *Amors, je t'ai lonc tens servi* (cf. vv. 74, 94)²⁰⁵. Mais à ces contacts superficiels s'ajoute l'emploi de quelques termes plus spécifiques, qui confirment le lien que maintiennent les deux textes. Tout d'abord, on retrouve dans l'histoire des deux amants l'image du jeu (v. 106) pour désigner la situation de l'amant, utilisé deux fois dans *Amors, je t'ai lonc tens servi* (vv. 79 et 96). Ensuite, on y retrouve l'insistance sur la loyauté à travers un terme bien spécifique, celui de *compaignement* :

Com cil qui à li est renduz	
Et cuer et cor entirement	Et se li dites que siens sui
Sanz nul ²⁰⁶ autre compaignement	Sanz mès acompaignier autrui !

La terminologie et l'idée exprimées sont encore une fois parfaitement identiques.

C'est en examinant jusque dans le détail ces textes qu'on commence ainsi à entrevoir de nombreux parallèles. Or, si, malgré les sujets assez différents (le texte sur les deux amants étant avant tout une longue description et une plainte, là où *Amors, je t'ai lonc tens servi* offre plus de réflexion), on relève des convergences aussi limpides, il est permis de conclure, me semble-t-il, que les deux textes sont probablement du même auteur (ou au moins issus de deux plumes qui connaissent très bien l'œuvre l'une de l'autre). Mais il faut tirer une deuxième conclusion, peut-être plus importante, de cet examen des deux textes. C'est qu'ils montrent que ce qui se cache derrière la *salutatio* n'est pas forcément toujours une lettre d'amour cherchant à déclarer l'amour du destinataire à la destinataire, mais peut être également un 'congé d'amour'²⁰⁷. Cela ne saurait étonner parce que, comme nous l'avons vu déjà, la tradition lyrique occitane nous montre que les deux genres sont assez proches l'un de l'autre, bien qu'ils thématisent deux moments opposés de la relation amoureuse (début et fin)²⁰⁸. Le 'sous-genre' du *congé/comjat* semble ainsi se servir de la *salutatio* du *salut* pour lui conférer un nouveau contenu. Il faudra garder à l'esprit cet emploi d'une des marques les plus caractéristiques du *salut*, afin de ne pas confondre les deux 'genres'.

2.2.2.11. Pater noster. Dieus! Por m'amie

ff. 247ra-va
 Édition : Subrenat 1981
 Rubrique : *La patrenostre d'amors*
 Explicit : *Explicit la patrenostre d'amors*
 Métrique : 108 octosyllabes à rimes plates

²⁰⁵ Ce vers a un parallèle plus net dans le v. 3 de *Douce dame preus et senée (et tout mon cuer entirement)* et, surtout, dans une chanson du duc de Brabant (*Se cascuns del monde savoit*, RS 1846, éd. Henry 1948, vv. 34-5): *Dame a cui j'ai trestout douné, / et cuer et cors entirement.*

²⁰⁶ Jubinal a ici, erronément, *nule*.

²⁰⁷ Par commodité j'adopte ici ce terme, qui est une simple traduction du *comjat* occitan, spécifié pour le distinguer des congés de Jean de Bodel etc. Pour les congés d'amour dans la littérature française médiévale (plus tardive), voir aussi Gossner 1953 et 1955.

²⁰⁸ À ce propos, il faut noter que la nouvelle édition des *saluts* occitans inclut également des textes où se retrouve ce mélange générique. Si c'est là un choix heureux, il convient encore d'essayer, pour autant que possible, de distinguer entre *saluts* et *comjats*, afin de ne pas brouiller des textes proches, certes, mais à la thématique finalement différente.

Résumé

Suivant le modèle de la *patenôtre*, l'amant présente son cas devant Dieu. Il souffre d'amour pour sa dame, qui possède tant de qualités, mais il n'a pas moyen pour aller lui parler comme le font d'autres jeunes hommes avec leurs amies. Il finit par implorer la clémence de la dame et par s'en remettre à Dieu.

Commentaire

Le poème joue sur un double registre de la 'prière' : la prière religieuse et la prière amoureuse. La première est en latin, la seconde en français selon un procédé propre aux textes religieux farcis²⁰⁹. La nouveauté réside justement dans la combinaison de deux discours opposés. Comme l'a montré Ruhe²¹⁰, le texte opère effectivement plusieurs liaisons entre ces deux discours, le texte français réagissant par endroits au texte latin. Voici les convergences les plus importantes²¹¹.

Le *Pater noster qui est in celis* entraîne les exclamations *Dieus !* et *Hé ! Dieus* (vv. 1 et 4)²¹². La phrase *Sanctificetur nomen tuum* revient en français dans l'appellation *sauveresse de m'ame* (v. 14), qui fait de la dame une sainte. Mais en même temps l'amant suggère un autre changement de nom, celui-ci non vers le ciel, mais pour ainsi dire vers la terre : de sa dame, elle peut devenir son amie (v. 17). *Adveniat regnum tuum*²¹³ peut, en revanche, s'interpréter de manière 'courtoise' : la dame est la reine qui impose son régime à l'amant et à laquelle ce dernier doit l'hommage (cf. aussi v. 28). *Fiat voluntas tua* est très nettement commentée aux vers 29-36, où l'amant se déclare prêt à exécuter tout ce que demande la dame²¹⁴. *Sicut in celo et in terra* semble se référer à la dame : elle est la plus belle de toutes celles qui sont au ciel ou dans le monde (vv. 38-54). Quant au *panem nostrum cotidianum*, il semble que ce soit la dame en qui le cœur de l'amant est quotidiennement (*toz jors fié*, v. 55). *Da nobis hodie et dimitte nobis debita nostra*, c'est bien évidemment la grâce que l'amant implore deux fois ici (vv. 58 et 61). *Sicut et nos dimittimus debitoribus nostris* : ce que l'amant doit à la dame, ce n'est autre que la loyauté, qu'il exprime aux vv. 65-74²¹⁵. Vu que l'amant compare sa situation aux jeunes qui vont parler à leurs amies, le syntagme *Et ne nos inducas in temptationem* pourrait faire référence à la tentation de faire de même²¹⁶. *Sed libera nos a malo* est plus nettement relié au texte français : l'amant demande à la demande de le libérer de ses souffrances amoureuses en ayant pitié de lui (vv. 93-106 ; le *mal* du v. 104 fait nettement écho au texte latin). Enfin, *que Dieus l'otroit ainsi* (v. 107) est une traduction libre de l'*amen* du même vers.

Il faut remarquer que les parties latines – du moins celles placées en début de vers – se succèdent partiellement avec un rythme assez précis : normalement, elles sont séparées d'un

²⁰⁹ Pour le contexte de ce genre de pièces, voir par exemple Ilvonen 1914 et Subrenat 1981, 517.

²¹⁰ Ruhe 1975, 241-2.

²¹¹ Au lieu d'isoler chaque partie latine en soi, comme le fait Ruhe, je crois qu'il convient d'appliquer une grille comparative plus souple en reconstruisant les phrases latines avant de les comparer au français. Il faut dire que les rapprochements n'en restent pas moins approximatifs (comme le dit également Subrenat 1981, 521-2).

²¹² Ruhe sépare les deux parties latines, voyant dans la première le précédent latin de *Dieus !*, et dans la deuxième la réponse à la demande du *je* formulée aux vv. 1-6.

²¹³ L'interprétation de *adveniat* comme 'Ausdruck des Wunsches, die Geliebte möge zu ihm kommen' (Ruhe 1975, 242) semble peu convaincante.

²¹⁴ Il n'est pas nécessaire de voir dans le seul verbe *fiat* un ordre de la part de la dame, comme le fait Ruhe (*ibidem*, 242) ; ici encore, il convient de ne pas séparer les particules de la phrase, mais de lire tout simplement *Fiat voluntas tua*. L'analyse de Ruhe s'arrête à cet endroit pour se conclure sur quelques remarques générales.

²¹⁵ Subrenat fait remarquer à juste titre que le fragment latin se rapproche surtout des vv. 104-5.

²¹⁶ On ne sait pas pourquoi le *je* ne peut faire comme *ces damoisiaux* (v. 77) : est-ce pour les médisants (toutefois absents dans la pièce), ou faut-il conclure du langage religieux qu'on a affaire à un clerc qui ne peut montrer son amour en public (cf. aussi l'appellatif *suer* du v. 31) ?

intervalle de cinq vers²¹⁷. La structuration qui en résulte est mise en évidence par le copiste, qui pourvoit chaque début de vers en latin d'une initiale (filigranée). Mais dans le texte, ce rythme est bientôt brisé et les intervalles entre les parties latines varient d'un seul jusqu'à onze vers. Il semble que le copiste ait cherché à remédier à ce problème en continuant à mettre des initiales en début de vers quand il en avait l'occasion. Ainsi, il réussit à récupérer deux fois la structuration initiale²¹⁸. Mais par la suite lui aussi perd la trace et admet des intervalles de trois jusqu'à treize vers. Néanmoins, les débuts de vers latins et les initiales qui leur correspondent mettent ainsi en évidence la structuration du texte.

Un autre aspect de la pièce, qui en souligne le caractère parodique, a été relevé par Ziolkowski et, plus récemment, par Merceron²¹⁹. C'est le double sens que la parole *patrenostre* revêt dans beaucoup de textes médiévaux (parmi lesquels le fabliau *De frere Denise* de Rutebeuf, contenu dans le manuscrit fr. 837 même) : au sens religieux s'ajoute un deuxième sens érotique, voire nettement grivois, selon lequel dire une patenôte équivaut à faire l'amour. Même si l'emploi relevé par Ziolkowski est un emploi plus précis, qui n'apparaît pas en tant que tel dans le texte présent, l'une des explications qu'il donne du phénomène, à savoir la distraction de l'esprit durant la prière, pourrait être en quelque sorte à la base de cette pièce : le français traduirait alors les véritables pensées de celui qui prie. À ce propos, il est très intéressant de remarquer que la pièce finit justement sur l'évocation d'un baiser. Or, comme le fait noter Ziolkowski²²⁰, dans la messe, la patenôte était normalement suivie de peu du baiser de la paix. Ainsi, il semblerait que la *Patrenostre d'amors* mette effectivement en scène l'acte même de la prière²²¹.

De manière plus générale, pourtant, le texte tire son effet des doubles sens que permet le rapprochement du religieux et de l'érotique. Le trait d'union entre ces deux domaines, qui sert de base à l'équivoque, est la prière. Or, à ce propos il faut signaler quelques lieux où ce jeu est patent. C'est tout d'abord dans l'emploi du verbe *prier* (vv. 58, 61, 84, 99), et dans celui du substantif *prière* (v. 64 : *Quar vueilleiz oïr ma proiere*). Au vers 101, la fin de la prière d'amour et de la patenôte coïncident non sans effet parodique : *Ne sai plus proier*. Mais l'interpénétration des deux discours se poursuit dans des vers comme le v. 62 : *Quar je vous aime en bone foi*. Plus spécifiquement, c'est le discours amoureux qui prend la forme du discours religieux : la dame, nous l'avons vu, devient la *sauveresse* de l'âme de l'amant ; le commentaire sur la phrase latine *fiat voluntas tua* semble s'inspirer du langage biblique : les vers *commandez ce que vous plera / et maintenant fet vous sera* (vv. 33-4) semblent faire écho à Matthieu 7:7-8 ('Demandez, on vous donnera...')²²². C'est dans ce même mouvement qu'on peut inclure la comparaison de la joie amoureuse avec la joie céleste (vv. 89-92), l'évocation de la ville biblique Tyr (v. 46) et le rôle de Dieu même en tant qu'intermédiaire entre l'amant et la dame, là où c'est normalement souvent le dieu d'amour qui assume ce rôle²²³.

²¹⁷ Cf. aussi la brève remarque de Ruhe 1975, 240, note 135.

²¹⁸ Son souci s'explique sans doute également par un manque d'espace : il aurait été difficile de placer deux initiales à un intervalle d'un seul vers.

²¹⁹ Voir Ziolkowski 1987 et Merceron 2002 (où l'on trouvera également les références de la discussion au sujet).

²²⁰ *Ibidem*, 34.

²²¹ C'est d'ailleurs ainsi que l'interprète Schalk dans le *GRLMA*, en y voyant une 'sat[ire] gracieuse de la faiblesse humaine' : 'l'amant, en disant son pater, ne peut s'empêcher de se souvenir de ses désirs amoureux' (Schalk 1970, 293, no. 7184). Comme le fait noter Merceron (Merceron 2002, 144, note 41), l'interprétation du texte doit aller au-delà de cette situation particulière : 'En réalité, c'est moins cette situation très étroite que toute la tradition des farcitures, compénétration liturgique sérieuse du latin et du français, puis tradition burlesque et satirique des Goliards, qui est à l'origine de ce vaste mode de penser et de composer'.

²²² De même, les vers 85-6 (*regardez ceste creature / qui tant maine aspre vie et dure*) semblent avoir des connotations bibliques : on peut les rapprocher de l'*ecce homo* de Jean 19 : 5. Tous ces exemples, ainsi que de l'emploi même du *Pater noster*, indiquent peut-être la culture cléricale du poète anonyme.

²²³ Cf. aussi Ruhe 1975, 241-2.

Enfin, il faut noter, ici encore, quelques parallèles entre ce texte et les *saluts* et *complaintes* commentés jusqu'ici. On retrouve ici l'expression *Si j'estoie rois de France* (vv. 65-6), déjà rencontrée dans *Douce dame, salut vous mande* et dans *Amors, je t'ai lonc tens servi* ; on retrouve encore la comparaison, classique, de la dame avec la rose (vv. 38-42), accompagnée, comme dans *Aussi comme la rose nest*, de la rime *enclose-rose* (vv. 37-8) et on retrouve la construction tellement utilisée dans l'historiette *Des deux amants*, en combinaison avec la même image du cœur qui se meurt : [...] *quant je vois.../ Por poi que ne me fent par mi / le cuer* (vv. 77-83). Parmi les rimes de la pièce, il faut mentionner les rimes identiques *amie-vie* (vv. 1-2 et 17-8 et 87-8), *semaine-paine* (vv. 7-8 et 93-4)²²⁴, *dame-ame* (vv. 3-4 et 67-8), *damoisele-bele* (vv. 39-40 et 53-4) et *parler-aller* (vv. 3-4 et 79-80)²²⁵. Le lien avec les autres textes est enfin très net aux vers 87-8 :

In temptationem. Amie
Vous estes ma mort et ma vie

qu'il faut comparer aux passages suivants, déjà cités, de *Douce dame, salut vous mande* (: *demande*) (vv. 53-4) et *Douce, simple, cortoise et sage* (vv. 79-80):

Or n'i a plus, ma douce amie :	Briefment le vous di, douce amie
En vous gist ma mort et ma vie	vous estes ma mort et ma vie.

Ce passage remploie non seulement la rime, logique dans ce contexte, *amie-vie*, mais reprend surtout littéralement le v. 80 de *Douce, simple, cortoise et sage*.

2.2.2.12. *Douce bele, bon jor vous doinst* ***Je ne sai por qui vous avez***

ff. 250ra-va
Édition : Meyer 1867
Rubrique : *Complainte d'amours ; Ci parole la damoisele*
Explicit : *Explicit complainte d'amors*
Métrique : 30 octosyllabes à rimes plates, 42 octosyllabes à rimes plates suivis d'un envoi

Résumé

L'amant présente son cas à la dame et lui demande pitié ; ensuite, il lui demande de réagir à son billet et la recommande à Dieu. La demoiselle réagit froidement : elle rejette sa requête et ses flatteries en disant qu'elle ne lui accordera son amour qu'une fois prouvées sa valeur et sa loyauté.

²²⁴ Cette référence au temps semble s'inscrire encore une fois dans le cadre de la lyrique urbaine, où, comme le note Zaganelli 1982, le temps est devenu un temps mesurable, le temps des marchands. C'est peut-être à l'esprit mercantile qu'on pourrait également attribuer l'emploi du terme de *loier* pour désigner la récompense du service amoureux de l'amant ; à côté de celui-ci on trouve toutefois le verbe, plus classique, de *guerredoner* (cf. vv. 102-3).

²²⁵ Cf. aussi la rime équivoque au vv. 49-50 (*gent-gent*). La rime (picarde) *ciel-Michiel* (vv. 89-90), se trouve également dans *Cloz de girofle, lis et rose* (vv. 123-4) ; la rime *chière-prière* (vv. 63-4) a un parallèle dans *Diex ! où porrai-je conseil prendre* (vv. 103-4).

Commentaire

La structure de la première partie suit de manière générale la division épistolaire : *salutatio* (vv. 1-3 ; cf. v. 1 : *bon jor vous doinst*) – *narratio* (vv. 4-8) – *petitio* (vv. 9-18)²²⁶ – *conclusio* (vv. 19-30 ; cf. v. 19 : *A ma complainte mettrai fin*). Elle se présente effectivement comme une complainte écrite (cf. *ceste escripture*, v. 23) qui exige une réponse : *si me renvoiez / vostre bon et vostre talent* (vv. 28-9). Cette première moitié du texte contient quelques références bibliques : ainsi à la trahison de Judas (vv. 13-4) et au mariage de Canaan (v. 20)²²⁷. Ensuite, elle contient un certain nombre d’invocations : du Saint Esprit (v. 2), mais surtout de Dieu (vv. 12, 20, 24, 27, 30). Ces dernières augmentent dramatiquement au fur et à mesure qu’on l’on s’approche vers la fin de la pièce. Elles sont parfois construites de manières parallèles : comparez *Por Dieu [...] aiez pitié* (vv. 12-5) et *Por Dieu, [...] merci aiez* (v. 27) ; *Que Diex [...] vous doinst vie, santé et joie* (vv. 20-21) et *Que Diex vous doinst bone aventure* (v. 24). D’ailleurs, il n’est pas inutile de noter un parallèle textuel passé inaperçu jusqu’à maintenant entre ce texte (vv. 17-8) et le texte précédent, la *Patrenostre d’amors* (vv. 93-8) :

Sed libera nos. Plus de paine
Ai ëu en une semaine
[...]
Et ferai voir tant con vivrai
Ne ja ne m’en repentirai

Qui por vous souffre paine grant
Et ferai tant com je vivrai
Ne ja ne m’en repentirai

Les deux fragments font allusion à la *paine* que souffre l’amant avant de présenter deux vers identiques²²⁸, qui pourraient faire penser qu’ils proviennent de la même plume.

Mais, abstraction faite de la pièce lyrique qu’il contient, la caractéristique la plus intéressante du texte, qu’il ne partage qu’avec un seul autre texte parmi les *saluts* et *complaintes*²²⁹, réside dans le fait qu’il est suivi d’une réponse de la demoiselle²³⁰. Or, cette réponse est précédée, dans le manuscrit, d’une annonce (*ci parole la demoiselle*) et se présente comme un texte à part entière en s’ouvrant sur une grande initiale. Le texte est un billet en réaction à la requête de l’amant (cf. v. 3 : *Tant vous remant je bien et di*), qui adopte un ton assez fort (cf. v. 4 : *Se vous morez, que monte à mi ?* et vv. 6-7 : *Bien maschiez le putain lordel ; / Je crois que vous me cuidiez beste*)²³¹. Si ces passages créent une scène

²²⁶ Le passage de la *narratio* à la *petitio* (qui sont d’ailleurs quelque peu mélangées) semble s’effectuer à travers la technique d’enchaînement que nous avons déjà rencontrée quelques fois : *se de vous n’ai aucun confort / confortez moi....* (vv. 8-9).

²²⁷ L’épisode est raconté dans l’évangile de Jean 2 : 1-12.

²²⁸ Pour le motif du repentir dans la lyrique d’oïl, qui se retrouve à plusieurs autres endroits dans le corpus, voir Payen 1967, 253-77.

²²⁹ Voir ci-après, texte no. 19.

²³⁰ Ce trait confirme au demeurant le caractère de dialogue (implicite) propre au genre du *salut*.

²³¹ Comme le montre le contexte, où la demoiselle accuse l’amant de croire qu’elle est assez bête pour croire à ses discours flatteurs, au v. 6 (comme d’ailleurs au v. 10) le verbe *maschier* n’a pas ici sa signification habituelle de ‘mâcher’ (< *masticare*), mais celle de ‘cacher’, ‘dissimuler’, ‘feindre’. Cette signification, attestée en moyen français (cf. *FEW*, *masticare* et Thuasne 1923, II, 272-3, qui cite en le traduisant le v. 10 de la réponse dans son commentaire du *Testament* de Villon) se trouve également dans une autre pièce du ms. fr. 837, le dialogue *De la sage et de la fole* (éd. Jubinal 1842, v. 149 : *Bien soit la honte seue, je nel’ vous quier maschier*). Pour ce qui est de l’expression *putain lordel* au même vers, elle se trouve également (et seulement) dans le fabliau des *Braies au cordelier* (éd. O’Gorman 1983, v. 156), conservé lui aussi dans le même ms. fr. 837 : cf. Godefroy, *lourdel*, ‘niais’, ‘sot’. Au lieu de traduire le syntagme, comme le fait O’Gorman, par ‘filthy whore’ (O’Gorman 1983, 70), à partir de ses propres remarques (cf. *ibidem*, 48) et avec Noomen et Van den Boogaard (Noomen-Van den Boogaard 1986, 439 ; ils mentionnent d’ailleurs un possible rapport avec le proverbe no. 554 de Morawski : *De sauvaige pucelle privee putain*) il convient de le traduire plutôt, par exemple, par ‘putain simplette’. L’ensemble du vers semble ainsi signifier : ‘Vous dissimulez bien le fait que vous me prenez pour une putain simplette’. Du

théâtrale assez comique et digne d'un fabliau, après cette première réaction virulente, la demoiselle se calme. Elle fait entrevoir la possibilité d'une liaison (v. 17 : *ne sai pas se je vous aim*), mais tout dépend de lui : il devra démontrer de posséder les qualités d'un vrai *fin'amant*, qu'elle se met à exposer. Dans l'énumération qui suit, on retrouve une image, certes assez générale, mais utilisée également dans *Li dous pensser où je si sovent sui* (vv. 124-5) pour décrire la dame. Dans ce dernier texte, celle-ci est en effet *Simple comme est un coulombel, / Et débonère comme aingnel* ; de la même manière dans la réponse de la dame, l'amant parfait doit être *Et deboneres comme aigniaus / Et douz et simples que coulons* (vv. 22-3)²³². Ce n'est donc qu'après avoir mis à l'épreuve la constance de l'amant qu'elle pourra décider s'il est digne de son amour ou non (vv. 33-42)²³³.

Sa réponse se clôt sur une pièce lyrique qui mérite d'être examinée brièvement, d'autant plus qu'elle n'est pas attestée ailleurs²³⁴. La voici :

Chançon va-t-en et se li di :
 Qui por m'amor
 Sueffre dolor
 Mes amis bien l'emploie ;
 Hastivement
 A doubles .c.
 Li doublerai sa joie.

Dans le manuscrit, cette pièce est précédée, comme ailleurs, d'un pied de mouche. La métrique (8a 4b 4b 6c 4d 4d 6c)²³⁵ s'accorde du reste assez bien au texte qui précède pour ne pas avoir posé de problèmes au travail du copiste : le premier vers est un octosyllabe et les vv. 2-3 e 5-6 constituent également deux octosyllabes et sont donc transcrits comme tels dans le manuscrit. De toute évidence, il s'agit de l'envoi d'une chanson. La pièce est donc à sa place à la fin du texte. Ce qui est plus important, c'est de noter que son contenu s'accorde parfaitement à celui de la réponse de la demoiselle : pour qui souffre pour son amour, il y aura la joie²³⁶. Le substantif *doubles* de l'avant-dernier vers a ici la signification de 'fois' : 'Je lui doublerai sa joie cent fois' ou 'au centuple'²³⁷. Plus épineuse est l'interprétation du quatrième vers à l'intérieur des vv. 2-4, d'autant plus qu'on ne possède pas de chanson sur laquelle

reste, de son côté, il semblerait que la belle aille même jusqu'à chercher du profit dans la relation amoureuse (vv. 11-2) : *Cist salut vous coustent petit / Et moi refont peu de porfit*. Encore une fois, l'amour est exprimé en termes de marchandise et on a l'impression que l'amour courtois a radicalement changé de contexte.

²³² Ces comparaisons proviennent sans doute des bestiaires contemporains, qui associent à chaque animal une propriété caractéristique (cf. aussi v. 24 : *Et hardiz de cuer que lyons*).

²³³ Aux vv. 18-20 (*Ja n'aurai le cuer de mon sain / Armé si l'aurai esprové, / Vrai et fin et loial trové*), qui expliquent que la dame abaissera sa défense une fois que son amant se sera montré loyal, l'expression *le cuer de mon sain* paraît être un simple pléonasma ('le cœur de mon sein') qui a des parallèles ailleurs (cf. Tobler-Lommatzsch, *sein*) ; bien que la demoiselle se soit encore adressée au soupirant au v. 17, le pronom *l'* du v. 19 semble annoncer, suivant une construction maladroite, l'*amanz* du v. 21.

²³⁴ Il figure, en tant que 'fragment d'une chanson de femme', seulement en note dans le répertoire de Mölk-Wolfzettel (Mölk-Wolfzettel 1972, 12, note 1).

²³⁵ Il s'agit d'un schéma rimique du type 535, sous type 566-11 du répertoire Mölk-Wolfzettel 1972 (cf. Lefèvre 2001, 75, note 21). Lefèvre tend d'ailleurs à voir dans le premier vers un vers orphelin (cf. Lefèvre 2001, 75 et 2005, 216), provenant peut-être d'une chanson. Les parallèles dans d'autres chansons sont en effet nombreux, même si une création *ad hoc* n'est pas exclue. En tout cas, son mètre (octosyllabe) et sa rime, incompatibles avec le reste de la pièce, rendent l'hypothèse de Lefèvre plausible, même si c'est bien l'ensemble des deux pièces lyriques qui forme l'envoi.

²³⁶ Cf. aussi Ruhe 1975, 236-7.

²³⁷ Cf. par exemple, vers cette même époque, Adenet le roi, *Berte as grans piés* (éd. Henry 1982), v. 1987 : *Car sa joie li iert a cent doubles doublee* (voir aussi les vv. 3112-3 du même roman).

l'appuyer. La traduction la plus logique du verbe est sans doute celle d'employer²³⁸. Dans ce cas, l'objet direct *l'* renvoie sans doute au substantif *dolor* du vers précédent : la douleur de l'amant serait bien 'employée', car elle lui vaudra l'amour de la demoiselle. La construction de la phrase continue à faire problème à cause de l'interprétation incertaine du syntagme *mes amis*, mais il semble probable qu'il faut interpréter celui-ci comme une spécification du pronom indéterminé *qui*, comme le fait d'ailleurs Lefèvre²³⁹. Une telle interprétation découle du reste des paroles de la demoiselle. Celle-ci vient non seulement d'expliquer les caractéristiques du vrai amant, mais, surtout, elle vient de refuser l'appellation d'*amie* (vv. 15-6) :

Ainz di que vous fetes folie
de ce que me clamez amie

une telle qualification n'étant de mise qu'après son accord. Ainsi, l'envoi du texte confirmerait la position de la dame : l'aspirant n'a le droit au titre d'*ami* qu'une fois qu'il aura prouvé son amour par ses souffrances (c'est la *broie* du v. 33)²⁴⁰.

En même temps, ce sont justement les vv. 15-6 qui font problème. En effet, comme l'a remarqué judicieusement Ruhe, la réponse de la demoiselle s'accorde mal à la requête de l'amant : son indignation devant l'appellation d'*amie* est infondée, vu que l'amant ne la qualifie nulle part ainsi²⁴¹. Un contraste plus frappant, auquel on n'a pas encore prêté d'attention, entre les deux textes réside peut-être au niveau du langage employé. À une 'requête courtoise' assez classique suit une tirade d'une virulence inouïe, qui délaisse toutes les conventions de la courtoisie. La demoiselle démasque en effet les intentions de l'amant avec ironie et, parfois, avec un aplomb qui frôle l'insulte et le vulgaire dans quelques paroles déjà évoquées (*putain lordel, beste*).

Il y a, en somme, une irrégularité dans la juxtaposition de ces deux textes. Y-a-t-il un texte dans le corpus auquel la riposte de la dame feraient une suite plus appropriée ? Au niveau stylistique, un tel texte ne se trouve pas parmi les *saluts* et *complaintes*. Mais il n'est pas difficile de trouver un texte qui s'ouvre par une *salutatio*, où la dame est qualifiée d'*amie* et où l'amant annonce sa mort. Il en est un en particulier, comme Ruhe n'a pas manqué de le noter²⁴², qui remplit ses conditions, car il thématise lui-même, comme nous l'avons vu, l'appellation d'*amie*. C'est *Douce, simple, cortoise et sage*, dont voici les vers 28-30 :

Nel' tenez pas à vilonie
Se douce amie vous appel
Quar je ne truis nul non plus bel

Ce texte finit en outre sur l'image de la mort d'amour. Mais ce sont là de trop pauvres indices pour relier les deux textes et en l'absence d'autres, il est difficile d'en dire plus.

Une erreur dans la tradition du texte est donc plausible, bien que difficile à prouver²⁴³. Dès lors, il ne reste qu'à essayer d'interpréter le texte comme il nous est parvenu. Pour ce

²³⁸ Voir le Tobler-Lommatzsch sous *employer*, où on trouve le verbe dans des combinaisons similaires telles que 'employer son service d'amour' ou même 'employer son amour' pour une dame.

²³⁹ Voici la traduction que donne Lefèvre (cf. Lefèvre 2008b, 334 ; le sens ne diffère guère de la mienne, mais elle semblerait avoir interprété *l'emploie* comme *s'emploie* : 's'applique') : 'Celui qui pour l'amour de moi souffre, est mon ami et se conduit bien'.

²⁴⁰ Cf. Lefèvre 2006, 334, qui parle d' 'une chanson, qui relaie le message et sert de promesse'.

²⁴¹ Cf. Ruhe 1975, 235-6.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ Il faut dire qu'une requête sans réponse résulterait en un texte exceptionnellement bref pour un texte en octosyllabes, ce qui constitue un faible argument contre l'ajout postérieur de la deuxième partie.

faire, Ruhe a rappelé avec raison l'existence de paires de lettres dans la tradition des épîtres amoureuses latines, qui ont pu fonctionner de modèle ; d'autre part, il a rapproché cette brève correspondance du genre contemporain du *jeu-parti*, qui met également en scène un dialogue à deux interlocuteurs²⁴⁴. Sans vouloir trancher une question qui n'a probablement pas de solution, il est possible d'avancer une troisième hypothèse en partant de la différence du niveau de style des deux textes juxtaposés.

Il faut en effet se demander si cette différence stylistique peut être le produit d'une différenciation voulue. En d'autres termes : peut-être l'auteur (ou le copiste ?) du texte a-t-il cherché à caractériser la demoiselle à travers son langage, procédé non inhabituel dans la lyrique médiévale²⁴⁵. Or, par son langage, la demoiselle se place hors du monde courtois : déjà au v. 4 (*Se vous morez, que monte à mi ?*) et, peut-être, au v. 11 (la recherche du profit), elle avait nettement refusé de jouer le jeu courtois et les termes dont elle se sert pour protester contre l'amant semblent la qualifier comme étant de couche basse ou populaire. Cette idée est confirmée par le vers 31, où elle déclare que le vrai amant se doit d'aimer et honorer *fame*. Il est peut-être significatif qu'elle utilise ici cette parole, qui a souvent une connotation péjorative dans la lyrique courtoise²⁴⁶, là où elle aurait pu simplement utiliser la parole *dame*. L'emploi de cette parole trahit ainsi son 'horizon social' et désigne indirectement elle-même, car c'est elle qui veut être aimée de la même manière.

D'autre part, si ces termes servent à caractériser celle qui les emploie, à travers ces paroles, c'est en même temps de celui à qui elles sont adressées qu'on obtient un portrait filtré. Ainsi, son exposé des qualités courtoises – peut-être peu digne de foi après l'image peu courtoise qu'elle s'est donnée d'elle-même – sert inversement à qualifier l'amant, à qui elle reproche un mauvais comportement. Elle met l'accent sur l'arrogance, la déloyauté et la flatterie (cf. les termes des vv. 20-28 et 40-41 : *beubenciere, borderes, blangerie, buffoi*). C'est à travers ces termes qu'on entrevoit donc la perception que la demoiselle se fait de l'amant. Or, l'élément le plus intéressant, dans l'optique d'une différenciation sociale, est sans doute l'accusation d'arrogance : la fille reproche à l'amant de vouloir se placer au-dessus d'elle.

Il semble, en somme, que l'on entrevoit dans la deuxième partie du texte une certaine tendance à différencier entre le statut social de la demoiselle (bas) et de l'amant (plus élevé). Avec toutes les nuances qu'elle exige, cette constatation permet de rapprocher le texte encore d'un autre genre contemporain : celui de la pastourelle. Narrant la requête d'une femme par un chevalier, ce genre est de par sa nature par endroits assez proche du *salut*. Or, normalement les deux genres sont nettement séparés non seulement par le cadre narratif de la pastourelle, mais encore, et surtout, par la différence sociale des 'amants', la pastourelle présentant la requête (et, le cas échéant, le viol) d'une jeune bergère par un chevalier, tandis que le *salut* adopte la structure socio-poétique féodale de la chanson, selon laquelle l'amant s'assujettit complètement à la dame. Mais dans le texte présent, cette dernière différence semble avoir été gommée, la demoiselle s'autoqualifiant plutôt comme une fille de basse extraction²⁴⁷.

²⁴⁴ Voir Ruhe 1975, 235-7 et 256-9. Le *jeu-parti* se déroule toutefois normalement entre deux trouvères, sans participation féminine. Le texte se rapprocherait en effet plutôt du 'genre' mal défini du 'débat' amoureux.

²⁴⁵ Voir à ce propos par exemple l'analyse de Brugnolo du *contrasto* de Raimbaut de Vaquieras et la femme génoise, texte dialogué qui se rapproche quelque peu du *salut* et dans lequel le langage sert également à caractériser les interlocuteurs (Brugnolo 1983).

²⁴⁶ Cf. aussi le commentaire sur *Douce, simple, cortoise et sage*.

²⁴⁷ Si cette hypothèse d'une influence de la pastourelle est juste, il s'agit d'ailleurs – comme il est plus que plausible dans ce genre de jeux littéraires – d'une réponse qui n'a pas été écrite par la demoiselle (comme on peut le supposer parfois dans le cas des lettres à réponse latines).

Voici alors les convergences les plus importantes entre la réponse de la dame et la pastourelle. La demoiselle se qualifie comme un personnage ‘populaire’ par son langage²⁴⁸ ; elle accuse l’amant de croire qu’elle est bête, accusation défensive assez fréquente dans la pastourelle ; elle tire peu de profit d’une éventuelle liaison, idée présente également dans la pastourelle, où la fille sait que la loyauté du chevalier dure autant que le jeu d’amour et qu’elle, en revanche, y perd son pucelage ou son ami ; elle l’accuse de la flatter avec une belle rhétorique afin d’obtenir ce qu’il veut ; enfin, dans la pastourelle, la requête de la bergère est normalement précédée d’une salutation orale explicitement décrite : dans ce sens, les références de la demoiselle à la salutation de l’amant ne s’expliquent pas forcément par des allusions au genre du *salut* – et à ce propos il est intéressant de rappeler le caractère oral de l’annonce de la réponse de la dame: *ci parole...*²⁴⁹.

La pièce semblerait ainsi entrer quelque peu dans la sphère générique de la pastourelle, sans bien entendu pour autant s’identifier avec ce genre²⁵⁰. Erreur de tradition ou réécriture dynamique à travers un contraste social patent? Il est difficile sinon impossible de trancher. Du moins peut-on dire qu’à un écho de la tradition épistolaire latine semble ici s’ajouter une certaine relation avec la littérature vernaculaire contemporaine.

2.2.2.13. *Ma douce amie, salut, s’il vous agrée*

ff. 253ra-rb
 Édition : Meyer 1867
 Rubrique : *Requête d’amours et complainte et regres*
 Explicit : *Explicit requête d’amors et complainte et regres*
 Métrique : strophe de 7 décasyllabes (rimes : ababbab ; a : -ée, b : -ir) ;
 laisse de 20 alexandrins monorimes (en -er) ;
 strophe de 8 décasyllabes (RS 1126a ; rimes : ababbaab ; a : -ie, b : -ent)

Résumé

La peur des médisants, qui l’empêche de se rendre chez sa dame, pousse le *je* à lui envoyer une lettre, pour qu’elle se souvienne de lui. Il annonce son service amoureux et souhaite l’union de leurs cœurs, sans encourir le blâme des médisants. L’amant finit par se lamenter sur sa séparation de la dame.

²⁴⁸ Il y a d’ailleurs un indice intéressant qui semble confirmer cette conclusion : comme nous l’avons vu, l’expression *putain lordel* (v. 6 de la réponse) revient en effet littéralement dans le fabliau des *Braies au cordelier*, où elle sert de qualification à la bourgeoise qui trahit son mari *vilain* avec un clerc. Comme dans *Douce bele, bon jor vous doinst*, l’emploi de l’expression sert donc à caractériser une femme de basse extraction sociale et aux connotations de la pastourelle qu’on relève dans la réponse de la dame sembleraient ainsi s’ajouter, vu également le contexte du manuscrit qui conserve les deux textes à la fois, celles du fabliau. Le texte deviendrait ainsi une espèce de petite pièce de théâtre qui fait rire par son contraste entre les deux personnages qu’elle met en scène.

²⁴⁹ Dans la pastourelle, la salutation revêt d’ailleurs très souvent une forme similaire à celle, insolite dans le genre du *salut*, qu’on a ici ; cf. par exemple une pastourelle de Thibaut de Champagne (RS 529, éd. Rosenberg-Tischler 1995, v. 10): *Bele, Deus vos doint bon jor*. Il est vrai qu’inclure ainsi également la première partie de la pièce dans la sphère de la pastourelle revient à reconnaître l’unité des deux moitiés.

²⁵⁰ Après tout, on a bien affaire, nous l’avons vu, à une requête d’amour sous forme écrite qui ne saurait évidemment avoir de place dans le monde champêtre évoqué dans la pastourelle ; il s’agirait donc plutôt d’une lettre d’amour avec réponse calquée sur le dialogue de la pastourelle.

Commentaire

Le texte est nettement divisé en trois parties. Bec a essayé de relier cette tripartition au titre tripartite de la pièce : *requeste d'amors, complainte et regres*²⁵¹. Ruhe a contesté une telle analyse, qui, effectivement, ne correspond guère au contenu des trois parties²⁵². Mais la bipartition qu'il propose à son tour (1. strophe initiale et partie centrale : *requeste d'amors* 2. strophe finale : *complainte et regres*) ne fait pas non plus justice à la composition du texte, qui présente plus d'unité qu'on ne l'a dit.

En effet, la première strophe est l'annonce de la lettre, la deuxième partie semble être la lettre même et la troisième strophe en est la conclusion²⁵³. La strophe initiale contient bien la formule *salut vous manderai* (vv. 1-2), mais il faut noter qu'elle est employée ici au futur et non pas au présent, comme c'est normalement le cas. Il s'agit donc d'une annonce de la partie suivante et c'est pourquoi on peut interpréter *ceste letre* (v. 3) comme une référence à la partie centrale du texte, où l'on trouve effectivement la formule classique *vous vueil .c. mil salutz mander* (v. 24). Ce qui semble être une redondance doit donc être interprétée plutôt, semble-t-il, comme une distinction précise entre prologue et corps du texte.

Dans ce dernier, l'amant invoque Dieu et les éléments pour le bien-être de la dame (vv. 8-9). Ensuite, il passe à un exposé sur son cœur (vv. 12-8) : celui-ci repose chez sa dame, mais en réalité le cœur de la dame et le sien devraient se joindre dans un seul cœur, comme il sied à *lui vrai amant* (v. 17). L'image semble faire écho à la doctrine de l'union des cœurs exposée notamment dans le roman de *Cligès* de Chrétien de Troyes (aux v. 2258 et vv. 2777-2808) ; il se pourrait ainsi que ce soient Cligès et Fénice qui ont constitué pour l'auteur anonyme l'exemple par excellence de deux 'vrais amants'. Il est au demeurant intéressant de noter qu'on retrouve l'image dans un *salut* inséré dans un texte contemporain : le *Lai d'amours*, écrit par un certain Girard, sur lequel je reviendrai plus loin²⁵⁴. Le fragment continue par le vœu que ni les médisants ni les mauvaises langues ne puissent déranger la joie d'amour des deux amants. Ce motif avait déjà été introduit par la strophe initiale (v. 6). Le salut qui suit reprend également ce début du texte. Il est non pas un salut initial mais un salut conclusif, qui reprend la technique fréquemment utilisée dans les lettres latines (*tot... quot...*) comme dans les *saluts* occitans²⁵⁵ : 'je vous envoie autant de saluts qu'il y a gouttes dans la mer et d'eaux que les navires font aller et venir'²⁵⁶.

La dernière strophe annonce le départ de l'amant. Mais celle-ci avait encore été annoncée par la première strophe, qui semble expliquer non seulement que l'amant ne peut venir souvent chez la dame, idée reprise d'ailleurs dans le dernier vers du texte, mais encore qu'il est forcé de s'éloigner d'elle (v. 7 : *m'estuet plus loing de vous venir*, avec le verbe *venir* au sens d' 'aller' (?)²⁵⁷). D'ailleurs, le but même de la lettre est celui d'évoquer chez la dame le souvenir de l'amant dans l'absence de ce dernier (v. 4). L'annonce du départ annonce en même temps la fin du texte même, comme nous l'avons vu déjà dans deux autres textes²⁵⁸.

²⁵¹ Voir Bec 1961, 28, note 16.

²⁵² Ruhe 1975, 228, note 109. Il fait également remarquer, à juste titre, que les termes de *complainte* et *regres* font couple. Il n'y a donc pas lieu de les séparer, comme le propose Bec (et encore, récemment, Butterfield 2002, 238).

²⁵³ Cette observation correspond à celle de Lefèvre (Lefèvre 2008, 767).

²⁵⁴ Édition Paris 1878. Pour un examen de ce texte intéressant, mais méconnu, voir ci-après 3.4.2.6. On y retrouve du reste également la formule *complainte et regres* (cf. vv. 355-6 : *les douz regres et la complaincte / dont sa douce amie s'est plainte*).

²⁵⁵ Voir *supra* 1.2. L'emploi de cette formule dans ce passage est relevé dans Ziltener 1972, 125.

²⁵⁶ Nous avons déjà rencontré la première partie de cette comparaison dans *Li dous pensser où je si sovent sui* (v. 115).

²⁵⁷ Le motif du départ n'apparaît pas très clairement ; le trouble pourrait s'expliquer par la chute d'un vers exactement à cet endroit (voir ci-après).

²⁵⁸ Cf. *Amors, je t'ai lonc tens servi et À sa très douce chièrre amie*.

Comme dans ces deux cas, il semble qu'on ait affaire, ici encore, à un 'congé amoureux', bien que la séparation semble être moins définitive.

Les deux pièces lyriques qui encadrent la lettre proprement dite en tant que prologue et épilogue ne sont donc guère des insertions lyriques, mais des accompagnements du texte central, créés peut-être justement à cet effet²⁵⁹. À ce propos, il faut rappeler quelques-unes des conclusions que Cerullo a tirées des diverses attestations du terme de *salutz* dans la littérature occitane. En effet, à plusieurs reprises, ce terme semble indiquer une petite pièce versifiée (*cobla*) qui devait accompagner la lettre proprement dite²⁶⁰. Les deux strophes de *Ma douce amie, salut, s'il vous agrée* semblent avoir eu la même fonction. Le personnage même du messenger y fait d'ailleurs brièvement son apparition (v. 27 : *Par moi qui sui messages, meillor n'i puis trover*), mais il semble se confondre avec l'amant, tout comme dans *En complaignant di ma complainte* (v. 39 : *Par cest escript li sui message*). Quoiqu'il en soit, il est important de tenir à l'esprit ce possible emploi 'accompagnateur' du *salut* lors qu'on étudie le genre.

Pour ce qui est enfin des aspects métriques des deux strophes, il faut dire que, si on part de la métrique de la strophe finale pour juger de la première, on peut supposer qu'il manque un vers à cette dernière. Il est toutefois loin d'être sûr qu'il faille considérer les deux strophes comme un ensemble, le type de strophe qui ouvre le texte étant assez répandu²⁶¹. Comme on le sait, la deuxième strophe s'ouvre sur l'*incipit* d'une chanson bien connue de Hugues de Berzé (RS 1126)²⁶². Cette technique de la citation s'inscrit dans une tradition plus large chez les trouvères récemment esquissée par Rosenberg²⁶³. Pour ce qui est de la partie centrale du texte, elle se présente en quelque sorte comme une strophe d'alexandrins extrêmement longue (une 'laisse', si l'on veut) ; si cette longueur est exceptionnelle, les alexandrins monorimes sont, nous le verrons, tout sauf absents dans le reste des *saluts* et *complaintes*²⁶⁴.

2.2.2.14. *Celui qu'Amors conduit et maine*

ff. 253vb-255ra
Édition : Meyer 1867
Rubrique : *Complainte d'amours*
Explicit : *Explicit complainte d'amors*

²⁵⁹ Les pièces ne sont pas attestées ailleurs. Au demeurant, dans le ms., la deuxième pièce est indiquée par une initiale ; il se pourrait que la première lettre de la lettre proprement dite était-elle aussi décorée, mais elle est effacée et ni le fac-similé d'Omont ni le microfilm ne permettent d'en conclure.

²⁶⁰ Cerullo 2009a, 39-43. Elle cite l'exemple de l'une des lettres du *Voir dit* de Guillaume de Machaut, qui est précédé d'une salutation de la part du messenger qui est à son tour une lettre d'amour en miniature (voir *ibidem*, 42, note 54).

²⁶¹ C'est le type no. 901 du répertoire Mölk-Wolfzettel 1972 ; cette première strophe n'est mentionnée ni ici ni dans Raynaud-Spanke 1955 ni dans Linker 1979.

²⁶² Édition Barbieri 2001a : *S'onques nus hons por dure departie / ot cuer dolant* ; cf. aussi Lefèvre 2008, 767. On peut noter encore que les strophes de deux pièces contiennent une référence similaire à l'amie (*compaignon* au v. 3 de la chanson ; *compagnie* au v. 33 du *salut*), mais il faut dire, avec Barbieri (cf. la note au vers dans Barbieri 2001a), que l'*incipit* se rapproche en réalité également de celui de quelques autres chansons. Enfin, on peut ajouter que les deux strophes du *salut* ont été écrites en décasyllabes, mètre royal de la chanson courtoise (voir par exemple Cepraga 2009 pour les connotations de ce choix métrique).

²⁶³ Voir Rosenberg 2006 ; il mentionne le *salut ibidem*, 592.

²⁶⁴ Voir ci-après, no. 15, 16, 18 et 20-22 ; Meyer 1867, 133-4 fait noter que les épîtres de Raimbaut de Vaqueiras sont également en laisses monorimes. Cette partie du texte présente d'ailleurs plusieurs rimes identiques ou équivoques (*mer-mer, trover-trover, pensser-pensser*).

Métrique : 14 strophes de 11 octosyllabes à rimes plates suivies d'une pièce lyrique²⁶⁵ : strophes 1, 2, 3, 4, 5, 7, 9 et 10 sont suivies d'un rondeau²⁶⁶ ; strophes 6 et 12 sont également suivies d'un rondeau, qui, cependant, introduit une variation dans les rimes²⁶⁷ ; strophes 8, 11, 13 et 14 sont suivies d'un refrain

Résumé

L'amant salue sa dame. Il constate qu'elle n'est pas encore son amie et décrit les souffrances que cela lui cause. En exposant sa demande de grâce, il explique comment il a été vaincu par Amour, comment fonctionne l'amour et qu'il n'y a que la dame qui puisse le guérir de sa plaie, ce qu'elle ferait sans aucun doute si elle pouvait sentir même une partie infime des maux dont il souffre. Il finit par demander la récompense pour ses maux.

Commentaire

Ce résumé rapide ne fait guère justice au texte, non seulement à cause de sa brièveté, mais surtout parce qu'il s'agit d'un texte qui ne se laisse guère résumer. En effet, il est possible, certes, de dégager un certain cadre de la pièce, qui lui sert de point de départ, à savoir la structure du *salut*. Ainsi, le texte s'ouvre sur une *salutatio* (première strophe)²⁶⁸ ; l'apostrophe à la dame ne part bien, ensuite, qu'à partir de troisième strophe (cf. v. 47 : *à ma dame faz savoir...*) ; à la huitième strophe l'amant répète que son texte est bien un *salut* destiné à sa dame ; à la dixième strophe il demande une réponse à sa prière (vv. 169-75 : oui ou non : vie ou mort ?) et la quatorzième et dernière strophe constitue une *petitio* très explicite de *guerredon*. Le texte offre donc en quelque sorte la structure générale : *salutatio* – *petitio*. Mais c'est là tout ce qu'on peut dire.

Car cette structure épistolaire n'est que le vernis superficiel d'un texte nettement lyrique. Il tire son lyrisme, justement, des pièces lyriques dont il est farci. En effet, ceux-ci constituent moins des insertions décoratives que le point de départ même de chaque strophe et cela à cause de la technique, bien connue, de la reprise de la fin d'une strophe au début de la strophe suivante (*coblas capfinidas*). Les rondeaux (et refrains) de cette pièce²⁶⁹ – qu'elle est la seule dans le corpus des *saluts* et *complaintes* à insérer en entier²⁷⁰ – sont ainsi le point d'arrivée d'une strophe, et en même temps le point de départ de la strophe suivante. Ils sont

²⁶⁵ Cf. Meyer 1867, 154 et Naetebus 1891, 145 (forme LII). Il s'agit d'une forme unique, qu'on rencontre sans refrains chez Rutebeuf (dernière strophe de la *Pauvreté Rutebeuf*) ; elle se rapproche pourtant nettement de quelques autres *saluts* et *complaintes*, dont je traiterai plus loin.

²⁶⁶ Strophe 5 répète deux fois un même vers, mais suit du reste le schéma classique : ABaAabAB.

²⁶⁷ Strophe 6 : AAbAbaAA ; strophe 12 : AAbbaAA. Ces variations s'expliquent partiellement par la rime des refrains utilisés. Ces rondeaux sont ainsi irréguliers par rapport au schéma fixe, mais les oscillations dans la structure du rondeau sont fréquentes au 13^{ème} siècle : cf. par exemple Van den Boogaard 1969, 12, Doss-Quinby 1984, 64-7. L'erreur au tout premier rondeau, en revanche, peut s'expliquer en ayant recours à une reprise partielle du refrain dans une autre pièce du corpus (*Amors qui m'a en sa justise* ; voir ci-après).

²⁶⁸ Cette première strophe offre non seulement une *salutatio*, mais encore des éléments descriptifs d'une *captatio benevolentiae*. L'invocation de la personnification de Nature (vv. 8-9 : *Et la plus douce creature / Que onques mes formast Nature / Molt est Nature soustil chose...*) se trouve, à l'intérieur de la tradition du *salut*, déjà chez Arnaud de Mareuil (cf. *Dona, gencher q'ieu no sai dir*, éd. Gambino 2009, vv. 187-8), mais constitue (avec cette même rime) un lieu commun de la littérature narrative en vers (cf. à ce propos par exemple Gelzer 1917).

²⁶⁹ Pour les rondeaux, voir Van den Boogaard 1969, 36-9 ; mais voir aussi Gennrich 1921, 273-7 et 1927, 203-8 pour un aperçu des pièces lyriques insérées avec notation musicale.

²⁷⁰ Le fait n'est pas sans intérêt, puisqu'il confirme la connaissance probable de ce genre de textes chez les auteurs des *saluts* et *complaintes*, comme le font supposer également quelques-unes des autres insertions lyriques qu'ils présentent. L'insertion de rondeaux entiers qui fonctionnent de refrain est un procédé rare dans la poésie lyrique (Van den Boogaard 1969 ne mentionne que le cas de la pastourelle RS 1323 : voir *ibidem*, 90-91), mais se trouve plus souvent dans les textes narratifs à insertions lyriques (voir le relevé de Van den Boogaard : *ibidem*, 27-198). Par sa forme à la fois narrative et strophique, *Celui qu'Amors conduit et maine* occupe une position intermédiaire entre ces deux pôles.

d'ailleurs attachés aux strophes par la rime, la dernière rime de la strophe coïncidant avec la première (et parfois, notamment dans le cas des refrains, avec la deuxième) de la pièce lyrique, comment c'est habituel dans les pièces narratives à insertions lyriques.

Les pièces lyriques servent généralement de confirmation ou de preuve aux paroles de l'amant, comme le montrent les syntagmes du type *c'est voirs que la chançon dite* (v. 38), qui accompagnent parfois les reprises de la strophe précédente. Il faut souligner que les vers octosyllabiques sont donc nettement au service des rondeaux et des autres pièces lyriques insérées, comme la critique l'a d'ailleurs remarqué²⁷¹. Cette technique dépasse à reprises la pièce lyrique proprement dite, liant entre elles également les strophes²⁷². Du reste, de manière générale, à l'intérieur des strophes octosyllabiques, on rencontre fréquemment des reprises littérales qui marquent parfois l'ébauche d'une réflexion linéaire, mais répètent encore plus souvent le même contenu sous une autre forme, contribuant par-là à construire une circularité lyrique et à défaire la linéarité épistolaire²⁷³.

Quelques mots enfin sur des éléments épars. L'image du v. 152 (*si tres biau joiel d'amie*) ne se rattache pas seulement à la comparaison traditionnelle de la dame à une pierre précieuse²⁷⁴, mais a un parallèle plus net dans une chanson attribuée au trouvère (Jehan le) Cuvelier (d'Arras) et conservée dans le chansonnier de Sienne, *Entre Regart et Amour et Biauté* (RS 402)²⁷⁵, dont voici les vers 22-3 : *Car nus ne doit recevoir / Si haut joiel com d'amie*. L'épisode allégorisant de la plaie d'Amour (strophes 6 et 7) que seule la dame peut guérir est tout à fait conventionnelle²⁷⁶ ; l'expression des vv. 169-70 (*Or soit tout à vostre voloir / De la mort ou de vie avoir*), tout aussi conventionnelle pour ce qui est du deuxième vers, se trouve également dans *Diex ! où porrai-je conseil prendre* (v. 321 : *Or soit du tout sa volentez*) et se retrouvera encore par la suite. Le passage des vers 215-8 se rapproche, par sa doctrine amoureuse, d'un passage de la *Chanson d'amors* (vv. 284-9)²⁷⁷ de Robert de Blois, contenue au demeurant entre autres dans le même manuscrit fr. 837. Le voici selon la leçon de ce manuscrit²⁷⁸ :

<p>285 [...] Or me di donques, Puis qu'Amors fet la gent doloir, Quel douçor i puet il avoir ? Ne puent estre, ce me samble, Et douçor et dolor ensamble'. Si font bien ; veus oïr comment ?</p>	<p>A dire grant folie samble Que douçor et dolor ensamble Puissent ensamble remanoir. Mes si pueent bien, tout por voir :</p>
---	--

Il s'agit, bien entendu, de l'une des idées traditionnelles sur le paradoxe amoureux telle qu'elle fait partie de la doctrine amoureuse médiévale, de sorte qu'il est difficile d'y voir un

²⁷¹ Le procédé des *coblas capfinidas* est brièvement commenté par Boulton 1993, 246-8. Cf. aussi Lefèvre à propos de ce rôle subordonné des strophes : 'leur écriture n'existe qu'en écho aux refrains qu'elle insère', 'le lyrisme semble bien être ici à la source, être premier' (Lefèvre, 2008b, 761-2). La lyrique a ici le même rôle que dans, par exemple, *Diex ! où porrai-je conseil prendre*.

²⁷² Ainsi les vv. 61 et 58, 80 et 65, 124 et 105, etc.

²⁷³ Cf. vv. 8-9, 26-7, 81-2 et 83-4, 115-21, 148-154, 231-2 ; parfois la reprise se fait sous forme de chiasme ; cf. aussi le jeu sur les rimes (cf. vv. 136-39 : *sache – las deslace – las laciez – sachiez*).

²⁷⁴ Cf. Dragonetti repr. 1979, 268-70.

²⁷⁵ Édition Spaziani 1957.

²⁷⁶ La demande d'*alejance* après le coup que la dame a lancé se retrouve par exemple dans la chanson anonyme *Dex, je n'os nommer amie* (RS 1104, éd. Spanke 1925, vv. 46-7).

²⁷⁷ Le titre traditionnel de cette explication des propriétés de l'amour, qui est rattachée directement à l'*Enseignement des dames* dans plusieurs mss., ne lui convient guère, puisque ni par son fond ni par sa forme, elle n'a rien d'une chanson.

²⁷⁸ Édition Ulrich reprint 1978, 134 ; au v. 287, le ms. fr. 837 donne en réalité *pueent*.

emprunt. Enfin, l'expression *s'Amors ne la vain por moi et Amors [...] la vaintra* (vv. 127, 133-4) rappelle vaguement (mieux : applique) l'adage de Virgile, *omnia vincit amor*²⁷⁹.

2.2.2.15. *Por mon cuer resbaudir et pour reconforter*

ff. 256rb-256vb
Édition : Eloranta 1942
Rubrique : *Salut d'amours*
Explicit : *Explicit salut d'amors*
Métrique : 11 quintains d'alexandrins monorimes

Résumé

Pour avoir un peu de réconfort contre son mal d'amour, le *je* décide de composer une lettre qu'il pourra envoyer à son amie. Il se plaint de sa situation et s'adresse au dieu d'amour et à tous les amants pour finir par mettre son espoir dans le billet qu'il lui envoie.

Commentaire

Ce texte comprend plusieurs lacunes, car le feuillet qui le conserve est partiellement mutilé. Heureusement, on peut rétablir une partie du texte perdu, car on sait qu'il reprend trois strophes de la chanson de toile *Bele Ydoine se siet desouz la verde olive* (RS 1654), d'Audefroï le Bastard²⁸⁰, reprise qui explique d'ailleurs également la forme métrique exceptionnelle du texte²⁸¹. Les modifications les plus importantes sont celle, évidente, du sexe du narrateur, à laquelle s'ajoute un changement d'âge (le quatrième vers de la deuxième strophe de la chanson de toile : *qu'en lermes et en plors userai ma jovente* devient *qu'en larmes et en plors ai usé ma jovente* au v. 9 de la lettre d'amour)²⁸², ainsi qu'un renversement de deux vers dans la sixième strophe de l'original, où l'éloge est tourné en plainte (le troisième et le quatrième vers de cette strophe du texte d'Audefroï : *Qu'onques riens envers moi ne volsistes mesfaire. / Tant m'avez fait d'amor ne me poez mesplaire* deviennent aux vv. 13-4 de la lettre : *Plesanz et bien aprise et de bon exemplere, / Por mal que me faciez ne me porrez desplere*). Ce sont là autant de changements 'génériques', la chanson de toile étant une chanson de jeune fille attendant son ami, tandis que la lettre d'amour est l'écrit d'un amant qui expose la souffrance que lui fait subir sa belle²⁸³. D'autre part, il n'est pas inutile de noter que c'est vers la chanson de toile, genre nettement lyrico-narratif, que s'est tourné l'auteur anonyme pour composer son *salut*, genre qu'on peut également qualifier de 'lyrico-narratif' ; ce geste semblerait trahir une certaine proximité entre les deux genres.

À côté de ces emprunts connus, il y en a peut-être d'autres, moins patents, qu'Eloranta ne mentionne pas. Ainsi, il faut noter que la cinquième et la neuvième strophe reprennent des rimes des strophes seize (*sire-souspire*)²⁸⁴ et vingt-deux (*France-lance*) de la pièce

²⁷⁹ Virgile, *Eclogae* X, 69.

²⁸⁰ Audefroï le Bastard, actif aux alentours de 1200, faisait vraisemblablement partie du Puy d'Arras (cf. Dragonetti repr. 1979, 656 pour un résumé des données). Pour ses chansons de toile, voir par exemple le commentaire de Bec 1977, 115-6.

²⁸¹ Voir Naetebus 1891, 179-80.

²⁸² Ici et par la suite, je suis, avec Eloranta, la version du ms. T.

²⁸³ Eloranta 1942, 2. Il faut encore noter que l'auteur anonyme a appliqué deux fois le même procédé au début de la deuxième et de la quatrième strophe. D'autre part, il a délaissé le refrain de son modèle (*He, Deus ! / Qui d'amor sent dolor et paine / Bien doit avoir joie prochaine*), dont le vocabulaire revient tout au plus dans les fréquentes lamentations de l'amant, exprimant sa *paine* et sa *dolor* (vv. 35, 39, 44, 47, 50, 53).

²⁸⁴ Au demeurant, la cinquième strophe du *salut* présente de grossières assonances à la rime (*sire-vie-amie-souspire-vivre*).

d'Audefroï. Dans le deuxième cas, notamment, le poète anonyme s'est peut-être inspiré de la strophe de l'original moins pour avoir une image traditionnelle pour dessiner les qualités de la dame (cf. *n'ot tant gentil en France* dans la chanson de toile et *l'amor avrai de la meillor de France* dans la lettre), que pour introduire une image peu conventionnelle : *la dolor qui me lance* (v. 44²⁸⁵). Si c'est le cas, l'emprunt n'a peut-être pas favorisé la construction de la même strophe, où il manque un vers entier.

Or, s'il n'est pas raisonnable de vouloir combler cette dernière lacune, qui n'affecte pas le contenu et qui peut être due à l'auteur même (plutôt qu'au copiste, qui se montre assez soigneux), il n'en va pas de même des autres endroits lacunaires. Ainsi, il manque également un vers entier à la première strophe²⁸⁶, mais ici, la lacune est plus problématique :

Por mon cuer resbaudir et pour reconforter
Et por moi ensemment me covient il trouver

.....
Por qui amor souspir.

De toute évidence, le vers perdu devait contenir une référence à la pièce même qui est à envoyer à la dame (cf. le verbe-clé *trouver* indiquant la composition poétique). Sans faire de propositions, qui seraient dépourvues de tout fondement, on peut songer, en se référant à la fin de la pièce (vv. 51, 55), à un vers du type *un brief biau et cortois pour cele envoier*. Pour les autres lacunes, de bonnes propositions ont été faites, de sorte qu'il ne reste que la lacune aux vv. 29-30 (*[Et se] ce non, par foi ainz le chemin / quoi l'alai veoir oi metra a fin*). Les vers semblent faire allusion à la manière dont l'amant avait coutume à contempler la dame (*le chemin [par ?] quoi l'alai veoir*) ; d'autre part, le parallèle avec la strophe précédente (v. 25 : *Et se ce non, ne voi comment je puisse vivre*) peut faire croire que la fin du deuxième vers fait allusion à la mort de l'amant si sa dame ne lui porte pas secours (faut-il lire par exemple *car moi metra a fin* ou quelque chose de semblable ?).

Après la strophe d'ouverture et ses trois strophes empruntées suivent trois strophes qui ont pour sujet la prière de l'amant. Dans la cinquième strophe, l'amant prie le dieu d'amour de prier la dame de lui donner son amour. Dans la sixième strophe, l'amant prie les fins amants de prier le dieu d'amour de lui donner l'amour de sa dame. Dans la septième strophe, c'est enfin l'amant même qui prie sa dame de lui concéder son amour²⁸⁷. Les trois strophes qui suivent (qui auraient été peut-être mieux placées avant les trois strophes qui les précèdent) peignent la peur de l'amant devant l'aveu et l'espoir de la récompense, mais c'est la douleur amoureuse qui y domine.

Il faut ensuite s'arrêter brièvement sur un vers de la neuvième strophe (v. 46), qui semble avoir l'allure d'un refrain. On peut en effet le rapprocher du refrain no. 1086 de Van den Boogaard, inséré dans une traduction française de l'*Art d'aimer* d'Ovide :

²⁸⁵ Le passage se réfère évidemment au mal d'amour et le verbe *lancier* signifie donc ici 'piquer' ; cf. pour cet emploi absolu du verbe par exemple le *Dit d'amour* de Nevelot Amion, éd. Jeanroy 1893, vv. 133-5, où le verbe a en effet le même sens que *ferir* : *Amours, tu lances tempre et tart / Par mi et par tout de ten dart / Et quant plus t'aime on, plus fiers fort*.

²⁸⁶ Notons en passant que, tout comme la pièce d'Audefroï le Bastard s'ouvre sur les soupirs de la fille de *vrai cuer soupirant* (v. 3), le *salut* fait ici référence aux soupirs de l'amant (v. 4 : *Por qui amor souspir*).

²⁸⁷ Le parallélisme de ces strophes se lit dans le vocabulaire (si les restitutions d'Eloranta sont exactes) ; cf. strophe cinq : *proierai [...] [que pr]oie tant por mi [...] [qu'ele me] doinst l'amor [...] Et se ce non* et strophe six : *Proi [...] [que pro]ient tuit por mi [...] [qu'il] me doinst l'amor [...] [Et se] ce non*. À la strophe sept, on trouve : *deproi [l]a douce simplement*. Au demeurant, cette strophe annonce déjà la fin de la pièce (v. 31 : *[au] definer*), ce qui se remarque également dans ce qui semble être encore un jeu d'*annominatio* sur la fin du texte : la strophe précédente a trois fois *fin* comme parole-rime.

*Je ne l'ose dire
Je ne le dirai mie
Les maux que ma dame pense
Quant elle se mire.*

Je ne li ose dire ne ja ne li dirai

Il est difficile de savoir s'il s'agit effectivement d'une insertion lyrique, mais le style du vers ainsi que sa reprise et commentaire dans la suite de la strophe (cf. v. 48) ne l'excluent pas. La pièce finit par l'évocation du *brief* qui pourra améliorer le sort de l'amant²⁸⁸. On obtient ainsi *grosso modo* la structure suivante : strophe d'ouverture – trois strophes (copiées) de plainte de l'amant – trois strophes de prière au dieu d'amour, aux amants et à la dame – trois strophes sur la douleur amoureuse et la perspective de la récompense – strophe de clôture. Mais cette structuration, d'ailleurs répétitive, est bien le seul souci compositionnel qu'on relève dans cette modeste poésie²⁸⁹.

2.2.2.16. *E ! douz cuers, douce amie, tres douce creature*

ff. 256vb-257rb
Édition : Långfors 1943
Rubrique : *L'arriereban d'amours*
Explicit : *Explicit l'arriereban d'amors*
Métrique : 14 quatrains d'alexandrins monorimes

Résumé

L'amant a prié sa dame d'amour pendant longtemps, moyennant toutes sortes de billets, mais sans succès. Celui-ci sera donc le dernier et si elle refuse encore son amour, il passera sa vie en homme désemparé. Espérant qu'elle n'en aime pas un autre, il finit par demander l'intercession du dieu d'amour et de celui ou celle qui lira la lettre à la dame, avant de la prier une dernière fois.

Commentaire

Comme l'a montré Långfors, ce texte, comme le précédent, s'inspire de la littérature contemporaine : il est une adaptation en vers de quelques idées formulées dans l'une des lettres d'amour les plus connues de cette époque, le *Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival²⁹⁰. Les deux images empruntées à l'œuvre du chancelier de l'église d'Amiens (mort en 1260) sont celles de l'«arrière-ban», dernière ressource dans une expédition militaire comme l'est cette lettre à la dame, et de la tourterelle, animal qui, selon les bestiaires, s'en tient à un seul compagnon dans la vie, tout comme l'amant, qui déclare n'en aimer jamais une

²⁸⁸ Voici le commentaire de la Curne de Sainte-Palaye sur la dernière phrase du texte (*Diex soit garde de mi*) : 'Ces mots semblent faire allusion au proverbe Espagnol dieu garde moi de moi, je me garderai bien des autres, qui estoit pe [par exemple ?] alors en usage dans nostre langue'. Un tel proverbe, qui oppose en réalité plutôt les amis aux ennemis selon l'idée 'Dieu me garde de mes amis ; je me garderai de mes ennemis' (cf. par exemple Singer 1997a, 16) est pourtant assez éloigné de cette simple formule de clôture.

²⁸⁹ Je doute de l'idée de Ruhe selon laquelle 'Hier wurde [...] bewußt an ein Vorbild angeschlossen, das dem literarisch interessierten Rezipienten der Zeit vertraut gewesen sein dürfte, mit dem Ziel, durch das Erkennen der Imitation die Neugierde zu reizen und gesteigerte Aufmerksamkeit für das eigene Werk zu finden.' (Ruhe 1975, 240). Le style et les erreurs semblent indiquer des buts moins ambitieux ; d'ailleurs, il n'est pas sûr que le public du milieu ou de la deuxième moitié du 13^{ème} siècle eût encore suffisamment bien à l'esprit l'œuvre d'un trouvère vivant aux alentours 1200 pour apprécier un 'jeu d'imitation'.

²⁹⁰ Långfors 1943, 287-8 ; Ruhe a précisé le groupe de mss. transmettant le *Bestiaire d'amour* dont le texte se rapproche le plus (cf. Ruhe 1975, 240, note 236).

autre que sa belle²⁹¹ et, d'ailleurs, de renoncer, suivant un *topos* lyrique traditionnel, aux *sons, dis et chans* (v. 27)²⁹².

Ceci dit, il reste à examiner la fin de la pièce. Dans les trois dernières strophes l'amant s'adresse respectivement au dieu d'amour, à celui qui lira la lettre à la dame²⁹³ et à la dame elle-même²⁹⁴. Cette triade rappelle très nettement celle que nous avons identifiée dans la pièce précédente, *Por mon cuer resbaudir et pour reconforter*, qui suit d'ailleurs directement l'*Arriereban d'amors* dans le manuscrit fr. 837. Voici un parallèle assez net, relevé dans la prière que les deux textes adressent au dieu d'amour :

*Por mon cuer resbaudir et por
reconforter*, vv. 21-4 :

Arriereban d'amors, vv, 45-8 :

[Or proi]erai au dieu [d'Amor]s [...]
[Que pr]oie tant por mi [ma tr]es douce amie
[Qu'ele me] doinst l'amor [...].

or pri au dieu d'amors [...]
[que] m'aiut envers celi [...]
que s'amor doinst a mi

À cette similitude s'en ajoutent d'autres : à part le style, la brièveté des deux textes, et la reprise d'un autre texte, il convient de mentionner notamment l'emploi d'alexandrins. Enfin, il faut dire qu'on retrouve la même qualification en fin de texte : *cest brief* (cf. v. 49 (et 13) ici et v. 51 dans la pièce précédente). Dès lors, il me semble légitime de supposer que l'auteur anonyme de ce texte s'identifie avec celui de la pièce précédente²⁹⁵. Si l'*Arriereban d'amors* est effectivement l'œuvre de cet auteur, qui était peut-être 'un amateur et non pas un écrivain professionnel'²⁹⁶, alors le *salut* qui lui précède compte possiblement parmi les *dis, lettres, moz embrievéz, manz* et *escris* qu'il déclare extensivement dans les cinq premières strophes avoir envoyé à sa belle. Ce qui reviendrait à dire qu'on relève ici quelques traces d'un recueil épistolaire d'amour.

2.2.2.17. *J'ai appris à bien amer*

ff. 267rb-268ra
Édition : Meyer 1867
Rubrique : -²⁹⁷

²⁹¹ Mais il prend la comparaison tellement au sérieux qu'il va jusqu'à déclarer que, à l'exemple de la tourterelle, il ne mettra plus jamais les pieds *suer verdor* (v. 35). Pour plus d'informations sur cette image, employée assez souvent dans les lettres d'amour, voir le commentaire sur la dernière pièce du ms. fr. 837 (no. 24).

²⁹² L'argument, exprimé à la troisième strophe, selon lequel Jésus-Christ et la Vierge auraient déjà eu pitié de lui s'il les en avait prié autant que la dame (relevé également par Jauss dans le *GRLMA*, VI/2, 265), se retrouve par exemple chez Thibaut de Champagne (*Tout autresi con l'ente fet venir*, RS 1479, éd. Wallensköld 1925, vv. 21-4) : *Dame, se je servisse Dieu autant / Et priasse de verai cuer entier / Con je faz vous, je sai certainement / Qu'en Paradis n'eüst autel loier.*

²⁹³ Comme le fait noter Lefèvre (Lefèvre 2008, 333), ce passage illustre la façon de 'lire' au 13^{ème} siècle. L'expression *grant aumosne faire* se trouve également dans *Celui qu'Amors conduit et maine*, v. 85.

²⁹⁴ Cf. les parallèles textuels entre les vers 45-7 : *Or pri au dieu d'amors [...] m'aiut en vers celi*, les vers 49-51 : *Et si proi a celui qui cest brief li lira [...] Qu'il m'aiut a proier* et le vers 53 : *Or li prie por Dieu...*

²⁹⁵ La plupart de ces convergences ont été notées par Ruhe, qui suggère également d'attribuer les deux textes à un seul auteur (Ruhe 1975, 240, note 137).

²⁹⁶ Eloranta 1942, 3-4 ; il faut dire que, malgré un développement parfois un peu maladroit (cf. *supra*, note 291), le texte est plus soigné que *Por mon cuer resbaudir et por reconforter*. On a pu néanmoins noter un artifice métrique au v. 37, où le pronom *je* crée une syllabe de trop (cf. à ce propos Buzzetti Gallarati 1978, 67).

²⁹⁷ Comme la pièce no. 10, ce texte n'est pas précédé d'un titre de l'annotateur ; la copie du 18^{ème} siècle donne bien le titre 'Complainte d'amors', mais il s'agit probablement d'un ajout du copiste fait à partir de l'*explicit*.

Explicit : *Explicit complainte d'amors*
Métrique : 157 octosyllabes à rimes plates

Résumé

Le *je* a placé son amour en une dame qui est tellement au dessus de lui, qu'il n'ose lui dire sa pensée. Son cœur ne l'a plus quittée depuis qu'il l'a vue, mais elle ne sait pas qu'elle le possède et c'est pourquoi il souffre encore plus. L'aveu de son amour est le seul remède. Plutôt que de lui parler en personne et risquer un refus, il décide de lui envoyer un message. Afin de diminuer les risques, il confie sa déclaration non pas à un messager, mais à l'écrit. Le texte finit sur une ébauche de cette lettre.

Commentaire

Le texte se présente comme un long monologue intérieur. Le *je* envisage la problématique de sa situation, raisonne sur ses causes et ses solutions et prend une décision. Ce raisonnement linéaire prend forme à travers de nombreuses interrogations et reprises, techniques déjà rencontrées à plusieurs reprises dans le corpus²⁹⁸. En voici un bon exemple aux vv. 59-62, qui ajoutent à l'anadiplose la figure du chiasme (*bele chiere – chiere – chiere – chiere bele*) et une rime équivoque²⁹⁹ :

Quar ele mi fist bele chiere
Que j'ai puis achatée chiere.
Chiere por quoi ? et qu'en ot ele
De la chiere qu'el me fist bele ?

Du reste, le texte se construit autour de quelques motifs traditionnels, notamment ceux, combinés, de l'*innamoramento* à travers les yeux et l'abandon successif du cœur chez la dame (vv. 16-81)³⁰⁰, à laquelle s'ajoute la description, tout aussi classique, des souffrances de l'amant (vv. 82-98). On peut noter que le développement de ces motifs suit dans une certaine mesure celui qu'on trouve chez Chrétien de Troyes dans le roman de *Cligès*. En effet, aux vv. 475 ss. de ce roman, qui peignent le trouble amoureux d'une Soredamor qui s'interroge elle-même, on trouve respectivement, comme dans cette *complainte*, la question de savoir qui des deux, les yeux ou le cœur, est à blâmer du coup de foudre qui l'a touchée et qui l'a enflammée pour Alexandre ; comme dans la pièce du manuscrit fr. 837, c'est plutôt le cœur qui mérite le blâme³⁰¹. D'ailleurs, la scène poursuit par un jeu de mots sur *la mer / l'amer / amer* ('aimer'), qui se retrouve partiellement dans la pièce présente à travers la rime équivoque répétée *amer-amer*³⁰². Ainsi, la situation, le développement et le vocabulaire de la complainte de Soredamor dans le roman de *Cligès* – roman dont on a également l'impression de retrouver la trace dans *Aussi comme la rose nest* – correspondent à ceux de *J'ai appris à bien amer*, de sorte qu'on peut penser que les malheurs de la héroïne romanesque ont constitué un modèle pour ceux de l'amant infortuné de ce texte, ce qui confirmerait l'intuition de Faral³⁰³. Mais tous ces

²⁹⁸ Voir par exemple *Douce, simple, cortoise et sage*.

²⁹⁹ Faral 1912a, 48 voit dans le style de l'auteur une imitation de Chrétien de Troyes.

³⁰⁰ Pour ces deux motifs, fréquemment combinés, voir Dragonetti repr. 1979, 229-33 ; pour le motif du cœur dans lyrique d'œil, voir aussi Lee 1988.

³⁰¹ Cf. vv. 475-507 : *Oeil, vos m'avez traïe ! / [...] et que m'ont donc forfet mi œil / s'ils esgardent ce que je vueil ? / [...] doi je les en blamer ? Nenil ! / [...] Mes eulz a nule rien n'esgard / S'au cuer ne plect et atalente.*

³⁰² Cf. vv. 83-4 et 105-6. Dans le conte du romancier champenois la rime revient aux vv. 3055-6. On pourrait encore noter la fréquence des rimes *esgarder-garder* dans la description du rôle des yeux (vv. 55-6 dans la *complainte*, vv. 465-6, 485-6, 505-6 dans le roman).

³⁰³ Voir note 299.

éléments ne font que servir de prétexte à la problématique qui sert de cadre et base au texte entier et qui lui fournit sa raison d'être : celle de la déclaration d'amour.

Le problème est posé dès le début du texte (vv. 11-2 : *Merci de moi comment aura / Quant ja par moi ne le saura ?*)³⁰⁴. Cette fois-ci, ce ne sont pas les médisants qui font obstacle, mais la timidité de l'amant même. Ce n'est pas seulement la supériorité de la dame (vv. 5-7)³⁰⁵ qui l'empêche de lui révéler ses sentiments, mais encore la peur d'être éconduit (vv. 13-4) :

Je ne li oseroie dire
Tant me redout de l'escondire !

Il n'est pas difficile de trouver des parallèles pour ce passage, aussi bien à l'intérieur du corpus qu'en dehors de celle-ci³⁰⁶. L'insistance sur le motif confère malgré sa date sans doute tardive un ton assez 'classique' à la pièce, qui se remarque également dans la nette distinction entre la dame et l'amant (cf. v. 5-6 : *Quant je par mon fol hardement / Mon cuer assis si hautement*)³⁰⁷ et la prévalence de la qualification *dame* sur celle d'*amie*³⁰⁸.

La thématique revient après l'exposé courtois, dans la dernière partie du texte (à partir du v. 99). Afin d'éviter le risque d'un refus³⁰⁹, l'amant décide d'envoyer un message suivant un raisonnement 'semi-ovidien'³¹⁰. Il envisage d'abord l'envoi d'un message oral :

Mes je ne connois nul message
Qui soit tant cortois ne tant sage
Comme il i covendrait aler
Por sagement à li parler,

³⁰⁴ Reprise, encore typique, du v. 9: *Se cele n'a merci de moi*.

³⁰⁵ La timidité de l'amant est encore un motif classique ; on le trouve déjà chez Ovide et au Moyen Age il a donné lieu à un proverbe (cf. à ce propos par exemple Dragonetti 1959, 19-20). D'ailleurs, on trouve un développement considérable du motif dans *Cligès* (vv. 3812-52).

³⁰⁶ Cf. par exemple: *Diex! où porrai-je conseil prendre*, vv. 209-213: *Quar c'est la force de mon dit: / tant fort redoute l'escondit / de ma dame, que bouche à bouche / L'angoisseus mal qu'au cuer me touche / ne li dirai* et vv. 403-4: *Ne sai c'onques ne li fis asavoir, / Quar tant redout son escondit avoir ; Li dous pensser où je si sovent sui*, vv. 153-4 : *Ne dire ne li osai mie / Por paor qu'el ne m'escondie ; Por mon cuer resbaudir et pour reconforter*, v. 46 : *Je ne li ose dire ne ja ne li dirai*. La rime est en outre souvent utilisée : cf. par exemple, du côté de la lyrique, un *descort* de Gautier de Dargies, *La douce pensee* (RS 539, éd. Raugé 1981, vv. 34-40) : *Ja ne savra mon pensé, [...] / Quar tant redout l'escondire / De sa tresgrant volenté ; / Tel chose porroie dire / Dont el me savroit mal gré*, et, du côté des genres narratifs, le *Roman de la Violette* (éd. Buffum 1928, vv. 3590-91) : *Gerars volentiers li rouvast / S'amour ; mais il ne l'ose dire, / Que trop redoute l'escondire*.

³⁰⁷ Pour le motif du *hardement*, voir par exemple Dragonetti 1959, 16-9 et pour le motif de l'aimer en haut lieu' *ibidem*, 11-4.

³⁰⁸ On compte cinq occurrences de la première contre deux de la seconde.

³⁰⁹ Pour être complet, on peut noter que la rime équivoque *amer-amer* utilisée dans ce passage (vv. 105-6), et qu'on retrouve aux vv. 83-4, se retrouve, dans l'ensemble des *saluts* et *complaintes* du ms. fr. 837, seulement dans *En complaignant di ma complainte* (vv. 27-8). À cette convergence néanmoins assez générale s'ajoutent quelques autres. Ainsi, à part une certaine prédilection pour les rimes équivoques que partagent les deux textes, les vers 41-4 (*[...] ja ce n'aviengne / Que du repentir li soviengne ! / Non fera il, je n'en dout mie, / Ainz amera toute sa vie*) se rapprochent quelque peu des vv. 7-10 d'*En complaignant di ma complainte* (*N'est que de li ne me soviengne. / Espérance ai que biens m'en viengne, / Si fera-il, je n'en doute mie : / Diex d'amors m'i fera aïe*). De la même manière les vers 59 (*Quar ele me fist bele chiere*) et 33 (*Il sent le mal qui si le blece*) du premier se rapprochent des vers 23 (*Me demonstra si bele chiere*) et 18 (*Que le mal dont Amors me blèce*) du second. Il s'agit là pourtant de rapprochements assez généraux, qui ne sauraient faire oublier les différences entre les deux textes.

³¹⁰ Comme l'a bien noté Lefèvre (cf. Lefèvre 2006, 335), les vers 109-10 (*Dont vient il miex que je li mande ; / Amors le veut et le commande*) ne sont pas sans rappeler l'adage ovidien : *dicere quae pudit, scribere iussit amor*.

Ces vers rappellent ceux qui expriment le dilemme dans les pièces passées en revue jusqu'à maintenant. Pour ne donner qu'un exemple, voici les vv. 3-6 de la *Patrenostre d'amors*³¹¹ :

Que je ne puis a li parler,
He, Dieus, qui m'i porra aller
Et dire li que je li mant
Que je sui son leal amant ?

Mais pour garantir le contenu du message, la solution sera *.i. escrit / Ou tuit li mot seront escrit / Que je meïsmes li diroie / Se bouche à bouche à li parloie* (vv. 123-6)³¹². Ce *salu*³¹³ (vv. 131-61) se résume quasiment à des salutations (v. 132), une demande de grâce (vv. 133-57)³¹⁴ et une conclusion (vv. 158-61)³¹⁵.

On y retrouve l'offre habituelle à la dame de choisir entre la mort et la vie de l'amant (vv. 156-7 : *Quar il vous done le loisir / De sa vie ou sa mort eslire*), sur laquelle, nous l'avons vu, plusieurs pièces se terminent dramatiquement. D'autre part, on y trouve l'image intéressante, bien que traditionnelle³¹⁶, de l'échiquier comme symbole de la relation entre l'amant et la dame (vv. 142-4) :

Quar je sui mas en l'eschequier
Dont vous estes fierge estable
S'au deschequier n'ai vostre aïe.

L'image caractérise non seulement la situation sans issue dans laquelle se trouve l'amant, mais souligne également la suprématie de la dame, la *fierge* désignant la reine au jeu d'échecs. Plus intéressant est-il sans doute noter que cette image pourrait provenir, elle aussi, du roman de *Cligès*, qui décrit le bonheur du couple Alexandre-Soredamor dans les termes suivants :

[...] sa fame fu fierce
De l'eschequier dont il fu rois.

³¹¹ D'autres exemples se trouvent dans *Diex ! où porrai-je conseil prendre* et, surtout, dans *Aussi comme la rose nest*, qui en fait également le thème principal et qui, surtout, finit également sur un bref *salut*.

³¹² Cf. aussi Lefèvre 2006, 337-8. À remarquer l'expression *bouche à bouche*, présente également dans *Diex ! où porrai-je conseil prendre* (voir note 306).

³¹³ Voir vv. 129-30 : *Quar mon salu por moi ira / qui tout mon penssé li dira*. Le texte se clôt ici en revenant au début : cf. v. 7 : [...] *que je n'os dire mon penssé ?* Cf. aussi le vers 154 qui résume la narration de la perte de son cœur dans la pièce.

³¹⁴ Cf. v. 141 : *merci vous cri, merci vous quier* ; pour ce type de répétitions, voir aussi Dragonetti repr. 1979, 35-41. Au demeurant, peut-être le vers 134 (qui se lit *Sanz james jor dire « non é, »* dans la vieille édition de Meyer comme dans la nouvelle édition de Lefèvre (voir Lefèvre 2005, 214) et que La Curne de Sainte Palaye commente comme une 'façon de parler') s'améliorerait en lisant : *Sanz james jor dire « non »*. (*Hé ! / Simple, plesanz et debonere....* Tout en demandant une intervention considérable, une telle lecture rendrait le passage compréhensible. En effet, une exclamation de ce type est fréquente dans les *saluts* devant une apostrophe à la dame (elle se trouve sous la même forme d'un seul *e* au début de l'*Arriereban d'amours*) ; d'ailleurs, la rime artificielle de ces vers n'est pas sans autres exemples dans le même texte (vv. 153-4 : *l'amor n'a-torna*).

³¹⁵ Cf. aussi Ruhe 1975, 224-5, qui fait noter que le reste du texte constitue déjà la *narratio*. Si cela est vrai, il n'est pas tout à fait clair, à mon avis, si l'ensemble du texte est destiné à l'envoi ou non.

³¹⁶ Voir Dragonetti repr. 1979, 219 pour des occurrences chez les trouvères ; pour quelques occurrences dans la littérature narrative des 12^{ème}-13^{ème} siècles, voir par exemple Stanesco 1988, 103-11.

Ce parallèle pourrait confirmer le lien, suggéré plus haut, qui lie cette pièce au roman de Chrétien de Troyes, même si l'image a connu un emploi assez répandu³¹⁷.

Enfin, il faut s'arrêter sur les deux pièces lyriques contenues dans le texte. Elles constituent l'encadrement même de celui-ci, mais ne sont pas mises en relief dans le manuscrit par le pied de mouche usuel³¹⁸. La première constitue nettement le prélude au poème, car elle introduit le début proprement dit de celui-ci :

« J'ai appris à bien amer,
« Diex m'en laist joïr ! »
Joïr ! Diex ! je comment porroie
De mes amors avoir la joie

La relation entre les deux parties est donc nette (et en quelque sorte soulignée par la figure du chiasme : *Diex – joïr – joïr – Diex*), même si le motif de la joie d'amour ne revient qu'une seule fois explicitement dans le texte (v. 80)³¹⁹. Le refrain se retrouve dans trois autres contextes (deux chansons et une pastourelle³²⁰), qui n'offrent que peu de points de comparaison³²¹. La fonction la plus importante de cette pièce semble ainsi avoir été celle de constituer une *auctoritas*, et quasiment un proverbe, sous l'égide duquel se place le texte³²². Un tel emploi de citations et de proverbes au début du texte est en effet recommandé, par exemple, dans les *artes dictaminis* d'origine française³²³. Enfin, il n'est peut-être pas inutile de remarquer qu'on trouve un vers comparable dans le *salut Douce, simple, cortoise et sage*, dont voici le contexte (vv. 31-4) :

Certes en moi ne remaint mie
Que vous n'aiez non douce amie,
Quar j'ai appris à bien amer,
Sanz vilonie et sanz fausser,

Comme dans notre texte, ici la formation courtoise doit, selon l'amant, porter ses fruits et mener à la clémence de la dame. S'il n'y a aucun indice pour voir dans ce vers une citation lyrique, il n'est pas exclu que, en tant qu'argument apporté à l'appui de la requête de la dame,

³¹⁷ Comme le montre par exemple son emploi (à partir de Chrétien ?) dans le *Tournoiement de l'Antechrist* d'Huon de Méry dans un passage qui démontre la confusion entre *fierc/ge* et *Vierge* (éd. Bender 1976, vv. 1398-9: *Quant jo vis montee la fierce / De l'eschequier dont Deus est rois*). Pour une histoire du jeu d'échecs à l'époque des *saluts* et *complaintes* et la valeur symbolique du même jeu voir par exemple N., 1822 et Mehl 1990, 115-34 et 443-5.

³¹⁸ Il faut noter en effet que la pièce ne contient pas de grande initiale et que la seule ornementation qu'elle a est une initiale au troisième vers (le salut final lui non plus n'est donc indiqué séparément). Dans le ms. le texte flotte donc quelque peu en l'air. Le cas est ainsi comparable à celui de *Li dous pensser où je si sovent sui*. Comme là-bas, c'est la confusion générique que crée le texte en s'ouvrant sur une citation lyrique, qui semble avoir dérouté le copiste. Ici comme ailleurs, l'insertion lyrique va jusqu'à toucher à l'intégrité textuelle. Voir sur le début du texte également Lefèvre 2005, 214-5.

³¹⁹ Pour un aperçu de la valeur sémantique (sensuelle) que le terme de *joie* peut avoir au 13^{ème} siècle, voir Zaganelli 1982, 247 ss.

³²⁰ Il s'agit du refrain no. 916 du recueil de Van den Boogaard, attesté également dans la chanson anonyme *J'ai bon espoir d'avoir joie* (RS 1725, éd. Spanke 1925, v. 10), la pastourelle anonyme *L'autrier chevauchai pensis* (RS 1586, éd. Rivière 1975) et une chanson de Jehan de Renti (*Li rossignolés jolis*, RS 1558, éd. Spanke 1908).

³²¹ On peut noter toutefois que dans la chanson anonyme (*J'ai bon espoir d'avoir joie*), le refrain est impliqué dans la technique des *coblas capfinidas* ; notre texte en fait un usage comparable.

³²² Lefèvre a récemment également souligné cette fonction des *refrains* dans les *saluts* et *complaintes* (voir Lefèvre 2008b, 758) ; à la même occasion, elle a fait noter la ressemblance entre cette ouverture et celle des *resveries* contenues dans le même ms. fr. 837, qui s'ouvrent également sur un refrain (cf. *ibidem*, 762-4).

³²³ Cf. à ce propos par exemple Murphy 1974, 233-5.

il ait, dans une certaine mesure, fonctionné comme tel. Le cas serait en effet comparable au ‘refrain’ intégré dans *Douce dame, salut vous mande*³²⁴. On pourrait d’ailleurs relever un cas semblable dans *J’ai appris à bien amer* même. Les vv. 70-71 sont en effet assez proches du refrain no. 1215 de Van den Boogaard :

<i>Le mal qui me tient</i>	Les griez maus qui sovent me tienent
<i>qui d’amors me vient.</i>	Qui d’amor et de li me vienent

On pourrait expliquer l’insertion de l’adjectif *griez* et de l’adverbe *sovent*, le changement de la syntaxe et l’ajout de *de li* par l’incorporation du fragment lyrique dans un contexte nouveau ; l’idée de base ne s’en trouve pas changée. C’est là encore rien d’autre qu’une hypothèse, mais une dont, comme nous l’avons vu dans d’autres cas, il convient de tenir compte dans l’étude de deux genres qui maintiennent des relations multiples et complexes avec la lyrique, dont ils se nourrissent tout en la modifiant.

Si les réflexions qui précèdent ont quelque valeur, le refrain final a peut-être été gagné par une même volonté d’adaptation, car il débute par un vers octosyllabique³²⁵ :

« Se li douz maus d’amer m’ocist
« Ce est tout por vous, dame. »

À la différence de ce qui se passe dans le refrain initial, celui-ci se rattache d’ailleurs partiellement au texte non seulement par la longueur du vers, mais surtout par la rime, selon un procédé bien connu de la lyrique, que nous avons déjà rencontré dans *Celui qu’amors conduit et maine*³²⁶.

2.2.2.18. *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui*

ff. 269rb-271ra
Édition : Jubinal 1842, 235-41
Rubrique : *Salus d’amours*
Explicit : ₋³²⁷
Métrique : 29 quatrains d’alexandrins monorimes avec des refrains³²⁸

Résumé

Le *je* salue sa belle sans lui révéler son nom. Il lui dépeint sa situation en détail : le moment de sa rencontre avec elle, la trahison de ses yeux, qui ont fait naître l’amour en lui, sa timidité devant elle et les médisants qui lui font obstacle. Invoquant quelques exemples d’histoires d’amour faillies et soulignant sa sincérité et loyauté, il lui demande de ne pas le laisser mourir de son mal d’amour, mais d’avoir pitié de lui ; le texte finit sur une brève évocation du possible bonheur futur des amants.

³²⁴ Voir *supra*, le commentaire sur ce texte.

³²⁵ Il s’agit du refrain no. 1694 de Van den Boogaard, qui n’a pas d’équivalents directs. Il s’agit pourtant d’une expression lyrique commune ; cf. par exemple Thibaut de Champagne, *Je me cuidoie partir* (R 1140, édition Wallensköld 1925), v. 3 : *Li douz maus d’amer m’ocist*.

³²⁶ Voir *supra*, le commentaire sur ce texte.

³²⁷ L’absence de l’*explicit* s’explique par la succession immédiate d’un autre *salut*.

³²⁸ Exceptions: strophes 5, 7, 17, 21, 24, 25, 27 et 28 (quintains), 8 (septain) et 3 (huitain) ; pour ces irrégularités, sans doute dues à l’auteur même, voir aussi les remarques de Långfors 1907, 30.

Commentaire

Le présent *salus* ne se laisse guère résumer sans lui faire quelque violence. En effet, comme *Celui qu'amors conduit et maine*, bien qu'à un moindre degré que celui-ci, il est tellement structuré à partir de ses insertions lyriques, qu'il en perd toute linéarité. Pourtant, on n'a pas affaire à un texte proprement lyrique. Il possède une *salutatio* très nette et la première strophe s'annonce comme le *commencement* (v. 4)³²⁹. La fiction du message est d'ailleurs entretenue (minimalement) à travers la pièce (cf. strophes 5, 16, 19 et 27) ; vers la fin de la pièce l'amant s'en remet à la dame³³⁰ comme il le fait fréquemment dans les pièces qui précèdent et la strophe 27 peut s'interpréter comme une demande indirecte d'une réponse de la dame. Enfin, le texte finit sur une note positive (l'éventuel bonheur avec l'amie), de sorte que le texte présente vaguement le développement malheur actuel – bonheur futur.

Ce texte se relie marginalement aux textes précédents par sa forme ; on peut d'ailleurs noter une strophe semblable à la deuxième strophe du texte dans l'*Arriereban d'amors* (onzième strophe) :

Arriereban d'amors

Ainçois puisse morir que j'oeie tel novele
C'uns autres ait l'amor a la bone, a la bele
Por qui li cuers me frit par desouz la mamele
Si que trestout adés ma plaie renovele.

Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui

Si me semont souvent vostre amor, damoisele,
Quar je vous voi tant sage et avenant et bele,
Li maus d'amer mon cuer moult sovent renovele,
Sovent plor, sovent dueil, sovent huche et apele :
« Ci me point une estincele
Au cuer desouz la mamele. »

Mais le parallèle se résume à une identité de forme (quatrains d'alexandrins monorimes) et de rimes³³¹. On peut noter ensuite que la pièce revêt un ton quelque peu 'popularisant'. Cela se note dès l'entrée des strophes, qui commencent quasiment toutes par l'apostrophe *bele très-douce amie* ou, plus simplement, soit *amie* soit *bele* ; la qualification de *dame* est absente.

Mais le cœur du poème, ce sont bien ses refrains qui le forment. Plutôt que de fournir des illustrations du contenu de la pièce, ce sont eux qui déterminent le contenu même des strophes. Un bon exemple de ce procédé fournissent les strophes 3-8, où l'amant se met à inventer l'histoire d'amour derrière les refrains qu'il emploie : l'histoire d'une dame qui perdait son ami parti en croisade, l'histoire d'une dame séduite par un deuxième amant, l'histoire de Robin à qui on enlève Marion...³³² L'amant-poète se sert donc des refrains en les

³²⁹ L'ouverture du texte, qui met en scène une troisième instance textuelle à côté de la dame et l'amant, a des parallèles dans la tradition occitane (cf. par exemple le bref *salut Domna, mesaç'eu sui*). Ruhe (Ruhe 1975, 438, note 132) fait noter, à propos de cette forme, qu'elle est courante dans les lettres moyen-haut-allemandes et que c'est la lettre elle-même qui parle ici. Si cela n'est pas à exclure, il est important de se rappeler qu'une telle structure de la *salutatio* est recommandée par les *artes dictaminis* (cf. à ce propos Cerullo 2009a, 62-9), qui vont parfois jusqu'à proposer l'introduction fictive d'un messager afin de présenter le message à la troisième personne. Il est ainsi sans doute le plus logique de considérer cette *salutatio* de ce point de vue et de traduire le *message* du v. 3 par 'messager' plutôt que par 'message' ou 'lettre'.

³³⁰ Cf. les débuts des strophes 23 et 26, qui sont nettement parallèles : cf. *Bele, à vous servir m'abandon et otroi ! / Toutes vos volentz poez faire de moi* et *Amie, à vous servir me sui abandonnez ; / de moi come del vostre fetes voz volentz* (mais ils avaient à leur tour déjà été annoncés par celui de la strophe 17 : *Amie, à vous servir de tout en tout me met*). De même, l'amant se rend à la dame au v. 122 (*or soit à vo plésir*), qu'on peut rapprocher par exemple de la fin de *J'ai appris à bien amer* (cf. vv. 155-7 : *Or en fetes vostre plesir / Quar il vous done le loisir / De sa vie ou sa mort eslire*).

³³¹ Le vocabulaire provient évidemment de l'image traditionnelle de la flèche du dieu d'amour, telle qu'on la rencontre par exemple dans le *Roman de la rose* (vv. 1820-21: *Si que ou cuer soz la mamele / Me fet une plaie novele* ; v. 1825 : *la grant dolor me renovele*).

³³² Il faut par ailleurs noter que cette dernière référence se trouve dans une strophe (la huitième) qui fait rimer des paroles qui finissent en *-ot* avec des paroles en *-ort*.

appliquant à sa propre situation, non sans en faire par endroits de véritables *exempla*, qui peuvent s'étendre jusque sur deux strophes. Ce faisant, les refrains deviennent, encore une fois, des *auctoritates*, allégués par l'amant pour soutenir son plaidoyer amoureux³³³. Ils relient d'ailleurs parfois les strophes les unes aux autres³³⁴, mais sans suivre de manière constante le procédé des *coblas capfinidas*, comme le fait *Celui qu'amors conduit et maine*.

Les refrains de *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui* ont été inventoriés par Buffum³³⁵. Sans les passer tous en revue, il faut noter que douze des vingt-neuf refrains n'ont pas d'équivalent (précis) dans d'autres textes³³⁶. Ces refrains qui ne figurent pas ailleurs sont sans doute partiellement des créations personnelles³³⁷. Ainsi, les refrains des strophes cinq (*Qui va la quoquille, il va, il va*)³³⁸, six (*Lai aler le moine, bele, lai aler le moine*) et sept (*Toute i morrez, Hallée, jà n'aurez ami*) ont un caractère répétitif et semblent avoir été improvisés à partir d'un simple syntagme de base. Le refrain de la strophe dix-sept (*Se j'avoie à fere ami, / je le feroie brunet*) pourrait avoir été créé à partir d'un détail circonstanciel évoqué dans les vers qui le précèdent³³⁹. Le refrain de la strophe dix-huit (*Qui tel vie ne veut mener, / si se voist rendre a Cleresvaus*)³⁴⁰ semble attester le même goût anti-clérical que celui de la sixième strophe³⁴¹. Enfin, il convient de rappeler que le refrain de la deuxième strophe (*Ci me point une estincele / Au cuer desouz la mamele*) est celui que nous avons rencontré sous une forme 'narrative' dans le *salut Douce dame, salut vous mande*.

Les dix-sept refrains qui restent sont attestés au moins une fois ailleurs, mais souvent plusieurs fois. Parmi les textes où ils sont utilisés, on compte huit chansons courtoises, trois chansons religieuses, deux pastourelles, une aube, treize motets, trois pièces parmi les *saluts* et *complaintes*, trois romans, deux pièces de théâtre, une traduction-adaptation de l'*Art d'aimer* d'Ovide et plusieurs allégories amoureuses. On connaît l'auteur d'un certain nombre de ces pièces ; ils proviennent généralement des régions du Nord et s'inscrivent pour une partie importante dans la production littéraire arrageoise du 13^{ème} siècle. Ainsi, malgré leur mobilité naturelle, les refrains indiquent sans doute un certain contexte historico-littéraire.

Cette multitude hétérogène de textes souligne cependant encore un autre aspect du texte, à savoir le mélange générique qui s'y opère. Bien sûr, inséré dans un nouveau contexte,

³³³ Voir à ce propos également Doss-Quinby 1984, 244.

³³⁴ Aux strophes 10-11, 12-3 et 23-4; il faut donc nuancer quelque peu la remarque de Buffum, selon laquelle 'In each stanza the poet assures his lady of his love, but apart from this there is no connection between the stanzas' (Buffum 1912, 8). À ce propos, on peut noter encore que, à travers l'image de la rose vraisemblablement inspirée du roman de ce nom, la strophe 12 reprend les strophes 7 et 8 en parlant de la sauvegarde de l'amour obtenu.

³³⁵ Buffum 1912 ; il y annonce une étude concernant tous les refrains cités dans les poèmes plus longs (*ibidem*, 5), qui n'a pas vu le jour. Au demeurant, n'étant basé sur un outil comme le recueil de Van den Boogaard, son relevé n'est pas complet.

³³⁶ Ce sont les refrains des strophes 3, 5-7, 15, 17, 18, 20, 22, 24-6 ; adoptant des critères moins strictes et signalant également des fragments assez semblables, Buffum réduit ce nombre jusqu'à neuf en comptant 'au moins vingt' refrains attestés ailleurs (cf. Buffum 1912, 11) ; voir *ibidem* pour des suggestions de rapprochements entre les refrains d'attestation unique et d'autres pièces lyriques.

³³⁷ Pour la possibilité de la création sur place de refrains, cf. Van den Boogaard 1969, 16. Lefèvre a fait noter à juste titre le paradoxe que crée ce type de refrain, qui se veut exemple et autorité sans pourtant avoir connu, pour autant qu'on sache, une circulation assez large pour lui permettre de revêtir cette fonction (cf. Lefèvre 2008b, 758-60).

³³⁸ Buffum 1912, 9 fait noter que ce refrain s'inscrit dans une catégorie de refrains qu'on trouve parfois dans des pastourelles ; il s'agit en effet d'un refrain 'popularisant' aux accents onomatopéiques.

³³⁹ Sans qu'il s'agisse pour autant forcément d'une personne réelle, comme Ruhe semble le croire (Ruhe 1975, 235). Le passage rappelle l'évocation de la concurrence des *damoisieaus* dans la *Patrenostre d'amors* (v. 77). Pour la valeur de la chevelure (marronne ou blonde) dans la lyrique d'oïl, voir Baehr 1997 (qui mentionne ce refrain *ibidem*, 205).

³⁴⁰ Et non *Clervaus*, comme le propose Jubinal.

³⁴¹ Relevé déjà par Spanke 1933, 270, qui y voyait une 'revanche' des jongleurs sur le clergé, qui leur était peu bienveillant.

le refrain revêt à chaque fois un sens nouveau. Mais, en dépit de cette réactualisation continue, dans ce texte on trouve les restes de plusieurs genres littéraires. Ainsi, le refrain de la troisième strophe (*Ahi ! terre d'outremer, vous m'avez trahie !*) met en scène une chanson de femme, qui est en même temps une chanson de croisade (du type de la fameuse chanson *Jherusalem, grant damaige me fais*). Le refrain de la huitième strophe se réfère nettement à la pastourelle et ceux des cinquième et septième strophes s'accordent avec lui par leur caractère 'popularisant'. C'est encore dans ce mélange générique que s'inscrit la quatorzième strophe, où l'amant propose un *jeu-parti* à la dame :

80 Bele très-douce amie, un geu vous vueil partir,
Et de la partéure vous lérai-je à choisir :
Ou l'amor me donez dont je sui en désir,
Ou les maus soufferez dont me convient languir.

L'apostrophe à la dame qui caractérise le *salut* va ici quasiment jusqu'à l'introduction d'un deuxième genre³⁴². D'ailleurs à la vingtième strophe, c'est encore le refrain qui permet d'insérer une autre référence générique (vv. 113-5) :

Quar m'i alez, complainte, por Dieu, je vous en pri :
Vous qui là irez, pour Dieu, dites li,
S'ele onques ama, de moi ait merci.

Ici, le message d'amour est une *complainte* destinée à la dame³⁴³. *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui* participe donc nettement au jeu intergénérique qui fait l'attraction des refrains et qui est souvent le propre des textes qui s'en servent³⁴⁴.

Butterfield³⁴⁵ a analysé récemment le refrain de la quatrième strophe (vv. 25-6), que voici :

Onques n'amai tant comme je fu amée
Par mon orgueil ai mon ami perdu

Cette fois-ci, c'est la technique compositionnelle à la base du refrain qui importe. En effet, ces deux vers correspondent respectivement au premier et au dernier vers de la première strophe d'une chanson de Richard de Fournival (*Onques n'amai tant comme je fu amée*, RS 498, éd. Rosenberg-Tischler 1995). Cette greffe inversée³⁴⁶ est d'autant plus intéressante qu'elle se reproduit dans deux œuvres contemporaines : la *Cour d'amour* de Mathieu le Poirier et le *Roman de la poire*, œuvre, cette dernière, qui présente au demeurant une intéressante affinité

³⁴² Pour l'expression *partir un geu* voir notamment Rémy 1974.

³⁴³ Je reviendrai plus loin sur cette double attache générique du passage, qui a été notée également par Lefèvre (Lefèvre 2005, 215 et 2008, 336-7).

³⁴⁴ Cf. aussi Ruhe 1975, 234, 123, qui y ajoute une référence à la reverdie à la strophe 25. À ce propos, il peut être intéressant de noter que le refrain de la neuvième strophe (*Je n'i vois qui je doie amer fors une*), attestée uniquement dans une chanson religieuse (*A la vierge qui digne est de s'amour*, RS 1963), change non seulement le registre (de la Vierge, la *une* devient l'amie de l'amant), mais que la chanson dans laquelle il se trouve parle de l'annonciation dans des termes qui se rapprochent quelque peu de ceux du *salut* : cf. les vers 15-8, éd. Järnström-Långfors 1927, qui parlent de ce *salu de douçeur* (v. 3) de l'ange Gabriel : [...] *il m'a fet tel honneur / qu'il me daigne par amour saluer / et dit qu'il veult en mon cors reposer / si sui joians du salut qu'il me mande.*

³⁴⁵ Butterfield 2002, 249-50.

³⁴⁶ On peut y voir également une version particulière (car résultant dans un refrain) de la mode de la 'citation de l'incipit' illustrée dans Rosenberg 2006 et qui est à l'œuvre également dans *Douce dame, salut, s'il vous agrée* (voir *supra*, texte no. 13).

générique avec les *saluts*³⁴⁷. Ces deux attestations contemporaines du même procédé, d'ailleurs assez commun parmi les refrains, constituent en même temps des raisons pour lesquelles il est légitime de croire que c'est la chanson du contemporain (?) Richard de Fournival, actif entre 1201 et 1260, qui est à la base de ces textes et pas l'inverse. Enfin, il n'est peut-être pas inutile de remarquer une certaine analogie entre l'envoi inséré dans *Douce bele, bon jor vous doinst* et le refrain de la seizième strophe de *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui* (vv. 94-6) :

<p>Chancon, va-t-en si li die : qui por m'amor sueffre dolor mes amis bien l'emploie ; hastivement a doubles c. li doublerai sa joie</p>	<p>Ne vous os par message nule chose mande : <i>qui léaument sert s'amie</i> <i>bien li doit sa joie doubler</i></p>
--	--

Dans les deux cas, il s'agit d'un fragment lyrique, l'idée développée est identique (un service fidèle à la dame rapporte une joie doublée) et, surtout, les deux pièces ont des connotations épistolaires : le premier se trouve à l'intérieur de l'envoi, le deuxième est annoncé en tant que message à envoyer à la dame. Cependant, si on peut avoir l'impression que les deux textes se répondent de loin à l'intérieur du corpus, ici comme ailleurs aucun autre lien direct entre les deux textes ne se laisse entrevoir, de sorte qu'il faut se borner à évoquer la similitude.

2.2.2.19. *Amors qui m'a en sa justise* *Biaus amis qui si me proiez*

ff. 271ra-272va
 Édition : Schultz-Gora 1900³⁴⁸
 Rubrique : *Item salut d'amors*³⁴⁹ ; *Ci respont la damoisele, Salus d'amours feminin*³⁵⁰
 Explicit : *Explicit salu d'amors*
 Métrique : 27 strophes de 7, puis (après les cinq premières strophes) 5 octosyllabes à rimes plates suivis d'un refrain ;
 13 strophes de 5 octosyllabes à rimes plates suivis d'un refrain³⁵¹

Résumé

Amour et son cœur font chanter l'amant. À travers soupirs et demandes de grâce répétés il fait l'histoire de son malheur. Il a perdu son cœur chez la dame, mais elle ne daigne pas l'aimer et reste indifférente devant son service amoureux, de sorte qu'il a peur de mourir.

La demoiselle de son côté n'est pas prête à lui faire confiance ; toutefois, après une affirmation ultérieure de sa fidélité de la part de l'amant, elle décide de le soulager, dit qu'elle le préfère nettement à son mari, qui est un vilain, et finit par lui déclarer sa fidélité.

³⁴⁷ Dans le premier cas, le refrain est identique, dans deuxième le vers final du refrain correspond au vers final de la chanson de Richard de Fournival ; cf. les notes au refrain no. 1427 dans Van den Boogaard 1969. Je reviendrai plus loin sur le *Roman de la poire*.

³⁴⁸ Une édition critique plus récente (mais moins accessible) se trouve dans Minetti 1978 (*ibidem*, 31-46), que j'invoquerai là où elle importe.

³⁴⁹ Cette rubrique est de la main du copiste ; l'annotateur n'intervient pas dans cet enchaînement des deux pièces.

³⁵⁰ La première des deux rubriques est due au copiste, la deuxième à l'annotateur.

³⁵¹ C'est la forme no. LXXXVII, 23 dans le répertoire de Naetebus.

Commentaire

Il s'agit de l'une des pièces les plus équilibrées du corpus : elle est en effet très lisible et bien construite et ne démontre guère d'irrégularités³⁵². Comme les textes avec des refrains qui précèdent, *Amors qui m'a en sa justise* ne présente pas de développement linéaire, mais plutôt une structure 'lyrique' que le résumé qui précède ne permet guère de capter et qui est imposée encore une fois par les refrains, qui se lient aux strophes selon la technique des *coblas capfinidas*³⁵³. À propos de ce lien avec la lyrique, il est d'ailleurs intéressant de noter que le texte s'ouvre justement sur le *topos* lyrique selon lequel le poète suit la volonté d'Amour. Ainsi, pour ne donner qu'un exemple, on peut comparer les sept vers initiaux avec les quatre premiers vers d'une chanson d'Andrieu Contredit d'Arras (*Tres haute amors me semont ke je chant*, RS 307, édition Nelson 1992):

	Amors qui m'a en sa justise Et mes cuers qui s'entente a mise a la plus bele de cest mont
Tres haute amor me semont que je chant si doi estre jolis et envoisiez. si chanterai et ferai son talent et servirai la belle o le cler vis	me prie et enseigne et semont d'estre jolis et envoisie, et por ce ai-je commencie ceste chancon que je dirai :

Le texte va jusqu'à introduire le chant même (vv. 6-7), soit-ce sous forme d'insertion lyrique (à savoir le refrain des vv. 8-9). Que l'auteur anonyme ait été néanmoins conscient de la structuration de son texte, ce sont la première et la dernière strophe qui le montrent à travers le verbe *commencie* (v. 6) et la proposition adverbiale *en la fin* (v. 199). D'ailleurs, le fait que la première partie du texte soit suivie d'une réponse de la dame, impose l'introduction d'éléments minimaux de raisonnement et de dialogue, qui confèrent forcément une certaine structure au texte.

L'un des aspects les plus intéressants de la pièce – à part ses refrains – est justement cette réponse de la dame. Il est bien sûr intéressant de la comparer à celle que donne l'amie dans *Douce bele, bon jor vous doinst*. Comme là-bas, les paroles de la dame sont précédées, dans le manuscrit, d'une annonce (*ci respont la damoisele*), ainsi que d'une lettrine ; d'ailleurs, les deux réponses vont d'un refus initial jusqu'à la bienveillance de la dame à l'égard du soupirant. Mais abstraction faite de ses convergences générales, rien qu'un regard superficiel suffit pour constater que les deux cas de réponse féminine sont assez différents. Tout d'abord, le ton de la réponse de la demoiselle ne possède pas l'agressivité de celle de l'amie dans *Douce bele, bon jor vous doinst* ; en effet, contrairement à celle-ci, la demoiselle d'*Amors qui m'a en sa justise*, qualifiée souvent de *dame*, condamne toute vilenie et se veut nettement courtoise, tandis que celle de *Douce bele, bon jor vos doinst* adopte, nous l'avons vu, une attitude bien moins élevée. Ici, en somme, les deux amants semblent avoir la même position sociale. Ensuite, la réponse de la demoiselle est à son tour suivie d'une riposte de la part l'homme³⁵⁴ (suivies à leur tour par l'accord de la dame et la joie de l'homme) ce qui fait changer la simple structure demande-réponse en un dialogue à part entière. Enfin, contrairement à ce qui se passe dans la première pièce à réponse, dans celle-ci les deux parties

³⁵² L'exception métrique des cinq premières strophes ne s'explique pas par des raisons internes et semble être due à l'auteur (comme le confirme le regroupement parfait de ces strophes au début du texte).

³⁵³ À quelques exceptions près : les vv. 118-9 de la première partie et les vv. 43-4 de la réponse (cf. Schultz-Gora 1900, 358-9, qui se trompe dans la numérotation de la première paire de vers).

³⁵⁴ À sa défense, l'amant utilise une formule (v. 12 : *Or ait merci qui merci crie*) étudiée dans Crespo 1994 ; cf. aussi Singer 1997b, 115-6 pour un relevé d'occurrences.

ne sont pas mises ensemble de manière artificielle, mais font nettement un tout réfléchi. Pour l'illustrer, il convient d'examiner de plus près les deux pièces.

Tout d'abord, il faut noter que ce qui fait l'unité du texte dans ses deux parties, c'est la reprise régulière de la même thématique. Elles circulent en effet autour de deux notions : celle du 'cœur' et celle d'A/amour (le terme désigne à la fois le dieu d'amour et le sentiment amoureux). On s'en aperçoit dès le début du texte, cité plus haut, où ce sont justement *Amors* et *mes cuers* qui fonctionnent de base à la pièce entière en commandant la composition à l'amant. On retrouve ce couple à travers le texte, car ce sont ces deux éléments que l'amant concède explicitement à la dame à plusieurs reprises : ainsi au v. 97 (*Mon cuer a ma dame et m'amor*), vv. 126-7 (*M'amor et tout mon cuer ensamble / a la plus bele*, en réponse au refrain qui précède : *He ! Diex ! qui dira la bele qu'ele a mon cuer et m'amor ?*) et v. 200 (*Mon cuer et m'amor vous otroi*)³⁵⁵. Or, c'est exactement ce couple qu'on retrouve dans la réponse de la dame aux vv. 45-7 (*que mes tres douz amis [...] ait mon cuer et m'amor*), au v. 62 (*qui m'amor et mon cuer a*) et, dans une variante, aux vv. 80-81 (*je vous ai [...] m'amor donee et cuer et cors*). Plus particulièrement, c'est le motif du 'cœur' dans son acception plus large qui est exploité dans le texte. Il suffit de compter le nombre d'occurrences du substantif *cuer* pour s'en rendre compte : quarante-deux sur deux cent quatre-vingt-quatorze vers, soit une occurrence sur tous les sept vers en moyenne. Sur quarante refrains, l'auteur a réussi à en incorporer seize où le mot apparaît sous une forme ou une autre, surtout au début et à la fin de la requête de l'amant. On ne s'étonnera donc pas de retrouver, à côté des occurrences générales (comme par exemple l'apostrophe *franz cuers* du v. 133), le motif classique du cœur abandonné chez la dame (sauf aux vers cités plus haut, on le trouve surtout autour des refrains des vv. 37-8, 95-6, 117-8, 138-9, 187-8, 194-5³⁵⁶ et des vv. 84-5 de la réponse de la dame). Les cœurs des amants constituent ainsi de toute évidence le fil rouge du texte.

Que les deux parties se partagent motifs et vocabulaire, c'est ce que font entendre en quelque sorte les vv. 16-8, prononcés par la demoiselle (*Depuis que vous avez tout mis, / cuer et cors et vie et amor, / droiz est je parte a la dolor*). Aussi y a-t-il encore quelques autres éléments qui rapprochent les deux parties du texte. Ainsi, le v. 22 (*joliete m'i tient amors*) est un écho du v. 10 de l'amant (*gay me tient amors et joli*) et dans la même strophe la *jolivete* de la demoiselle (v. 27, mais aussi v. 33) avait été annoncée par l'amant aux vv. 16 et 108. Au demeurant, le premier refrain mis dans la bouche de l'amant (*J'ai, j'ai amorettes au cuer qui me tiennent gay*) correspond nettement à celui que chante la demoiselle aux vv. 20-21 (*Diex ! j'ai au cuer une amorete / qui me tient trop joliete*)³⁵⁷. Du reste, la demoiselle ne se contente pas d'accepter le service de l'amant, mais va jusqu'à exprimer des sentiments réciproques à son égard, qu'elle exprime en des termes comparables. C'est ainsi que le v. 67 (*de qui sui en grant effroi*) fait nettement pendant au v. 136 de l'amant (*que por vous sui en grant effroi*)³⁵⁸. De plus, la réponse de la demoiselle fait référence au rossignol (vv. 63-6)

³⁵⁵ Les deux éléments reviennent encore séparément dans la pièce (cf. par exemple les vv. 18-9, 46, 48, 59 et v. 96) ; à côté de cette répétitivité 'lyrique', il faut signaler deux reprises littérales et une identité presque totale de deux vers à l'intérieur même du texte : v. 155 = v. 64, v. 172 = v. 135 ; v. 156 (*por les maus que je sent por li*) : 73 (*ne le mal que je sent por li*).

³⁵⁶ Dans les vers qui précèdent ce refrain, il faut noter au v. 192 une équivoque : au lieu de la leçon *Amors, quar vien et si m'oci !* proposée dans l'édition de Schultz-Gora comme dans celle de Minetti, il est sans doute plus logique de lire : *A ! Mors ! quar vien et si m'oci !*, même si l'exclamation n'est pas marquée dans le ms. (normalement elle est suivie du signe ' ; ', qui manque toutefois également au v. 116). Il pourrait s'agir d'une erreur du copiste, qui s'est glissée dans la tradition du texte à cause de la présence de l'apostrophe *Amors* dans le reste de la pièce.

³⁵⁷ C'est d'ailleurs en partant de cette convergence que j'écris *au cuer* dans le refrain féminin, là où Schultz-Gora a résolu le signe dans le ms. (*i.* ou *a ?*) par *u* : *u cuer*. Minetti, quant lui, propose effectivement *a<u> cuer*.

³⁵⁸ Il faut changer, avec Minetti, au v. 67 de la réponse la leçon *ce qui* de Schultz-Gora en *de qui* (le ms. présente un *d* pourvu d'un trait souscrit) ; plus logique encore aurait été peut-être, justement, la version du v. 136 : *por qui*.

qu'avait évoqué l'amant (vv. 152-8). Ici, l'oiseau accusateur des *vilains* se fait en même temps messenger d'amour, résolvant par là en même temps le problème que s'était posé l'amant dans la première partie, à savoir celui, justement, du messenger à envoyer chez la dame pour lui faire connaître ses sentiments (vv. 65-6 et 122-5)³⁵⁹. On peut noter encore des convergences de style et d'expressions : interrogation et négation à l'aide de la particule intensificatrice *mon* (vv. 55 et 37) ; l'idée que le bien-être dépend uniquement de la personne aimée (vv. 137 et 89-90). Le dernier exemple montre que la demoiselle fait volte-face totale en allant du refus initial jusqu'à la soumission totale à la volonté de son amant. Enfin un parallèle général entre les deux parties est l'accent que mettent aussi bien l'amant que la dame sur la valeur et les effets de la courtoise contre la vilénie. En somme, la deuxième partie 'répond' assez littéralement à la première partie, ce qui montre que les deux parties furent conçues dès le début comme un ensemble.

La forme d'*Amors qui m'a en sa justise* (aabbcc + refrain) est très rare : elle ne se retrouve que dans la *Chastelaine de St. Gille*, 'romance' conservée dans le même manuscrit fr. 837, et dans le *salut* avec des refrains de Philippe de Remi, encore à cette différence près que dans ces œuvres, comme ici aux cinq premières strophes, les strophes sont plus longues de deux vers (aabbccd + refrain)³⁶⁰. Elle a d'ailleurs en commun avec *Celui qu'Amors conduit et maine* l'emploi de la technique des *coblas capfinidas* à travers les refrains.

Ces refrains, ainsi que les liens entre cette pièce du manuscrit fr. 837 et les autres textes où ils se trouvent, ont été étudiés par Newcombe³⁶¹. Le résultat le plus significatif de cette analyse est la constatation que l'auteur anonyme du texte a été probablement familier avec les poésies de Jehan Erart ou Raoul de Beauvais, écrites pour une partie également en *coblas capfinidas*, auxquelles il peut avoir emprunté six refrains (sur un total de douze refrains qui se retrouvent chez les trouvères). Si ce lien avec les deux trouvères semble fournir quelques informations sur l'arrière-plan historico-littéraire de l'auteur inconnu d'*Amors qui m'a en sa justise* et sur la date de composition de la pièce – que Newcombe fixe à la période 1250-1280³⁶² –, il est tout aussi intéressant de noter les attaches génériques de son texte que quelques-uns de ces refrains font entrevoir. Parmi les refrains les plus intéressants, il y en a deux, comme Newcombe l'a bien noté, qui se retrouvent uniquement dans une *chanson de malmariée* de Raoul de Beauvais. La reprise de ces refrains fournit ainsi d'intéressants renseignements sur la nature de la réponse de la dame, qui est effectivement à tous les effets une réponse de malmariée : le vilain dont elle se plaint s'identifie en effet avec son mari et elle pourrait ainsi être mariée au-dessous de son rang³⁶³. Là où *Douce bele, bon jor vous doinst* se rapproche de la pastourelle, cette pièce semble ainsi s'orienter vers le genre de la chanson de malmariée³⁶⁴.

Quant aux refrains qui n'ont pas d'équivalents ailleurs, on peut noter que certains d'entre eux ont peut-être été créés sur place. Ainsi, les refrains des vv. 95-6 et des 117-8 ont la même rime et sont construits de la même manière. Quelques refrains poursuivant la

³⁵⁹ Le problème, nous l'avons vu, est récurrent dans le corpus (cf. par exemple, *J'ai appris à bien amer*) ; les termes qu'utilise l'amant pour exprimer son doute (vv. 65-6 : *E ! Diex ! qui m'i porroit aller / qui cest mot en chant li die* ; vv. 122-3 : *He ! Diex ! qui li porra noncier m'angoisse et ma tres grant dolor ?* et le refrain qui suit) se rapprochent par exemple du début de la *Patrenostre d'amors* (vv. 4-6) : *He, Dieus, qui m'i porra aller / Et dire li que je li mant / Que je sui son leal amant ?*). L'on se rappelle que le rossignol se trouve également en tant que messenger amoureux dans *Cloz de girofle, lis et rose*.

³⁶⁰ Je reviendrai plus loin sur ces pièces.

³⁶¹ Voir Newcombe 1972. Il faut noter qu'*Amors qui m'a en sa justise* contient un refrain qui ne se retrouve que dans la *Chastelaine de St. Gille*.

³⁶² Voir *ibidem*, 131 ; la production littéraire de Jehan Erart et Raoul de Beauvais se situe en effet à la fin de la première moitié du 13^{ème} siècle.

³⁶³ Pour les caractéristiques de la *chanson de malmariée*, voir Bec 1977, 69-90.

³⁶⁴ Cf. aussi la conclusion de Boulton 1993, 250-51 : '[...] the generic model for her response is the *chanson de malmariée*'.

thématique du cœur et quelques autres qui s'en prennent au vilain pourraient également avoir été créés pour le besoin du texte, tout comme les deux refrains qui commencent par l'appellatif *biaus douz amis*, souvent utilisé par la demoiselle. Enfin, le dernier refrain, donnant la réaction de l'amant (*Douce dame, granz merciz ! et je plus ne demant*), pourrait être une invention de l'auteur, bien qu'il faille noter, avec Van den Boogaard, une équivalence partielle avec le refrain no. 1540 de son recueil, qui semble avoir échappé à Newcombe :

*Puis que bele dame m'aime
je ne demant plus*

*Douce dame, granz merciz !
Et je plus ne demant*

Il se peut que l'auteur ait appliqué ce refrain dans son texte en le convertissant au discours direct, bien qu'il s'agisse, ici encore, d'une idée qu'on trouve également ailleurs³⁶⁵.

Il faut encore examiner un dernier détail, passé inaperçu dans la critique jusqu'à maintenant. C'est que les vers 51-5 se présentent comme le remaniement d'un refrain que nous avons rencontré, inséré dans un rondeau, dans la première strophe de *Celui qu'Amors conduit et maine*³⁶⁶ :

*A la bouchete m'amie
ja vilains n'i touche*

Granz deuls est, quant vilains atouche
a nule savoreuse bouche
a dame qui par amors aime,
quar maintenant la fet vilaine
li vilains, quant touchie i a.

Le cas est d'autant plus intéressant, premièrement, que le refrain ne se trouve nulle part ailleurs³⁶⁷ et, deuxièmement, que le rondeau où on le trouve le présente partiellement sous une forme qui le rapproche des vers d'*Amors qui m'a en sa justise*. Au premier emploi du refrain dans le rondeau, on trouve en effet *A la bouche ma dame* au lieu d'*A la bouchete m'amie*. Or à travers l'élimination du suffixe diminutif et le changement d'*amie* en *dame* (modifications d'ailleurs liées entre elles dans la mesure où les diminutifs dénotent un registre 'popularisant' dans lequel s'insère également l'emploi d'*amie* pour désigner la bien-aimée), cette leçon – erronée, comme l'a bien noté Meyer³⁶⁸ – fait exactement écho à celle du texte présent. Ces deux faits pourraient faire croire que les deux pièces sont l'œuvre d'un seul auteur, impression renforcée par les convergences formelles des deux pièces, écrites en 'strophes' d'octosyllabes suivis de refrains et employant la technique des *coblas capfinidas*, ainsi que, dans une moindre mesure, par leurs *incipit* qui mettent tous les deux la personnification *Amors* au premier plan. De manière plus générale, dans ce passage, et peut-être ailleurs³⁶⁹, c'est donc un fragment lyrique qui est à la base d'une écriture non-lyrique. Ici comme dans d'autres *saluts*

³⁶⁵ Cf. par exemple les deux derniers vers du refrain no. 1562 de Van den Boogaard : *Je ne dement rien, / quant vos m'amez bien*.

³⁶⁶ Il s'agit du refrain no. 82 du recueil de Van den Boogaard ; on le retrouve dans le rondeau qui y porte le no. 30.

³⁶⁷ Tout au plus peut-on mentionner un vague parallèle dans le *Roman de la rose*, dont voici les vv. 1932-7, qui décrivent l'hommage que fait l'amant à Amour en lui donnant un baiser à la manière des vassaux féodaux : *Si me baiseras en la bouche / A cui nus vilains hom ne touche ; / Je n'i laisse mie touchier / Chascun vilain, chascun bouchier, / Ainz doit estre cortois et frans / Qui je ainsi a home prans*.

³⁶⁸ Meyer 1867, 155.

³⁶⁹ Un cas semblable pourrait éventuellement s'être produit au v. 58 (*Se vous plest, ne m'ociez mie*), qui se rapproche d'un refrain inséré dans la *complainte Commencier vueil un poi d'affaire* (vv. 338-9), sur laquelle je reviendrai plus loin. Voici le passage en question (de caractère, il est vrai, beaucoup plus général) : *Ne m'ociez mie, bele, si vos plaist, / Que ja mais n'avriez un ami si tres vrai*. Du reste, le syntagme *le mal que je sent (por li)* (vv. 73 et 156) a également des parallèles dans le corpus des refrains (voir par exemple les nos 145, 463, 1057-9 et 1126-7 chez Van den Boogaard).

et *complaintes*, c'est donc la lyrique qui constitue l'inspiration des auteurs et qu'ils reprennent librement, reprise qui résulte en une lyrique de second degré, une lyrique 'appliquée'.

Il faut enfin s'arrêter sur quelques détails minimes. Ainsi, l'*incipit* de la pièce a un écho dans une chanson de Moniot d'Arras (?), *Amours m'a en sa justise* (RS 1632)³⁷⁰, mais les parallèles s'arrêtent là et il s'agit d'une expression assez commune³⁷¹. Il en va de même du vers 137 (*Ne puis garir se par vous non*), qu'on retrouve, sans doute par hasard, tel quel dans la chanson anonyme *Flor ne verdor ne m'a pleu* (RS 2058, v. 38)³⁷². L'image des vv. 92-3 (*fors qu'a ma douce amie bele, / qui m'a au cuer mis l'estincele*) se rapproche du refrain de la même portée, que nous avons déjà rencontrée plusieurs fois, mais semble avoir connu une circulation autonome assez large³⁷³. De même, nous avons déjà croisé l'image des vv. 184-5 (*Por poi que mes cuers ne me part / Quant je m'en vois et je m'en part*)³⁷⁴. Le cri du rossignol (vv. 154-8) accusant les vilains anticipe l'attaque de ceux-ci de la part de la demoiselle. Il se retrouve à plusieurs endroits et en premier lieu dans le texte qui en explique l'origine : *Philomena* de Chrétien de Troyes (?), qui finit sur le cri proprement dit du rossignol³⁷⁵. Ici, nous l'avons vu, le motif se lie, dans la réponse de la dame, à celui de l'oiseau messenger d'amour (cf. vv. 63-6).

2.2.2.20. Dame plesant et sage, de toz biens doctrinee

ff. 273va-274ra
Édition : Monfrin 1970
Rubrique : *Salus d'amours*
Explicite : *Explicit salut d'amors*
Métrique : 11 quatrains d'alexandrins monorimes suivis d'un vers isolé

Résumé

L'amant salue sa dame en faisant son éloge. Il déplore la perte de son amour, s'en plaint à elle et à Dieu dans l'espoir de recouvrer le bonheur et finit par demander à la dame d'accepter son service amoureux.

Commentaire

Il s'agit de l'une des pièces les plus brèves du corpus. Sa forme métrique la rapproche de quelques textes qui l'entourent dans le manuscrit, tels que *Por mon cuer resbaudir et pour reconforter* et *l'Arriereban d'amors*. Le texte se développe *grosso modo* selon la structure épistolaire suivante : *salutatio* et *captatio benevolentiae* (strophes 1-3)³⁷⁶, *narratio* (strophes

³⁷⁰ Édition Petersen Dyggve 1938, 154-6.

³⁷¹ Le parallèle avait déjà été constaté par Schultz-Gora et, avant lui, Naetebus (cf. Schultz-Gora 1900, 366) ; cf. pour l'image Dragonetti repr. 1979, 97-8. À la rigueur, on peut y voir un autre cas du procédé de la 'citation de l'*incipit*', étudié dans Rosenberg 2006 (cf. *supra*, texte no. 13).

³⁷² Edition Spanke 1925, 64.

³⁷³ Cf. pour un exemple tardif le *Bestiaire d'amours rimé* (éd. Thordstein 1941), vv. 107-8 : *Dame simple, plaisant et bele / Dame qui au cuer l'estincele / Me meïstes dou feu ardent*, et, plus loin, aux vv. 3499-3500 : [...] *quand tu ne vois la bele, / qui t'a mis au cuer l'estincele*.

³⁷⁴ Cf. par exemple v. 108 d'A *sa très douce chière amie* (*Por poi que li cuers ne me part*).

³⁷⁵ Voir vv. 1452-68 (éd. de Boer 1909). Pour d'autres occurrences (entre autres dans *Aye d'Avignon, Meraugis de Portlesgues*, dans quelques pastourelles et chez Watriquet de Couvin) voir Schultz-Gora 1900, 367 et Tobler-Lommatszsch (sous les lemmes *rossignol* et *oci oci*) ; voir aussi l'étude récente de Gallo (Gallo 2007).

³⁷⁶ L'*incipit* (traditionnel) de la pièce a des parallèles dans, entre autres, *Diex ! où porrai-je conseil prendre* (v. 415 : *Tant est plésanz et sage et enseignie*) et une chanson de Gace Brule (?), *Ne puis faillir a bone chançon faire* (RS 160 ; éd. Petersen Dyggve 1951, vv. 22-3 : *Douce dame, de touz biens enseignie, / Simple et plesant, plaine de grant douçor*). En accord avec les *artes dictaminis*, qui en conseillent l'insertion au début de la lettre,

4-11)³⁷⁷, *petitio* (dernier vers), qui est en même temps la *conclusio*. Plutôt que d'une véritable requête d'amour, il s'agit d'un billet d'amour dans lequel l'amant essaie de réparer un amour perdu. Suivant le vocabulaire juridique³⁷⁸, il porte plainte contre la dame et invoque Dieu pour qu'il lui rende justice (strophe 4) de sa perte, soulignée avec insistance (vv. 20, 26, 29, 40, 43). Il faut remarquer que chaque strophe, sauf les strophes 7-11, commence par l'apostrophe *dame*. Cette caractéristique rapproche le texte de *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui* (avec lequel il partage d'ailleurs également sa forme métrique), bien que dans cette dernière pièce elle revête la forme plus 'popularisante' de *bele (très-douce amie)*. Buzzaretti Gallarati a d'ailleurs relevé quelques artifices métriques à la césure des vv. 25 et 33, du type qui se produit également une fois dans l'*Arriereban d'amors*³⁷⁹. Enfin, Ibos-Augé a fait noter que le vers final de la pièce a des chances d'être un refrain³⁸⁰. Elle le restitue de la manière suivante :

*Dame, por Dieu vous pri
retenez me a amant.*

Il s'agit d'une demande assez commune, mais elle a raison de souligner son statut particulier de vers isolé en fin de texte, dont il est possible de trouver quelques parallèles dans le corpus des refrains³⁸¹. Plus important est-il de souligner que ce vers se rattache au corps du texte en reprenant, à la manière des refrains, la rime de la strophe qui précède³⁸².

Mais les caractéristiques de la pièce s'expliquent beaucoup mieux lorsqu'on en connaît le modèle. En effet, la source de ce *salut*, passée inaperçue jusqu'à aujourd'hui, est le texte intitulé *Dou vrai chiment d'amours*³⁸³. Ce bref traité sur l'amour en soixante-quinze quatrains d'alexandrins monorimes est conservé par deux manuscrits. Il date d'avant 1276 et a

la deuxième strophe se termine par un proverbe (*Bien doit amer mon chien qui moi meïsmes aime*). Si, comme le fait noter Monfrin (Monfrin 1970,146), il s'agit d'un proverbe bien connu (voir Morawski no. 1974, Singer 1998a, 236 et 1998b, 465-6 et Schulze-Busacker 1985, 289), j'ai autant de difficultés que lui à voir ce qu'il vient faire ici. Il semble qu'il doive servir de preuve à la thèse des vv. 5-6, selon laquelle l'amant doit nécessairement aimer la dame (cf. le parallélisme entre le syntagme 'devoir aimer' des vv. 5-6 et du v. 8). On pourrait penser, avec Minetti (voir Minetti 1978, 46-7 ; il ne mentionne pas l'édition de Monfrin), que le raisonnement est le suivant : 'Chacun aime soi-même ; il aime donc également ce qui lui appartient ; la dame lui appartient ; il doit donc l'aimer'. Cependant, reste toujours la comparaison implicite de la dame à un chien (!). Le début de la troisième strophe (*Dame, premierement, ançois que je plus die*) rappelle un vers d'*A sa très douce chièrre amie* (v. 7 : *Mès ainçois que je plus vous die*), placé au même endroit dans le texte entre la *salutatio* et la *narratio*.

³⁷⁷ Les idées et les rimes (*paine-semaine-demaine-saine*) de la sixième strophe se retrouvent dans *Amors qui m'a en sa justise* (vv. 104-6 (*A son plesir amors me maine / si qu'il n'a jor en la semaine / .c. foiz ne me face trambler*) et la *Patrenostre d'amors* (vv. 7-8 : *A grant peïne / me tieng un jor en la semaine* et vv. 93-4 : *Plus de paine / Ai ëu en une semaine / por vous servir...*). Il s'agit toutefois d'une idée assez générale, employée encore dans une chanson anonyme (*Souvent souspire*, RS 1506, vv. 43 ss.) : *Ele se paine, / de metre en paine / Moi toute longue la semaine ; / si me demaine...*

³⁷⁸ Voir Dragonetti repr. 1979, 98 pour la connotation juridique du verbe *se plaindre*, utilisé aux vv. 13-4.

³⁷⁹ Voir Buzzetti Gallarati 1978, 66.

³⁸⁰ Voir Ibos-Augé 1992-1995, 544-5.

³⁸¹ Voir *ibidem*, 544 pour des parallèles, provenant notamment du corpus des pastourelles ; cf. aussi ses remarques, *ibidem*, 545 : 'Le caractère additif de ces deux vers, leur rythme prosodique différent (une syllabe supplémentaire) qui les démarque ainsi du texte qui les précède, leur parenté avec des idées présentes dans d'autres sources, tous ces éléments concourent bel et bien à leur attribuer la vocation de « refrain »'. Je crois que l'argument métrique n'a pas beaucoup de valeur, car on peut accepter l'élision du pronom *me* (n'étant pas au courant de l'édition de Monfrin, et lisant le texte dans le ms., Ibos-Augé y voit du reste une pièce 'de onze strophes de vers de six syllabes' (*ibidem*, 544) sans identifier les alexandrins). Pour le terme technique féodal de *retenir*, voir Dragonetti repr. 1979, 63.

³⁸² Comme nous l'avons vu, ce procédé bien connu a été suivi également dans d'autres *saluts* et *complaintes*, comme par exemple à la fin de *J'ai appris à bien amer*.

³⁸³ Le texte a été édité par Långfors (Långfors 1918-1919).

été également l'une des sources de *Venus la deesse d'amor*³⁸⁴. L'auteur anonyme du billet d'amour en a repris cinq strophes (strophes 15 et 16, 44 et 45 et 55, qui sont devenues les strophes 7-11 du *salut*) en les modifiant légèrement, comme le montre l'aperçu suivant :

Dou vrai chiment d'amours

Et k'en puet on s'on deut le pierte de cele eure ?
 Qu'en puet il s'il tout piert et en souspire et pleure ?
 Ciertes, il n'en puet nient, mais, se Diex me sekeure,
 Encore eschou merueille s'il en son sens demeure

Pierdre amour, pierdre amie, pierdre sens, pierdre
 Hareu ! ki seroit chius ki n'en seroit a ente ? [entente,
 Por chou fait il ke sages ki en Dieu son cuer ente,
 Car a painnes est il nus autres ki ne mente.

Et, por Diu ! k'en puet il s'il est outredolans ?
 Il set bien k'en amors gist tous blens et tous sens
 Et ki molt est plus douce ke basmes ne piumens,
 N'espese ne kanele, ne rose ne encens.

Li plus tres grans douceurs ke nus puisse nomer
 Et li plus tres grans aise, chou est de bien amer ;
 D'autre part vous os dire et pour voir afier
 Ki li plus grans mesaise chou est de desamer.

Non voir, car les amors li revienent devant
 C'on li soloie moustrer par oeuvre et par sanlant,
 Et qant l'ame piert chou qu'ele par amoit tant
 Si ne fait fors languir et morir en vivant.

Salut d'amors

Hé dame, qu'en puis je se je souspire et pleure,
 quant je perdi trestout en si tres petit d'eure.
 Certes je n'en puis mes, mes se Diex me sequeure,
 encore est ce merueille, quant li senz me demeure.

Perdre amor, perdre amie, perdre sens, perdre entente,
 certes c'est une chose qui pas ne m'atalente.
 Por ce fet cil que sages, qui en Dieu met s'entente,
 qu'a paines est il mes nule ame qui ne mente.

Hé dame, qu'en puis je se sui outre dolens.
 Je sai bien qu'en amor gist honor et granz sens,
 et qu'Amors est plus douce que basme ne piumens
 ne rose ne canele, girofle ne encens.

La plus tres grant douçor que vous puisse nommer
 et li plus granz confors, ce est de bien amer.
 D'autre part vous puis dire et por voir affermer
 qu'il n'est si grant dolor com d'amors dessevrer.

Non voir, quar les amors revienent au devant³⁸⁵,
 c'on li soloit moustrer en oeuvre et en samblant
 et quant ame pert ce qu'ele paraime tant,
 si ne fet que languir et morir en vivant.

Abstraction faite des variantes graphiques, on note une inversion (strophe 15), et quelques menus changements de contenu³⁸⁶, mais la modification plus profonde est, naturellement, le passage de la troisième personne grammaticale à la première, nécessité par l'insertion du texte dans la lettre d'amour. Par ailleurs, il semble que l'auteur du *salut* ait trouvé la variante *dessevrer* (v. 40) au v. 204 de son modèle, qui s'insère justement dans une comparaison (assez lourde, à vrai dire) entre la séparation entre amants et l'accouchement d'un enfant (cf. vv. 203-4 : *Dont je vous os bien dire et por voir afier / C'une feme n'a mie tant de maus d'enfenter / C'une ame a de s'amor qant vient au desevrer*)³⁸⁷. De la même manière quelques expressions précédant l'introduction de l'emprunt dans le billet d'amour ont pu s'inspirer de

³⁸⁴ Voir à ce propos le même article de Långfors ; *Venus la deesse d'amor* a été édité par Foerster (Foerster 1880). Quant aux manuscrits, le ms. 2200 (*S*) est daté vers 1276-1277 (voir pour une description le catalogue de la Bibliothèque Sainte-Geneviève en ligne : <http://www.calames.abes.fr/pub/#details?id=BSGB12236>); le ms. 1553 (*N*) est datable entre 1285 et 1290 (cf. Lepage 1975, 25). Il est à noter que ce dernier contient plusieurs pièces qui se trouvent également dans le ms. fr. 837. Le travail du copiste présente des traits picards (cf. Långfors 1918-1919, 206, note 2).

³⁸⁵ Dans son édition du texte, Monfrin a omis la conjonction *quar*, qui est bien présente dans le ms.

³⁸⁶ De manière générale (mais pas toujours), le *salut* se rapproche de la version fournie par *N* (cf. les variantes de l'apparat de Långfors).

³⁸⁷ Il est à remarquer que *Venus la deesse d'amor* a suivi le chemin inverse à cet endroit en reprenant les vers que je viens de citer, mais en substituant *dessevrer* par *desamer* ; le texte change d'ailleurs l'*ame* de l'original en *amans* (cf. strophe 64 de l'éd. Foerster 1880 : *con a li urai amans, quant uient al desevrer*). Du reste, déjà dans *Dou vrai chiment d'amours* les deux passages sont liés par l'identité partielle des vv. 179 et 202, qui a pu favoriser l'échange des verbes. Une reprise des strophes de *Dou vrai chiment d'amours* par l'intermédiaire de *Venus la deesse d'amor* est d'ailleurs à exclure : ce dernier n'a que deux strophes en commun avec le *salut* et les variantes s'en écartent plutôt.

quelques passages précédant les strophes empruntées dans le modèle même. Ainsi, le premier hémistiche du v. 20 de la lettre (*perdu ai que j'amoie*) fait écho aux v. 151 (*Quant il piert chou ke plus aime*) et v. 158 (*Quant il piert cho k'il aime*) de *Dou vrai chiment d'amours* et les *tristece et anoi* du v. 18 se retrouvent aux vv. 163 et 166 de la source.

De manière générale, celle-ci permet de comprendre beaucoup mieux le *salut*. Le traité d'amour traite du *chiment* qui colle les deux cœurs des amants jusqu'à en faire un seul. Une partie importante du texte traite de la séparation des amants et décrit les peines qui en résultent. C'est pourquoi l'auteur anonyme souligne à plusieurs reprises dans cette partie qu'il ne faut s'éloigner son ami (v. 165 : *Por chou fait mout grant mal ki sen ami corece* ; v. 233 : *Et por chou s'est grans max son ami corechier*), action désapprouvée par Dieu même (vv. 239 ss.). L'auteur anonyme du *salut* a puisé justement dans cette partie du texte et son indignation et son affliction devant la perte de son amour, ainsi que sa 'plainte' adressée à la dame et à Dieu font donc nettement écho à la théorie amoureuse exposée dans *Dou vrai chiment d'amours*. Il semble ainsi avoir reconnu sa propre situation (ou du moins celle qu'il voulait décrire) dans ce traité d'amour.

D'ailleurs, qui plus est, l'identification de l'emprunt permet de comprendre bon nombre d'aspects de la composition de la pièce. Tout d'abord, il explique sa forme métrique et sa structuration déséquilibrée. Ensuite, il faut noter que c'est exactement à l'endroit de l'insertion de l'emprunt que s'interrompt la série d'apostrophes à la dame en début de strophe (*Dame...*), suspendue pour la longueur exacte de l'emprunt, pour reprendre aussitôt au dernier vers. Enfin, on peut noter que l'auteur, se rendant peut-être compte de cette irrégularité dans la composition, a cherché à y remédier en introduisant jusqu'à deux fois (vv. 25 et 33) l'apostrophe *Hé dame !* (logiquement absente dans la source). Or, c'est exactement à ces deux endroits qu'on a pu constater des irrégularités métriques (voir ci-dessus). Ainsi, le texte porte nettement les traces de l'emprunt.

Ce dernier fournit ainsi une nouvelle preuve de la relative popularité de *Dou vrai chiment d'amours*. Mais il est plus important de noter que c'est vers une œuvre didactique, un art d'aimer, que s'est tourné l'auteur anonyme pour construire son *salut*, fait qui semble confirmer le lien potentiel entre ces deux discours amoureux. Enfin, il faut noter que ce travail de remaniement se rapproche nettement de celui qu'on a pu déceler dans *Por mon cuer resbaudir et pour reconforter* et dans l'*Arriereban d'amors*, textes avec lesquels, nous l'avons vu, *Dame plesant et sage, de toz biens doctrinee* partage également la forme des strophes d'alexandrins monorimes. Or, si ces trois textes ont en commun forme métrique, procédé d'écriture et contenu³⁸⁸, il n'est peut-être pas illégitime de supposer qu'ils ont été écrits par un seul auteur.

2.2.2.21. *Or m'estuet saluer cele que je desire*

ff. 274rb-275ra
 Édition : Meyer 1867
 Rubrique : *Complainte d'amours* (?)³⁸⁹
 Explicit : *Explicit complainte d'amors*
 Métrique : 15 quatrains d'alexandrins monorimes avec rime intérieure³⁹⁰

³⁸⁸ Il est en effet intéressant de noter que le risque de la perte de l'amie, thématique importante de ce texte (cf. vv. 26 et, surtout, 29), constitue également une préoccupation de l'amant de l'*Arriereban d'amors* (cf. vv. 29-30 de ce texte : *com la tort[e]rele fait : / quant pert son compaignon...*) : la situation amoureuse qui est décrite apparaît assez identique.

³⁸⁹ La deuxième partie du titre est presque complètement effacé et difficilement lisible dans le fac-similé d'Omont et sur microfilm.

Résumé

L'amant salue sa dame et explique que sa grande beauté lui a causé une blessure d'amour. C'est pourquoi il a décidé de lui envoyer une lettre, seul moyen qui permette de lui ouvrir son cœur. Il finit par se plaindre de son amour, contrarié par les médisants, et promet de persévérer jusqu'à ce qu'il ait obtenu l'amour de sa dame.

Commentaire

Le texte s'ouvre par ce qui apparaît comme une variante de l'ouverture lyrique traditionnelle (*chanter m'estuet*) : *Or m'estuer saluer*. Après une première partie, qui contient la *salutatio*, des louanges à la dame (strophes 3 et 4), ainsi qu'une brève *narratio* (strophe 2), le texte poursuit, dans une deuxième partie, par une plainte de l'amant³⁹¹, où sont blâmés les médisants (strophes 6-8)³⁹² et qui contient une autre description (strophes 9 et 10) de la dame³⁹³. L'amant finit par s'abandonner à la volonté de la dame (strophe 14)³⁹⁴ et par demander l'intercession du dieu d'amour (strophe 15). Tous ces éléments n'ont rien d'extraordinaire, mais il convient de les faire noter parce qu'ils rappellent quelques éléments des textes déjà passés en revue. Ainsi, il faut noter que la *salutatio* de la première partie du texte semble avoir une certaine autonomie, dans la mesure où elle peut être accompagnée d'une plainte. Cette autonomie de la *salutatio* à l'intérieur du texte rappelle celle de la *salutatio* de *Ma douce amie, salut, s'il vous agrée* (et celle qu'on a pu constater dans les *saluts occitans*)³⁹⁵.

Ce qui est peut-être plus intéressant, c'est de constater que le texte se rapproche par endroits de l'*Arriereban d'amors* et de *Por mon cuer resbaudir et pour reconforter*, abstraction faite de la forme des quatrains d'alexandrins monorimes. Les liens sont plutôt subtils et se résument à des analogies stylistiques, comme, dans le cas du dernier texte, dans l'expression du service d'amour (comparez les vers 49-50 : *Je servirai tant que pitié vaintra / son dur cuer* et 59-60 : *tant que je aie ataint [...] / l'amor à la cointe* avec les vers 41-2 de *Por mon cuer resbaudir et pour reconforter*: *servirai [...] / Tant que l'amor avrai de la meillor*), dans l'usage de quelques rimes identiques (strophes 6 et 3 respectivement) ou même,

³⁹⁰ Les premiers hémistiches de chaque strophe riment entre eux comme les hémistiches en fin de vers. C'est la forme (assez rare) no. IX, 2 du répertoire de Naetebus ; voir pour cette formule strophique également les remarques de Meyer 1867, 113 ; pour les erreurs dans la versification de la pièce, voir *ibidem*, 166.

³⁹¹ Je reviendrai plus loin sur ce passage du *salut* à la *complainte* à la cinquième strophe, qui est important pour l'analyse générique du corpus.

³⁹² On peut noter que le dernier vers de la huitième strophe (*ne sai se j'ai amie, mes je suis ses amanz*), qui se détache un peu du développement du reste de la strophe, semblerait avoir les caractéristiques d'un refrain, sans qu'il soit possible d'en trouver des équivalents littéraires ailleurs. On peut toutefois rapprocher le passage par exemple du refrain qui porte le no. 1101 chez Van den Boogaard (*Je ne sai se la bele m'aime, / Mes je l'aim de fin cuer entier*) ou encore du no. 730 (*J'ain par amors / et si ne sai / se j'ai nuns jors / ameis serai* ; pour l'ajout du premier vers, voir les notes dans Van den Boogaard 1969, 157).

³⁹³ Au demeurant, à la douzième strophe l'amant établit une comparaison entre lui-même et Narcisse (v. 45 : *Ainz Narcisus n'ama dame si com je l'aime*). La comparaison surprend à première vue, puisque le personnage ovidien, loin d'aimer les dames, n'aima justement que lui-même. Mais Narcisse est bien le symbole du parfait amant à partir de Bernard de Ventadour au moins et on le retrouve dans ce rôle par exemple chez Thibaut de Champagne (cf. Dragonetti repr. 1979, 202-4 et pour de plus nombreuses références, Thiry-Stassin-Tyssens 1976, 53-5 ou encore Lucken 1999 ; il semble que cette attestation n'ait pas été notée par la critique jusqu'ici). D'ailleurs, on peut noter que le type de rimes finales imparfaites de la douzième strophe (*aime-estraise-plaine-paine*) se retrouvent dans la deuxième strophe de *Dame plesant et sage, de toz biens doctrinee (aime-certaine-vaine-aime)*.

³⁹⁴ La capitulation de l'amant (*or soit à son plesir*) rappelle celle de l'amant mis en scène dans *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui* (v. 122 : *or soit à vo plésir*), ainsi que les vv. 169-70 (*Or soit tout à vostre voloir*) de *Celui qu'Amors conduit et maine* et v. 321 (*Or soit du tout sa volentez*) de *Diex ! où porrai-je conseil prendre*.

³⁹⁵ Voir le commentaire ci-dessus. Quelques faibles liens qui lient les deux parties de la pièce sont le verbe *sorprendre* (vv. 6 et 46) et l'accent sur le désir amoureux (vv. 1 et 55).

semblerait-il, dans l'emploi de l'adverbe *encore* (cf. ici v. 28 : *De faussement errer aurez encor loier* et là-bas v. 45 : *je croi qu'il li prendroit encor de moi pitance*). Il en va de même de l'*Arriereban d'amors*, qui présente à la cinquième strophe quelques rimes identiques à celle de la sixième strophe d'*Or m'estuet saluer cele que je desire* et qui se rapproche encore de ce dernier texte à travers quelques expressions (cf. v. 41 *joie n'ai ne leece se de li ne me vient* et vv. 37-8 de l'*Arriereban d'amors: comment porroie je estre liez ne joianz / se l'amor m'est vee...* ; l'évocation de la plaie d'amour respectivement à la deuxième et la dixième strophe ou encore ici v. 52 : *Se je onques faussi cele qui mon cuer a*³⁹⁶ et là-bas v. 4 *n'onques de vous fausser*). Mais ce qui lie surtout les trois textes, c'est la prière au dieu d'amour sur laquelle finit *Or m'estuet saluer cele que je desire*. L'on peut ainsi comparer les trois strophes suivantes :

Or m'estuet saluer cele que je desire (vv. 57-60) :

La fin de ma complainte – ferai, puis, si deprie
 Au Dieu d'amors mains jointes – que il me face aïe
 Tant que je aie ataint – ce dont j'ai tel envie :
 C'est l'amor à la coïnte ; – lors si raurai ma vie.

Por mon cuer resbaudir et pour reconforter (vv. 21-5) :

[Or proi]erai au dieu [d'Amor]s qui est me sire,
 [Cui sers su]i et serai [tant co]m je ere en vie,
 [Que pr]oïe tant por mi [ma tr]es douce amie
 [Qu'ele me] doinst l'amor [por qui] pleure et souspire,
 Et se ce non, ne voi comment je puisse vivre.

L'*Arriereban d'amors* (vv. 45-8) :

Or pri au dieu d'amors, s'ainques fis riens por li
 Dont il me seüst gré, c'ore le m'ait meri
 Et a cest grant besoing m'aiut envers celi
 A cui mon cuer s'otroie que s'amor doinst a mi.

Les convergences en restant là, il est difficile d'en savoir plus sur les liens exacts entre les trois textes. Toutefois, les parallèles indiqués peuvent faire penser qu'*Or m'estuet saluer cele que je desire* sort de la même plume que les deux autres billets d'amour.

2.2.2.22. Li confrere d'amors, tuit a moi entendez

ff. 275ra-va
 Édition : Långfors 1907
 Rubrique : *Le confrere d'amours*
 Explicit : *Explicit le confrere d'amors*
 Métrique : 12 quatrains d'alexandrins monorimes suivis chacun d'un refrain

³⁹⁶ Le second hémistiche de ce vers se retrouve dans deux refrains d'*Amors qui m'a en sa justise* (vv. 96 et 118).

Résumé

Après avoir renvoyé les vilains, le *je* explique qu'il est soumis à Amour et qu'il veut servir fidèlement sa dame. Déclarant qu'il n'abandonnera pour personne ni pour rien son amour, il finit par implorer l'aide de Dieu afin d'obtenir l'amour de sa dame.

Commentaire

Le texte évoque le problème du contact avec la dame (vv. 27-8, 70-72) et est destiné à cette dernière (vv. 68-9 : *cest livret, qu j'ai fet pour celi / Que ne voi pas sovent*), mais s'adresse en premier lieu à un public plus général. Cette double destination du texte se retrouve dans la lyrique³⁹⁷, mais ce qu'il faut noter ici, c'est la description du public auquel le poète s'adresse : *li confrere d'amors*³⁹⁸. Jusqu'à maintenant, cette appellation n'a pas attiré l'attention. Or, il faut dire qu'elle désigne en premier lieu les 'compagnons en amour', c'est-à-dire les vrais amants, distingués des faux amants dans la première strophe, auxquels s'adresse le poète pour faire sa plainte³⁹⁹. Mais en même temps, il ne faut pas oublier que dans la poésie française du 13^{ème} siècle composée dans le Nord de la France, peut-être autour d'Arras⁴⁰⁰, l'appellation de *confrere* n'est pas sans évoquer l'une des deux institutions littéraires de l'époque : la *Confrérie des jongleurs et des bourgeois* d'Arras. *Confrere* revêt ainsi non seulement un sens général d'égauz', mais également un sens 'institutionnel' et collégial, deux significations qui se retrouvent par exemple dans les *Congés* de Jean Bodel, vv. 517-9⁴⁰¹ :

Hé ! menestrel, douch compaignon,
Ami m'avez esté et bon
Comme tres fin loial confrere

Les *compaignon*, *ami* et *confrere* s'identifient ici avec des *menestrel*. Il se pourrait donc que dans le *confrere d'amors* on ait affaire à l'une de ces allusions littéraires qui 'témoignent de la prise de conscience d'un groupe professionnel organisé pour la première fois en une confraternité'⁴⁰² et qu'on ait ici, en somme, un témoignage assez direct du fonctionnement du *salut* dans le contexte arrageois⁴⁰³. Ce contexte pourrait d'ailleurs permettre de comprendre la double destination du texte : on sait que l'une des caractéristiques majeures du développement littéraire arrageois est justement la théâtralisation de la littérature, la mise en scène du

³⁹⁷ Cf. Dragonetti repr. 1979, 43-4 pour cette *communicatio* au public dans la lyrique des trouvères.

³⁹⁸ Il faut d'ailleurs noter un curieux changement grammatical : le pluriel du texte (*li confrere*) devient singulier (*le confrere*) dans l'*explicit* et, de là, dans le titre précédant le texte.

³⁹⁹ Tout en voyant dans ce texte une 'specie di salut' (*GRLMA* VI/I, 115), Segre le range parmi les arts d'aimer (cf. *ibidem* et *GRLMA* VI/II, 162), classement quelque peu inattendu, mais qui traduit la veine didactique de la pièce, qui joint, comme ailleurs dans la tradition du *salut*, au lyrisme un certain didactisme. C'est d'ailleurs pourquoi le texte est rapproché, dans ce même aperçu (cf. *GRLMA* VI/I, 115, note 24) à l'anonyme *Roumans du Vilain-n'en-gouste*. Ce rapprochement ne se base toutefois que sur la présence des *vilains* aux trois premières strophes.

⁴⁰⁰ Cf. par exemple *Diex ! où porrai-je conseil prendre* où apparaît le Puy (d'Arras) ; pour le contexte historico-littéraire des *saluts* et *complaintes*, voir aussi ci-après, 2.2.3. et 2.2.4.

⁴⁰¹ Éd. Ruelle 1965. Dans le même texte, on trouve le terme encore au v. 231 et il réapparaît au v. 442 des *Congés* de Baude de Fastoul.

⁴⁰² Brusegan 2001, 505.

⁴⁰³ Pour la *Confrérie* d'Arras, voir les brèves observations *supra*, 1.2. et aussi la (vieille) étude de Faral (Faral 1910, 133-42) et Dragonetti repr. 1979, 371-8. Battelli a récemment sinon nié au moins nuancé le caractère littéraire de la *Confrérie*, qui est à la base rien d'autre qu'une institution d'origine religieuse et à fonction d'assurance funéraire (Battelli 1999b, 600-603). Ainsi, il n'est pas sûr que le public auquel s'adresse le poète ici – public de toute manière composé de ses confrères en littérature – coïncide avec celui des jongleurs et bourgeois réunis dans la confrérie arrageoise contemporaine.

‘moi’⁴⁰⁴. Le *Confrere d’amors* permettrait ainsi d’entrevoir une performance publique qui a pu être celle de l’ensemble de ce corpus.

Un deuxième point d’intérêt est la relation que le texte maintient avec quelques autres textes du corpus. Tout d’abord, on peut noter quelques parallèles plutôt généraux avec *Or m’estuet saluer cele que je desire*. On retrouve en effet le refus d’abandonner l’amour (ici : v. 42-3 ; là : v. 21), l’insistance sur la fidélité de l’amant (ici : v. 31-9 ; là : v. 31), la haine contre les médisants, qui ne sauraient faire obstacle à l’amour (ici : strophe 9-10 ; là : strophes 6-8), le doute sur la réciprocité de l’amour (ici : vv. 22-4 ; là : v. 32)⁴⁰⁵ et les deux textes ont une rime en commun (*dangier-eslongier* (ici : vv. 19-20 ; là : vv. 26-7)).

L’analyse des refrains offre toutefois des résultats plus intéressants. Il faut remarquer en effet que *Li confrere d’amors tuit a moi entendez* a trois refrains en commun avec *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui* (ceux des strophes 2, 9 et 12)⁴⁰⁶. Ces trois refrains ne présentent qu’un seul petit écart textuel⁴⁰⁷ et, qui plus est, l’un de ces trois refrains (celui de la strophe 9) n’est attesté que dans ces deux textes. Et ce n’est pas la seule caractéristique qu’ils ont en commun. Car, comme l’a fait noter également Långfors, il n’y a que ces deux textes qui adoptent la forme de quatrains d’alexandrins monorimes suivis d’un refrain⁴⁰⁸. À cette caractéristique, il faut encore ajouter l’emploi de la technique des *coblas capfinidas*, moins unique, mais appliquée ici comme dans *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui* avec une certaine lâcheté⁴⁰⁹.

Mais il y a plus. Car autour des refrains identiques, les strophes démontrent également des identités partielles. Ainsi, le lieu commun du mal d’amour qu’on sent au cœur, évoqué à la première strophe et repris dans le refrain de la deuxième (et, d’ailleurs, de la cinquième⁴¹⁰) strophe (*Vilaines genz, vous ne les sentez mie / Les maus que je sent*), ne se retrouve pas

⁴⁰⁴ Voir à ce propos par exemple Brusegan 2001, 518 ss., et Zink 1985, 47-74. Une telle mise en scène du *je*, sur laquelle je reviendrai plus loin, se note également, nous l’avons vu, dans *A sa très douce chière amie* (voir *supra*, texte no. 10).

⁴⁰⁵ Le *Confrere d’amors* insère justement le refrain no. 1101 de Van den Boogaard (*Je ne sai se la bele m’aime, / Mes je l’aim de fin cuer entier*) évoqué *supra* en relation avec *Or m’estuet saluer cele que je desire* (voir le commentaire sur ce texte).

⁴⁰⁶ Cf. Lefèvre 2005, 215.

⁴⁰⁷ Dans *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui*, le deuxième vers du refrain de la deuxième strophe a la leçon (probablement ‘originale’, car attestée ailleurs sous cette forme) suivante : *les dous maus que je sent* (cf. aussi Långfors 1907, 33). Daniel O’Sullivan prépare une étude contextuelle de ce refrain assez répandu, à paraître dans la revue *Plainsong and Medieval Music*.

⁴⁰⁸ Långfors 1907, 30 ; le savant finlandais n’a pas manqué de spécifier que cette forme ne se réalise pas parfaitement le long de *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui* (voir *ibidem*, 29-30 et *supra*, no. 18 pour un relevé des irrégularités).

⁴⁰⁹ Dans *Li confrere d’amors*, le procédé se rencontre quatre fois (abstraction faite de l’enchaînement des idées à la première strophe) ; dans *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui* il se réalise tout au plus trois fois. Voir pour une brève analyse de l’emploi de cette technique dans le texte aussi Boulton 1993, 245-6.

⁴¹⁰ Voici le refrain de cette strophe : *Je sent le mal d’amer pour vous. / Et vous ? Por moi sentez le vous, ma douce ?* Ce refrain se rencontre également (entre autres) dans la chanson anonyme *Amors est trop fiers chastelains* (RS 146 ; éd. Rosenberg-Tischler 1995), qui célèbre la souveraineté d’Amours d’une manière assez proche de celle du *Confrere d’amors* aux strophes 2 et 4 (cf. notamment l’emploi du verbe *mestroier* au vv. 9 et 33 de la chanson). Au demeurant, le v. 26 de cette strophe présente un verbe que Långfors transcrit comme *crouce* en remarquant que le sens lui en échappe (cf. Långfors 1907, 34 ; même observation dans la copie du 18^{ème} siècle, qui donne à côté de la transcription *tronce* la glose : ‘je n’entens pas ce mot’). Le ms. donne effectivement à lire *tronce*, ce qui introduit une rime fautive. Ici, on peut donc supposer une faute du copiste, même si celui-ci distingue généralement entre *n* et *u*, mais *trouce* ne fait pas de sens non plus. Faut-il supposer une confusion entre *t* et *c* et accepter ensuite un assourdissement de la consonne initiale pour retrouver *grouce* (de *groncier* ou *grocier*, ‘gronder’, ‘grogner’) ? C’est là un verbe au sens acceptable dans le contexte, qui est utilisé (avec consonne initiale sonore) à deux autres endroits dans le corpus (au v. 16 de *Celui qu’Amors conduit et maine* et au v. 52 du même *Confrere d’amors*), et qui pourrait peut-être expliquer également la confusion entre *n* et *u*.

seulement dans le refrain identique mais encore dans la strophe qui le précède dans *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui* (vv. 57-8 : *Moult puet Amors grever là où ele se prent / Je le doi bien savoir, quar près du cuer la sent*). Le même phénomène se produit autour des deux autres refrains. Celui de la neuvième strophe constitue dans les deux textes (vv. 176-9 dans le *salut*, vv. 52-4 dans le *Confrere d'amors*) une réponse aux insinuations des médisants :

Et félon mesdisant mesdisoient de nous,
Je diroie en chantant de fin cuer amoureux
A que fere en parlez vous ?
L'en n'en feroit rien por vous

Se mesdisant en groucent, di dites oiant tous
A que fere en parlez vous ?
L'en n'en feroit rien por vous

À partir de l'identité des contextes, on peut supposer que ce refrain inconnu par ailleurs a été créé pour le besoin (identique) des deux textes⁴¹¹. Le troisième refrain, enfin, s'insère dans les deux textes (strophe 19 de *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui* ; dernière strophe du *Confrere d'amors*) dans une réflexion sur la manière dont l'amant peut se mettre en contact avec sa dame. Les voici :

Ha las ! com m'ont destruit et mort et mal bailli
Li félon mesdisant, qui soient maléi !
Qui si me vont guétant que n'os parler à li ;
Quar m'i alez, complainte, por Dieu, je vous en pri :
Vous qui là irez, pour Dieu, dites li,
S'ele onques ama, de moi ait merci.

A celi rent merci qui tout m'a consenti
D'escrire cest livret, que j'ai fet pour celi
Que ne voi pas sovent, certes ce poise mi ;
A cest definement por Dieu je vous depri :
Vous qui là irez, pour Dieu, dites li,
S'ele onques ama, de moi ait merci.

Dans le premier cas, les médisants font que l'amant n'ose parler à la dame, de sorte qu'il lui envoie une *complainte* ; dans le deuxième cas, l'amant dit qu'il est fâché de ne pas voir la dame plus souvent (à cause des médisants ?), mais qu'il a écrit ce *livret* pour elle. Le parallélisme entre les deux hémistiches précédant immédiatement le refrain (*por Dieu, je vous en pri et por Dieu, je vous depri*) renforce encore le lien entre les deux fragments. D'ailleurs, si on peut avoir l'impression, du moins à une première lecture, que l'amant du *Confrere d'amors* s'adresse dans ce refrain à nouveau aux *confrere* du début du texte, le parallèle avec *Bele, salus vous mande, mès ne dira pas qui* permet de supposer que c'est au contraire au *livret* qu'il s'adresse ici, dans une sorte d'envoi final d'un texte destiné après tout à la dame⁴¹².

Il convient d'ailleurs d'ouvrir une brève parenthèse au sujet de l'avant-dernier vers de cette strophe finale (*que ne vois pas sovent, certes ce poise moi*). C'est qu'il n'est pas exclu qu'il ait eu une origine lyrique. Voici en effet les quatre derniers vers d'un motet du manuscrit

⁴¹¹ Il faut remarquer que les rimes et le contenu de cette strophe du *Confrere d'amors* présentent un désordre difficile à expliquer (cf. aussi Långfors 1907, 34). Faut-il considérer les vv. 51-4 comme une citation du 'commandement' et 'enseignement' (v. 50) du cœur ? Il est intéressant que cette confusion se crée à l'endroit exact du contact entre les deux textes à travers le refrain, même s'il est impossible d'en déduire un processus de composition : le cas ressemble à celui du rapport entre *Amors qui m'a en sa justise* et *Celui qu'Amors conduit et maine* ; Långfors fait d'ailleurs noter que le premier de ces deux textes présente le même type de rimes imparfaites que *Li confrere d'amors* (cf. *ibidem*).

⁴¹² L'usage de présenter une lettre comme un 'petit livre' remonte au moins jusqu'à Sidoine Apollinaire (cf. Waddell 1954⁶, 53). Il est intéressant de noter à ce propos l'emploi contemporain du terme de *Büchlein* dans le *Frauentienst* d'Ulrich von Lichtenstein pour désigner des épîtres amoureuses. Pour encore une autre signification potentielle du terme de *livret*, à part celle, générale, de 'texte', voir *infra*, 2.2.4. Dans les autres contextes où apparaît (une variante de) ce refrain (la pastourelle *En avril au tens novel* (RS 575), le motet no. 31 de la bibliographie de Gennrich, le *Roman de Violette* (v. 4409) et l'*Art d'amours* (livre I, 1162-3), il s'adresse à un(e) messenger(e) d'amour, mais pas au texte même du message, comme ici ; cet emploi 'épistolaire' du refrain est donc probablement une trouvaille de l'auteur anonyme.

de Montpellier (*Tant me fait a vos penser*)⁴¹³, où il n'est pas difficile de reconnaître les éléments principaux du vers de la pièce du manuscrit 837 :

Por Diu, ne m'oublés mie,
se plus **sovent ne vos voi**.
Las, je m'en vois, ma douce amie,
si vous lais, **ce poise moi**.

Cette possible 'source' lyrique ne fait qu'illustrer une fois de plus la façon dont les *saluts* et *complaintes* se rattachent à la lyrique⁴¹⁴.

En somme, les contextes immédiats des refrains insérés dans le *Confrere d'amors* correspondent très nettement à ceux qu'évoque *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui*. Il faut enfin noter deux autres parallèles entre ces deux épîtres amoureuses. Tout d'abord, ces deux textes sont les seuls textes du corpus qui se servent du terme de *refrait* pour désigner les refrains insérés (cf. v. 58 : *celui qui cest refrait chanta* et v. 36 de *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui : celi [...] qui cest refrait tesmoingne*). Et pour finir, il convient de signaler une intéressante connexion entre la onzième strophe de *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui* et la septième du *Confrere d'amors*, que voici :

Toz les maus que je sent m'ont porchacié mi œil ;
Toz jors monte ma paine trop plus que je ne sueil ;
Certes, se saviez com je por vous me dueil,
Ben sai que n'auriez pas envers moi tel orgueil :
Tant vos aim que partout m'en dueil :
Se je muir ce m'ont fet mi oeil.

Diex, comment trahiroie ce que plus amer vueil ?
Se je sueffre plus paine et mal que je ne sueil,
Doi je por ce trahir celi por qui me dueil ?
Naie. Ele n'i a coupes, tout ce me font mi œil.
Je ai si bien mon cuer assis
Que partir ne l'en vueil.

De toute évidence, déjà dans *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui*, les vers de la strophe s'inspirent du refrain final à travers, notamment, l'emploi des mêmes rimes (*œil-dueil*). Dans le *Confrere d'amors* on retrouve tout d'abord ces vers avec constructions et rimes identiques (*monte ma paine trop plus que je ne seuil : je sueffre plus paine et mal que je ne sueil ; por vous me deuil : celi por qui me dueil*). Ensuite, ce texte-ci paraît reprendre le refrain de celui-là : *ce m'ont fet mi oeil : tout ce me font mi œil*⁴¹⁵. Les deux strophes ont donc été conçues à partir de la (même) pièce lyrique, que les convergences entre les deux textes permettent de retrouver dans *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui*.

Tous ces parallèles, restés inexaminés jusqu'à maintenant, concourent à attribuer le *Confrere d'amors*, *Bele, salus vous mande, mès ne dira pas qui* et peut-être *Or m'estuet saluer cele que je desire* à un seul auteur.

⁴¹³ Éd. Tischler 1985, 44-5 (no. 115 ; mais voir aussi *ibidem*, 57, no. 149) Comme nous l'avons vu, ce motet a été utilisé également – et encore à la conclusion – dans *Cloz de girofle, lis et rose* (voir *supra*, no. 7).

⁴¹⁴ On peut d'ailleurs y ajouter un autre endroit : les vers 55-7 (*Por mesdisanz felons, que Diex onques n'ama / Ne doit l'en pas lessier ses amors, qui les a. / Honis soit qui les lesse, dehait qui les lera*) ont une allure de refrain par leur caractère proverbial et leur stylisation, sans qu'il soit possible d'en identifier des parallèles exacts. On peut toutefois faire noter les refrains nos 472 (*Deshait ait qui lara / por chastoï de meire / son ami qui l'a*) et 1217 (*L'en doit bien bele dame amer / et s'amor garder cil qui l'a*) du recueil de Van den Boogaard. Cette hypothèse de réécriture d'une pièce lyrique permettrait d'ailleurs de rendre compte de la construction grammaticale tordue du v. 56.

⁴¹⁵ L'expression connaît quelques autres occurrences parmi les refrains : cf. Van den Boogaard, no. 1050.

2.2.2.23. *Douce dame, salut vous mande* (: *limande*)

ff. 279vb-280rb⁴¹⁶
Édition : Meyer 1867
Rubrique : *Salut d'amours*
Explicit : *Explicit salut d'amors*
Métrique : 9 'strophes d'Hélinand'

Résumé

L'amant salue sa dame et décrit sa maladie d'amour, qu'elle est seule à pouvoir guérir. Il poursuit en démontrant sa fidélité et en décrivant la beauté de sa dame et finit par lui déclarer sa soumission et par demander qu'elle accepte sa lettre.

Commentaire

Plutôt que de suivre la structuration épistolaire classique, le texte se divise simplement en trois parties principales : *salutatio* (strophe 1), développement de la lettre (strophes 2-6) et *conclusio* (strophes 7-9), la première et la dernière étant les parties les plus facilement reconnaissables. La *salutatio* s'ouvre sur la comparaison très répandue entre l'amant et le poisson à l'hameçon. D'origine ovidienne⁴¹⁷, l'image est accueillie par Isidore de Séville, qui, dans ses *Étymologies* (10.1.5), établit un lien entre *hamus* ('hameçon') et *amicitia* ('amitié'/amour'), la dernière créant un lien très fort comme le premier⁴¹⁸. De là, elle se retrouve dans les textes latins sur l'amour⁴¹⁹ et dans les littératures vernaculaires⁴²⁰. L'image qui la suit, une comparaison entre l'amant et le sanglier atteint par une lance durant la chasse, pourrait être également d'ascendance ovidienne : on en trouve en effet une variante à côté de l'image de l'hameçon dans l'*Ars amatoria*⁴²¹. Si cette hypothèse de réminiscences ovidiennes est exacte, il est intéressant de noter que le premier couplet se termine sur ce qu'on pourrait alors considérer également comme un écho ovidien : *Li Diex d'amors le me commande*⁴²².

⁴¹⁶ Gröber 1902, 969 mentionne un deuxième ms. pour ce texte (le ms. 1588) : il s'agit ici toutefois du *salut* strophique de Philippe de Remi au même *incipit*.

⁴¹⁷ Cf. *Ars amatoria*, III, 245-6.

⁴¹⁸ Cf. Wolff 1996, 123, note 9.

⁴¹⁹ En premier lieu dans le *De amore* (I, 3), mais aussi, par exemple, au premier vers du *Milon* de Matthieu de Vendôme ou encore dans une plainte amoureuse incluse dans les *Carmina Burana* (*O comes amoris, dolor*, v. 20 ; voir Bourgain 2000, 264 ; ici on trouve même la rime 'étymologique' *amo* : *hamo*).

⁴²⁰ Voici quelques exemples d'une liste beaucoup plus longue : Bernard de Ventadour (cf. Sabot 1982, 258) ; *Pyrame et Thisbé* (éd. Baumgartner 2000, v. 399) ; *Roman de la poire* (vv. 526-35 et 1821-2, éd. Marchello-Nizia 1984). Logiquement, un exposé de l'étymologie se trouve dans la traduction française du *De amore* par Drouart la vache (vv. 287-310 éd. Bossuat 1926). Une comparaison semblable se trouve enfin dans le *Roman de la rose*, vv. 13593-4 et v. 21534. Pour ces occurrences et d'autres, voir Cerquiglini-Toulet 2007, 125 et, surtout, Ziltener 1972-1989, 334. Pour un relevé d'occurrences de l'image (en tant que rime équivoque) dans les littératures latine, occitane, française et italienne, voir Comes 1996.

⁴²¹ I, 392-3 ; il faut préciser qu'ici, la lance est remplacée par des filets. L'image de la lance correspond naturellement à celle qu'on trouve tant de fois dans les allégories amoureuses, comme d'ailleurs dans les *saluts* et *complaintes* ; il se pourrait que ç'ait été l'histoire d'Adonis et Vénus (racontée au dixième livre des *Métamorphoses*), qui joue en quelque sorte sur les deux images, qui a inspiré ici l'auteur anonyme : selon cette légende Adonis, aimé d'une Vénus atteinte elle-même par la flèche d'amour de Cupidon, transperce un sanglier qui le poursuit et l'abat. Pour quelques autres occurrences, voir Ziltener 1972-1989, 219.

⁴²² Il s'agit bien évidemment d'un commandement très répandu ; mais c'est le contexte qui précède qui peut y faire voir un souvenir de l'auteur classique (on pourrait éventuellement penser à *l'iuscit amor* de la quatrième *Héroïde*, à laquelle, nous l'avons vu, les auteurs de *saluts* ont eu recours à plusieurs reprises ; la lettre contient justement l'image du sanglier frappé par la lance (v. 172), quoique pas (forcément) avec des connotations amoureuses). Cf. aussi *J'ai appris à bien amer*, v. 110 : *Amors le veut et le commande*.

Le texte poursuit par enchaînement⁴²³ : la deuxième strophe développe l'image de la blessure d'amour évoquée à la première, la troisième en évoque la conséquence (la mort) à la suite de la deuxième, introduisant le seul contrepoids disponible – espérance –, qui est développé à la quatrième strophe et à la cinquième strophe pour retourner enfin sur la source du malheur, la dame, décrite en toute sa beauté aux cinquième et sixième strophes⁴²⁴. En effet, la vue de la beauté de la dame et son regard avaient été à la base de la blessure d'amour de l'amant (cf. vv. 7-8 et surtout 14-5 : *Fui surpris au commencement / De vo simple regardeüre*), de sorte qu'on retourne ici au début du texte. L'ensemble de ce développement est en quelque sorte résumé à la fin de la description par le vers 72 : *plus la voi, plus sui dolereus*. Cet agencement strophique est d'ailleurs nettement favorisé (sinon causé) par l'usage, ici encore une fois, de la technique des *coblas capfinidas*⁴²⁵. Après cet exposé, la lettre se clôt sur une série de trois strophes qui constituent à nouveau autant d'apostrophes à la dame⁴²⁶ et qui évoquent l'envoi de la lettre à la dame (vv. 91, 99)⁴²⁷.

Si le texte reprend la matière des autres *saluts* et *complaintes* du manuscrit et qu'il s'en rapproche par endroits dans la formulation des idées⁴²⁸, les parallèles ne semblent pas aller beaucoup plus loin. Tout au plus peut-on noter que le v. 92 (*Quar je vous aim en bone foi*) apparaît (par hasard ?) littéralement également dans la *Patrenostre d'amors* (v. 62) ; d'ailleurs, l'*incipit* de la pièce correspond bien sûr exactement à celui de la deuxième pièce du corpus du manuscrit fr. 837. Sans doute la forme de la pièce contribue-t-elle à cette position quelque peu 'isolée' de ce *salut* à l'intérieur du manuscrit fr. 837, où il est le seul à revêtir la forme strophique rendue populaire par Hélinand de Froidmont, que nous rencontrerons encore une fois dans la suite.

⁴²³ L'un des rares critiques qui s'est occupé de la pièce, Bernhardt, a également relevé la 'composition ordonnée' ('geordnete Komposition') et 'l'enchaînement logique du raisonnement' ('logischen Gedankenfortschritt') dont elle témoigne, non sans s'apercevoir en même temps du jeu dans les rimes (Bernhardt 1912, 92-4). Selon lui, il s'agit en effet d' 'ein anmutiges, fejn empfundenes Gedichtchen' qui se caractérise par la 'äußerst poesiereiche Art des Vortrags' (*ibidem*, 94)

⁴²⁴ Cette *descriptio* est assez classique et présente peu de particularités. Pour l'emploi du terme de *saintuaire* pour décrire (le corps de) la dame, voir par exemple Dragonetti repr. 1979, 122 ; pour la comparaison, traditionnelle, entre les yeux de la dame et ceux d'un faucon (v. 56), qu'on trouve par exemple dans *Blancandin et Orgueilleuse d'amour* et dans *Foris et Lyriopé* de Robert de Blois, on consultera le catalogue offert par Van den Abeele 1990, 298-300. Pour le détail : tout comme celle qu'on trouve dans *Cloz de girofle, lis et rose*, cette *descriptio* est citée (avec quelques-unes parmi les évocations de beauté féminine qu'on rencontre dans les *saluts* occitans) dans le tableau du modèle esthétique féminin médiéval que Renier s'est efforcé d'esquisser (voir Renier 1881, 33-4).

⁴²⁵ Aux strophes 2-3, 3-4, 6-7, 8-9 ; aux strophes 1-2 et 7-8, la liaison manque ; aux strophes 4-5 la liaison est moins directe mais tout de même nette (à travers la série *servir, amors* et *aurai*), aux strophes 5-6, on peut signaler la répétition des éléments descriptifs (*nez, iex* et *chief*), qui peut s'expliquer, justement, par cet aspect de la versification. Enfin, la liaison entre les strophes 2 et 3 (*Se la dolor ne m'asseüre / Je m'en morrai prochainement*) se retrouve par exemple chez Colin Muset (*Quant voi lo douz tens repaire*, RS 1302, éd. Callahan-Rosenberg 2005, vv. 51-2, leçon du ms. C) : *S'Amors ne m'en fait aïe / J'en morrai prochiennement*.

⁴²⁶ Il faut en effet noter que le texte suggère lui-même également une structuration tripartite de trois fois trois strophes : les trois premières strophes s'adressent directement à la dame, les trois strophes du milieu constituent un monologue intérieur, les trois dernières strophes s'adressent à nouveau à la dame.

⁴²⁷ Le texte emploie les termes de *salu* et d'*escriu*, qui se rencontrent dans plusieurs autres pièces du corpus.

⁴²⁸ Cf. par exemple le développement du motif de l'abandon du cœur chez la dame au début (strophe 3) et à la fin du texte (strophe 9), et la capitulation de l'amant aux vv. 79-81 (*Du tout est à vostre plesir / Du reschaper ou du morir ; / Si en fetes vostre voloir ; / De la mort ou de vie avoir*) ; les vers 169-70 de *Celui qu'Amors conduit et maine* (*Or soit tout à vostre voloir ; / De la mort ou de vie avoir*) ; les vers 155-7 de *J'ai appris à bien amer* (*Or en fetes vostre plesir / Quar il vous done le loisir / De sa vie ou sa mort eslire*) et les vers 41-2 et 100-101 d'*Amors qui m'a en sa justise* (*il ne puet greignor bien avoir / qu'estre du tout a son voloir ; Or en face sa volente / ou del morir ou del garir*).

2.2.2.24. *Il est resons que cil se tese*

ff. 355rb-362vb
Édition : Karl 1928 [partielle], Jung 1971 [partielle], Stierle [inédi]te⁴²⁹
Rubrique : *Complainte d'amours*
Explicit : *Explicit la complainte d'amors*
Métrique : 1511 octosyllabes à rimes plates ; *ballette* (RS 1443a)

Résumé

Malgré ses pauvres talents, le *je* se propose de commencer un conte en guise de consolation pour lui-même. Il raconte comment, après s'être moqué des amants, il a à son tour été frappé par la flèche d'Amour. Les effets sont très forts, mais il n'a pas le courage d'aller à parler à sa dame. Dans ces conditions il se lève un jour à l'aube et s'en va écouter les oiseaux, entonnant une chanson avec eux. Arrivé en un pré très beau, il voit une fontaine à l'eau bouillante surmontée d'un très grand arbre, à côté d'une jolie pierre et un bassin d'or. Dans un accès de rage folle, l'amant jette le bassin à la fontaine, déclenchant par là une tempête terrible. Une fois le calme retourné, il entend le son agréable d'une multitude de sonnettes, suivi aussitôt d'un chœur d'oiseaux installé sur l'arbre, au doux son duquel il s'endort. Dans le rêve qu'il fait alors il est levé de la terre pour être parfaitement baigné et vêtu à nouveau en toute splendeur. Après ce bain purificateur, il est porté dans un lieu plein de fleurs. Poursuivant son chemin, il passe par une maison délabrée dont les parois sont ornées de figures de médisants et par un fossé plein de faux amants, avant de gagner une vallée baignée de lumière. Il s'y trouve un beau palais construit par de très beaux murs fleuris, entouré d'un fossé paré d'un bel arbre plein d'oiseaux. Il y entre par un pont aiguisé et rencontre le roi du palais entouré d'une foule d'amants joyeux. Le roi, qui s'avère être le dieu d'amour, l'interroge avant de lui renseigner sur la signification des diverses choses qu'il a vues jusque là et promet d'améliorer la situation du soupirant, qui finit par espérer de pouvoir bientôt jouir de l'amour de sa dame.

Commentaire

Tout en étant peut-être 'le meilleur témoin [...] de la victoire de la manière allégorique au XIII^e siècle'⁴³⁰, ce texte a été peu étudié et n'a pas encore bénéficié d'une édition accessible⁴³¹. Il s'agit du texte de loin le plus long du corpus des *saluts* et *complaintes* du manuscrit fr. 837 ; on peut d'ailleurs se demander ce qu'il a en commun avec le reste du corpus, du moment que ce n'est pas la requête ou la plainte de l'amant qui en constitue l'argument principal, mais le récit allégorique de son amour, qualifié d'ailleurs de *dit* (vv. 17,

⁴²⁹ Je n'ai pas pu utiliser cette édition et étude de la *Complainte d'amors* et du récit bref allégorique en général ; dans ce qui suit je me sers de la nouvelle édition de la pièce par Sylvie Lefèvre, que je remercie d'avoir eu la gentillesse de me communiquer cette édition inédite.

⁴³⁰ Jung 1971, 317.

⁴³¹ On trouvera un résumé de la pièce déjà dans Le Grand d'Aussy 1779, 48-60 (cf. aussi la transcription du monologue intérieur de l'amant de cette *complainte* dans la Préface, *ibidem*, civ-cv). Néanmoins, l'édition et étude de Stierle n'étant pas publiées, les études se résument aujourd'hui encore aux paraphrases (avec extraits) de Karl 1928 et Jung 1971, 317-25 auxquelles il faut ajouter l'analyse de Ruhe 1974, un résumé et une fiche par Jauss dans le *GRLMA* (respectivement VI/1, 235 et VI/2, 267-8), les remarques de Strubel 1989, 176-7 et 2002, 134 et les observations plus récentes de Lefèvre 2008b, 769-70. Par sa structure, la *Complainte d'amors* se rapproche de la *Panthère d'amors* et d'un 'art d'aimer' anglo-normand (*Bien est raison...*) (cf. Strubel 1989, 22-3) ; le texte présente encore des analogies avec une pièce catalane du 14^{ème} siècle, le *Roser de vida gaia* de Jaume March (cf. Pujol 1994, 38, 40-49 et 52). Enfin, Oulmont a rapproché la description du paysage qu'offre la *Complainte d'amors* de quelques textes appartenant à la tradition (latine) du 'débat du clerc et du chevalier' (cf. Oulmont 1911, 11).

24)⁴³². Il convient néanmoins, du moins pour l’instant, s’en tenir aux indications du manuscrit – qui le présente comme une plainte amoureuse – et l’inclure dans ce commentaire ; du reste, comme nous l’avons vu, l’allégorie et le personnage du dieu d’amour sont loin d’être absents dans les *saluts* et *complaintes*.

Le prologue de la pièce (vv. 1-28) est une *captatio benevolentiae* écrite selon les règles. L’auteur y déclare son incapacité de traiter de son sujet et se justifie par le fait que son histoire portera soulagement à lui-même (*un petit dit jolif commence / por mon corage conforter*)⁴³³ et peut-être également à d’autres personnes, *quar jolive en est la matire* (v. 28)⁴³⁴. Ce qui suit est une longue allégorie à vrai dire assez pesante. Comme elle n’a qu’une valeur relative pour l’étude des genres du *salut* et de la *complainte*, je n’en traiterai pas en détail ; elle est d’ailleurs expliquée par le dieu d’amour même et elle a fait l’objet d’une analyse de Strubel et, surtout, de Ruhe⁴³⁵. Qu’il suffise de dire que l’exposé final du dieu d’amour explique minutieusement tous les aspects de la situation de l’amant décrits auparavant. Il sera en revanche intéressant de mettre en lumière quelques aspects de la structure du texte, qu’on peut dessiner en suivant le subtil fil lyrique qui associe, comme dans la tradition lyrique, le chant des oiseaux au chant lyrique des amants et qui, par là, est l’un des fils conducteurs du texte. Chemin faisant, il conviendra d’ailleurs d’examiner quelques-unes de ses attaches historico-littéraires.

L’ensemble du texte se joue au mois de mai, quand la nature se renouvelle, que les oiseaux commencent à chanter et que les amours naissent (vv. 29-33). L’amant est alors frappé par la flèche d’amour et commence à souffrir⁴³⁶. Fuyant son mal d’amour, il part tôt le matin, après avoir passé une nuit blanche (vv. 327-9), ce qui, comme l’a fait noter Strubel⁴³⁷, le met dès le début dans une situation quelque peu onirique. Il entend alors le chant d’une alouette et à l’instar de – et en réponse à – l’oiseau il entonne son propre chant, que voici (vv. 343-59):

*Hé ! aloete
joliete
Petit t’est de mes maus !*

S’Amor venist a plesir
Que me vousissent sesir
De la blondete
saverousete,
J’en feüsse plus baus.
*Hé ! aloete
[joliete
Petit t’est de mes maus !]*

⁴³² Pour une analyse des convergences entre les genres du *dit* et de la *complainte* (au sens large), voir Léonard 1996, 304-6.

⁴³³ Cf. aussi v. 12 (*Que j’en ai en moi grant solaz*) ; on trouve une ouverture semblable dans *Por mon cuer resbaudir et pour reconforter*.

⁴³⁴ Pour la modestie affectée et plus généralement la topique de l’exorde, voir Curtius 1991³, 154-62 ; pour le concept de ‘matière’, voir par exemple Cerquiglini-Toulet 2007, 111-29, surtout 123-7.

⁴³⁵ Voir Strubel 1989, 19, 22 et 25 et Ruhe 1974, 118-25.

⁴³⁶ La description de l’*innamoramento* est classique ; pour le détail : le vers 276 correspond littéralement au vers 57 de *J’ai appris à bien amer*, qui voue également un long exposé à ce début de l’amour. Ruhe 1974, 122-3 traite brièvement de la flèche d’amour.

⁴³⁷ Voir Strubel 1989, 38.

Amors tant com li plera
Ces maus souffrir me lera.
Ja, por destrece
Que en moi mete,
Ne serai vers li faus.
Hé ! aloete
[joliete
Petit t'est de mes maus !]

Ne vueille Amors endurer
Ces maus longuement durer.
De la doucete
que tant couvoite
Ne sent de ses assaus.
Hé ! aloete
[joliete
Petit t'est de mes maus !]

Cette brève pièce lyrique, qui a attiré depuis longtemps l'attention de la critique⁴³⁸, a été éditée par Gennrich sous la dénomination de *virelay*⁴³⁹. Effectivement, la forme de cette *chançon* (vv. 341, 360) est celle que revêtent normalement les *virelais* et les *balletes*. Abstraction faite des multiples variations possibles, ces deux genres étroitement liés et à la définition hautement problématique⁴⁴⁰ présentent, de manière générale, plusieurs éléments qui se retrouvent dans la pièce insérée dans la *Complainte d'amors* : l'ouverture par un refrain, le nombre de strophes (trois), la répétition du refrain après chaque strophe, la reprise des rimes du refrain à la fin de chaque strophe. D'ailleurs, comme le montre sa structure (7a 7a 4b 4b 6c + 4B 3B 6C)⁴⁴¹, la pièce présente une autre caractéristique importante de la *ballette*, à savoir la séquence gémellaire du début de la strophe, qui est composé dans la vaste majorité des *balletes* par deux vers de longueur égale et à la rime identique, comme ici (7a 7a)⁴⁴². Il faut d'ailleurs remarquer que le texte se rapproche nettement du registre popularisant de la *ballette* par les multiples diminutifs qu'il emploie (*joliete*, *savourousete*, *doucete*...) ⁴⁴³ ; et c'est par son appartenance au même genre qu'on pourrait expliquer l'assonance au deuxième couplet (*destrece-mete*) et l'hypométrie qui l'accompagne (*qu'en moi mete*)⁴⁴⁴, procédés tout autre

⁴³⁸ Déjà en 1815, l'insertion est citée, traduite et brièvement commentée par De Roquefort (cf. De Roquefort 1815, 212-5).

⁴³⁹ Voir Gennrich 1921, 277-8 et 1927, 208 ; à part quelques interventions (tacites) dans le texte, il donne le texte sous la même forme que moi.

⁴⁴⁰ Voir à ce propos par exemple Bec 1977, 228-40 et Asperti 1993 et la littérature qu'ils mentionnent ; voir aussi la récente nouvelle édition des *balletes* du chansonnier d'Oxford (Doss-Quinby-Rosenberg-Aubrey 2006, xxvi-xlv ; résumé dans Rosenberg 2008). Je parle ici de *ballette* (avec un *t*, comme dans le chansonnier) par commodité, sans entrer dans un débat qui n'a pas de place ici (il est vrai, pourtant, que le *virelai* ne deviendra un genre fixe qu'au 14^{ème} siècle et que les *balletes* s'inscrivent plutôt, comme la *Complainte*, dans une époque de transition ; le terme de *vireli*, utilisé par Bec, ne semble pas avoir une signification assez circonscrite pour désigner un genre : cf. Rosenberg 2008, 230-32).

⁴⁴¹ Cette division strophique suit celle que proposent De Roquefort 1815, 213-4 et Gennrich 1927, 277-8. La bibliographie de Raynaud-Spanke omet le premier vers du refrain.

⁴⁴² Voir à ce propos Rosenberg 2008, 235.

⁴⁴³ Cf. le commentaire de Bec accompagnant sa citation de cette même pièce à la 'structure de *vireli*' (cf. Bec 1978, 174-5) : 'Pièce de tonalité courtoise, mais emploi de diminutifs popularisants [...]. Le refrain, probablement exogène, est en revanche franchement popularisant, avec son motif de l'oiseau confident amoureux' (*ibidem*, 175).

⁴⁴⁴ Je l'ai résolue en admettant, comme Gennrich (Gennrich 1921, 277), la dialèphe : *quë en*.

que rares dans la *ballette*⁴⁴⁵. Au demeurant, à l'endroit où cette pièce est transcrite dans le manuscrit fr. 837, le copiste a laissé de l'espace pour permettre l'insertion d'un accompagnement musical. Cependant, ce qui aurait été un cas unique, dans la forme actuelle du manuscrit, de notation musicale, n'a jamais été réalisé⁴⁴⁶. Pour ce qui est du contexte de l'insertion, s'il ne fait pas explicitement allusion à la danse, les vv. 330-32 (*si pris ma voi / vers les chans por moi deporter / et por mes maus deconforter*) semblent faire allusion au moins à un groupe de chanteurs⁴⁴⁷. À ce propos, il convient de noter encore que le texte lyrique ne naît pas seulement en réponse au chant de l'alouette, mais qu'il constitue également l'aboutissement de la réflexion de l'amant telle qu'elle précède dans le texte même, comme le montre la reprise, à l'intérieur de la *ballette*, des idées et des rimes des vv. 318-24⁴⁴⁸ :

toz jors avoie l'estor
 Qui m'estoit durs a endurer ;
 320 Ne peüsse granment durer,
 Non certes, s'**Amors endurast**
 Que **cil maus longuement durast**
 Quar mon mal jor et nuit duroit
 Qui reposer ne m'enduroit.

D'ailleurs, de la même manière, ce passage annonce en quelque sorte (cf. v. 323) l'insomnie de l'amant reportée au v. 329, qui est, au dire de lui-même, à la base du départ de l'amant. Enfin, il faut noter que les 'séquences gémellaires' par lesquelles débute les trois strophes contiennent toutes les trois au premier vers une référence à Amour, personnage principal de la pièce à côté de l'amant⁴⁴⁹. D'autre part, la présence de cette personification – plus caractéristique du registre 'aristocratisant' de la chanson que du registre 'popularisant' de la *ballette* – contribue à un certain mélange de registres.

Cette chanson porte l'amant en un *locus amoenus* où se trouvent la fontaine et l'arbre (cf. vv. 360-61 : *quant j'oi ma chançon definee / si me trovai en une pree*). Comme la critique n'a pas manqué de le noter, ce passage est nettement inspiré par le roman d'*Yvain* de Chrétien de Troyes⁴⁵⁰. Comme dans ce roman, on trouve ici en effet la fontaine à l'eau bouillante, le grand arbre feuillu, la pierre, le bassin et la terrible tempête déclenchée quand on verse de l'eau sur la pierre⁴⁵¹. Mais, si on peut faire quelques rapprochements entre les deux

⁴⁴⁵ Cf. Rosenberg 2008, 237.

⁴⁴⁶ Cf. Lefèvre 2008b, 769-71. La présence de la pièce pose néanmoins le problème de la performance : apparemment, la *ballette* était prévue comme une performance à l'intérieur de la performance (à savoir : la récitation) du texte lui-même (voir à propos du problème de la performance des pièces lyriques insérées par exemple Butterfield 1990, 188-9 et, plus en général, Butterfield 2002).

⁴⁴⁷ La parole *chans* pourrait signifier également 'champs' ; dans ce cas, l'amant chercherait une consolation dans la nature. Il semble toutefois plus logique d'y lire des 'chants', vu que le *je* cherche à se distraire (*deporter, reconforter*) et vu la syntonie que le texte cherche à établir entre le chant des oiseaux (toujours indiqué par exactement la même parole : cf. vv. 31, 551, 898) et le chant de l'amant, qui revêt en outre justement la forme d'un genre lié à la danse.

⁴⁴⁸ Le texte pourrait dès lors avoir été créé pour le besoin du texte ; en effet, même le refrain n'est pas attesté ailleurs. À noter, dans les vers cités qui précèdent l'insertion lyrique, le jeu sur les rimes (*annominatio*).

⁴⁴⁹ On peut d'ailleurs remarquer un parallèle entre les deux dernières strophes, dont les deuxièmes vers sont assez semblables (cf. *Ces maus souffrir* et *Ces maus longuement durer*).

⁴⁵⁰ Cf. déjà Le Grand d'Aussy 1779, 60, note *e* ; voir aussi la notice de Jauss dans le *GRLMA*, VI/2, 268, où on trouve encore quelques autres sources d'inspiration possibles de l'auteur anonyme parmi lesquelles, notamment, le *Fablel dou dieu d'amors*. L'épisode de la fontaine est présent également dans le *Tournoiement de l'Antéchrist* de Huon de Méry.

⁴⁵¹ La défense de toucher le bassin d'or (vv. 464-6 : « *Fui ! Vilain / Ne doit a moi metre la main, / Ne nus coarz n'i doit touchier* ») rappelle d'ailleurs vaguement les refrains nos 764 (*Fuiez, traiez vous en la ! / N'approchiez*

descriptions du lieu merveilleux⁴⁵², il faut dire que le motif narratif a ici une fonction toute nouvelle, car au lieu de déclencher une aventure chevaleresque, il anticipe un voyage allégorique. Il s'agit donc d'un remaniement créatif plutôt que d'une imitation servile⁴⁵³. Au demeurant, ce n'est pas le seul lien avec les romans de Chrétien de Troyes : le pont aiguisé donnant accès au château du dieu d'amour (vv. 915-48) rappelle nettement le pont à l'épée du *Chevalier de la Charrette* et le style même de l'auteur est proche de celui du romancier champenois, les meilleurs exemples étant sans doute le dialogue intérieur des vers 261-88 et les jeux de mots à la rime (cf. vv. 175-86 ; 319-24 ; 1008-12 ; 1467-70). Un dernier aspect du style de l'auteur qui le rapproche encore quelque peu de Chrétien de Troyes, est son goût pour les proverbes (insérés aux vers 1, 501, 657, 958, 1152-3 et à reprises précédés par l'annonce *li sages en proverbe dist*)⁴⁵⁴.

Si le pré à la fontaine constitue déjà par lui-même un endroit magique, la fontaine – seuil traditionnel du passage dans un autre univers – consacre définitivement l'entrée dans l'autre monde. En effet, la tempête est suivie d'un renouvellement accompagné de sonnettes et du chant d'un chœur immense d'oiseaux⁴⁵⁵. C'est alors pour la deuxième fois que le chant des oiseaux porte l'amant dans un nouvel endroit, car à la douce mélodie il s'endort et commence à rêver, passant ainsi une deuxième frontière : il est *levez de terre* (v. 568)⁴⁵⁶. Cette fois-ci, le passage est plus radical et revêt même le caractère d'une initiation⁴⁵⁷. Le renouveau de l'amant est effectivement symbolisé par le bain purificateur et les nouveaux vêtements. Dans ce second lieu paradisiaque⁴⁵⁸ – qui, à travers l'arbre magique situé au bord de l'eau du

ça, se vos n'amez), 1506, 1794, 1846, 1870 et 82 (*A la bouchete m'amie / Ja vilains n'i touche*) de Van den Boogaard.

⁴⁵² Voici quelques parallèles parmi plusieurs autres : vv. 410-12 (*Ne ja tant seüst fort plovoir / Que se peüst goute esmouvoir / Qui parmi l'arbre jus passast*) : cf. Yvain, vv. 414-6 (*Ne qui que onques si fort pleüst / Que d'yaue y passast une goute, / Anchois couloit par dessus toute*) ; v. 474 (*Dont je fui puis molt repentans*) : cf. Yvain, v. 433 (*Que maintenant m'en repentisse*) ; vv. 497 (*la foudre cheoit menue / entor l'arbre de toutes pars*) : cf. Yvain, v. 445 (*Des fourdres qu'entor moi caoient*). L'arbre rappelle par ailleurs celui qu'on trouve dans la parabole de la graine de moutarde dans le Nouveau Testament (cf. Matthieu 13, 31-2 ; Marc 4, 30-32 et Luc 13, 18-9).

⁴⁵³ L'auteur indique et introduit d'ailleurs subtilement et avec une certaine ironie ses sources romanesques aux vv. 366-8 : *Molt estoit le leu delitable / Ainz nus de la Roonde Table / Ne vit plus biau leu ne plus gent*.

⁴⁵⁴ Cf. vv. 1-2 (*Il est resons que cil se tese / qui ne set rien dire qui plese*) : cf. Singer 2000, 297-8 ; vv. 656-7 (*Li sages dist en son proverbe / Que volenté croist la male herbe*) : cf. Singer 1998b, 195-6 ; le proverbe n'est pas attesté sous cette forme, mais revêt normalement la forme suivante : *Male herbe croist volentiers* ; il faut donc envisager une correction de *volenté* en *volentiers* ; v. 477 (*Mes apres grant corouz grant joie !*) : cf. Singer 1996b, 471-7 ; vv. 957-8 (*Et en proverbe dist li sages / Folie n'est pas vasselages*) : cf. Singer 1999a, 353-4 pour les (nombreuses) occurrences de ce proverbe (attesté uniquement, semble-t-il, dans la littérature française) auxquelles il faut ajouter le v. 1724 de la *Chanson de Roland* ; vv. 1151-3 (*Li sages en proverbe dist / Que li envieux amaigrist / Des biens qu'aus autres voit avoir*) : ce proverbe n'a pas de parallèles ailleurs, mais le *sages* s'avère être Horace, dont l'auteur a pu trouver la maxime des *Épîtres* (cf. *Épîtres* I, 2, v. 57 : *Invidus alterius macrescit rebus opimis*) dans un florilège d'auteurs classiques. Enfin, l'expression proverbiale des vv. 1421-2 (*Quar li sages doit eschiver / La chose qui le puet grever*) n'a pas non plus de parallèles précis, mais il y a plusieurs expressions voisines (du type : 'Celui qui nuit à soi-même, est fou') ; cf. Singer 1999b, 458-75. Enfin, pour un aperçu de l'emploi du proverbe chez Chrétien de Troyes, voir Schulze-Busacker 1985, 46-64.

⁴⁵⁵ La beauté du chant ne se laisserait exprimer même si le *je* avait *cent langues* (v. 552) ; cette image – classique : on la trouve déjà dans l'*Énéide* (livre VI, 625) – se retrouve au v. 1033.

⁴⁵⁶ Le rêve prend dès lors l'allure d'un voyage au paradis (souvenir lointain, en outre du *Roman de la rose*, du *Somnium Scipionis* de Cicéron ?).

⁴⁵⁷ Effectivement, l'amant s'était moqué des amants au début du texte, démontrant par-là de ne pas avoir fait encore l'expérience de l'amour. Cf. les vers 50-51 : *Quar n'avoie sentu les cols / Qu'Amors done a ses chevaliers* ; désormais il fera partie des amoureux, désignés ici par l'image ovidienne du *miles amoris* (utilisée entre autres par Chrétien de Troyes dans sa chanson *Amors tençon et bataille* (RS 121 ; cf. Zai 1994, 1222)).

⁴⁵⁸ L'amant ne l'atteint qu'après être passé devant la maison aux médisants. Ici, il exprime son aversion envers ces personnages dans un passage aux termes assez forts (vv. 661-2 : *Quar je les haz et ai hai / Et harrai tant com je vivrai...*), qui semble être stylisé (cf. le passé, le présent et le futur verbaux) à l'exemple d'un morceau lyrique

fossé du château et entouré de marbre, fait écho au premier – c’est, parmi la multitude des animaux présents, encore le rôle des oiseaux qui est souligné, non seulement celui des oiseaux suspendus au bec (vv. 821-70)⁴⁵⁹, mais surtout celui des oiseaux qui chantent l’honneur du roi du palais (vv. 885-902); d’autre part, il y a la tourterelle qui fait exception parmi le reste des oiseaux en se tenant muet à l’écart. En dépit de l’explication du dieu d’amour (vv. 1445-54), qui l’interprétera en suivant la tradition comme un symbole de l’amant loyal même après la perte de son amie, il est clair que cet oiseau symbolise l’amant triste qu’est le *je* lui-même. Cette image extrêmement répandue, que nous avons déjà rencontrée dans l’*Arriereban d’amors*, provient en dernière analyse du *Physiologus*⁴⁶⁰. Sans en dresser toute l’histoire, il est intéressant de remarquer qu’elle se trouve justement dans quelques lettres d’amour (latines), comme par exemple dans la *Rota Veneris* de Boncompagno da Signa, dans une lettre de la collection de Tegernsee et dans un billet d’amour du recueil de Regensburg⁴⁶¹.

Enfin, ce sont encore deux oiseaux qui aident l’amant à traverser le pont périlleux et à accéder au palais (vv. 1020-21), troisième et dernier passage dans un monde nouveau⁴⁶². L’espace du palais du dieu d’amour – et plus spécifiquement le lieu où il se tient, fait *de prieres d’amors / et de souspirs et de complaints* (vv. 1084-5)⁴⁶³ – est en effet en quelque sorte le cœur du poème : point d’arrivée de la structure à volets mise en place jusqu’ici, il contient également la clé à l’interprétation de l’aventure fournie par le dieu d’amour même⁴⁶⁴. Parmi les choses qu’il explique se trouve en effet le symbole de l’oiseau pour indiquer l’amant. La glose la plus nette est sans doute celle de l’alouette du commencement du texte :

assez répandu, à la valeur exactement opposée, qu’on trouve sous la forme suivante dans *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui* (v. 166): *J’ai amé et aime encore et ai amors*. Cf. aussi les refrains 904-8 et 955 chez Van den Boogaard, ainsi qu’une chanson de Robert du Chastel (?) (RS 60, éd. Spaziani 1957) à l’incipit : *Tant ai amé, tant aim, tant amerai*.

⁴⁵⁹ Il s’agit d’oiseaux qui se trouvent sur un arbre qui ‘ne porte pas d’autres fruits’ (v. 822) et qui, le moment venu, se jettent à l’eau du fossé. L’image n’est pas expliquée par le dieu d’amour par la suite ; il s’agit d’une allégorie du baptême qu’on trouve par exemple dans le *Bestiaire* de Pierre de Beauvais (cf. Jauss dans *GRLMA* VI/2, 268).

⁴⁶⁰ Voir Wolff 1996, 49, note 36 pour quelques références. L’animal apparaît également dans les *Étymologies* d’Isidore de Séville (12, 7, 60), comme d’ailleurs dans le *Cantique* (2, 12 ; voir à ce propos Stella 2008). Pour d’autres occurrences, voir Lauchert 1889.

⁴⁶¹ Cf. respectivement Ruhe 1975, 139 (l’image revient aussi dans l’*Epistolarium* de Boncompagno, cf. Dronke 1968², I, 251 ss. et II, 483-4), Plechl 2002, 353-5 et Dronke 1968², II, 441 (cf. les notes au texte *ibidem*, 447 ; étant attesté également dans d’autres mss., ce billet ne se trouve pas dans l’édition Paravicini 1979 : voir *ibidem*, 15). En français, l’image apparaît, au 12^{ème} siècle, par exemple dans le *Lai du cor* (vv. 534-6 de l’édition Erickson 1973) ; on la trouve également dans la chanson de Hugues de Berzé (RS 1126, *Se onques nus hons por dure departie*, v. 3) dont l’incipit a été repris par *Ma douce amie, salut, s’il vous agrée* (cf. l’édition Barbieri 2001a et le commentaire qui l’accompagne).

⁴⁶² Ruhe a souligné le caractère religieux du voyage vers ce lieu céleste en comparant le bain de l’amant au baptême, en faisant noter que les mauvais amants sont au contraire condamnés dans une sorte d’enfer avec vue sur le palais du dieu d’amour et en voyant dans l’image resplendissante du dieu d’amour même un calque sur l’image du Christ (cf. Ruhe 1974, 119-20).

⁴⁶³ Ici, comme ailleurs, le texte se rapproche de celui du *Fabel dou dieu d’amors* (éd. Oulmont 1911); en voici par exemple les vv. 277-8 : *De rotruenges estoit tot fais li pons. / Toutes les plankes de dis et de canchons* et vv. 281-3 : *Li fossés ert de souspirs en plaignant ; / El fons desous ot un aige courant / Toute est de larmes que pleurent li amant*.

⁴⁶⁴ L’image du dieu d’amour, comparé au soleil (vv. 1105-18), dans son palais rappelle quelque peu celle de la dame esquissée dans *Diex ! où porrai-je conseil prendre* (voir *supra*, texte no. 1). Au demeurant, Jung et Strubel voient dans le palais du dieu d’amour un palais à deux étages. Il n’est pas sûr que cette interprétation soit juste, non seulement parce qu’elle semble se baser sur une traduction erronée du mot *estage* du vers 1071 (*Ce premier estage passai*) – qui n’a pas tant le sens d’‘étage’, mais plutôt celui de ‘demeure’, voire ‘pièce’ (voir le dictionnaire de Godefroy) – mais aussi à cause des vv. 1127-9 (*Ou milieu du palais seoit / en un lieu du quel il veoit / toz les amanz qui la seoient*) et des vv. 1133-5 (*quant li diex d’amors les veoit, / par debonereté rioit / et lor getoit dars amouereus*). Il y a cependant le vers 1435, qui fait allusion à une tour non mentionnée précédemment, qui peut faire penser à un lieu plus élevé pour le trône de la divinité amoureuse.

- Après por le chant t'esjoïs
 1300 Que tu de l'aloete oïs.
 Et por la joie de son son
 Commenças tu une chançon.
 Enten par ce que li amanz
 1304 Au point du jor lieve ses chanz
 Par devant l'ostel de s'amie
 Por ce que sa voiz soit oïe
 Et que cele qu'il amer veut
 1308 Sache que por s'amor se deut.

Le passage reprend plus précisément le début du récit, où l'amant avait des difficultés à passer devant la maison de sa bien-aimée, interprétant les huis clos comme un refus de son amour (vv. 248-300)⁴⁶⁵. L'auteur renoue ici l'un des fils du texte laissé en suspens au début. Le dieu d'amour invite l'amant à imiter les oiseaux à la manière lyrique, de ne plus avoir peur et de se présenter joyeusement chez la dame. Ainsi, après le voyage auprès du dieu d'amour, il est prêt pour faire sa requête d'amour.

2.2.3. L'analyse générique et ses limites

2.2.3.1. Introduction

Le commentaire précédent des *saluts* et *complaintes* du manuscrit fr. 837 a permis de mettre en lumière bon nombre des caractéristiques de ces textes. C'est à partir de ces données qu'on peut maintenant envisager l'une des questions les plus importantes que pose ce corpus, à savoir celle de sa genericité. Car si, en suivant le manuscrit fr. 837 même, les termes de *salut* et de *complainte* ont déjà été beaucoup employés, ces qualifications n'ont – délibérément – pas encore été commentées de manière explicite. Le but de ce chapitre sera donc de préciser autant que possible la portée de ces dénominations génériques en examinant les convergences et divergences entre les textes qu'elles désignent⁴⁶⁶.

Un premier indice sur la nature générique des *saluts* et *complaintes* réside dans leur préservation même dans le manuscrit fr. 837, fait qui démontre qu'ils furent perçus comme étant des textes brefs non-lyriques⁴⁶⁷. D'autre part, il est tout aussi intéressant de noter qu'ils occupent une place particulière à l'intérieur de ce recueil. Cela tout d'abord parce que les *saluts* et *complaintes* forment la majorité d'une minorité d'œuvres d'inspiration 'courtoise'⁴⁶⁸.

⁴⁶⁵ L'ensemble du passage rappelle d'ailleurs une strophe de *Bele*, *salut vous mande, mès ne dirai pas qui* (vv. 148-50) : *Bele très-douce amie, il m'avient bien sovent / Quant je gis en mon lit, endroit l'ajornement, / Et j'oi ces oisellons chanter si doucement, / Por lor douz chans oïr me liève isnelement / Et di par remembrance d'amor qui me sorpent : / « Hé ! oiseillon du bois, léens, / Pour Dieu, resveille-moi souvent. »*

⁴⁶⁶ L'étude générique se basera en premier lieu sur les textes du ms. fr. 837 et pas sur le corpus entier des trente et un textes ; cet ordre des choses, qui paraît limiter l'examen des aspects génériques des *saluts* et *complaintes*, offre en réalité l'avantage de garantir l'historicité des résultats, qu'il s'agira justement de compléter ensuite à l'aide du restant des textes.

⁴⁶⁷ Cf. aussi Ruhe 1975, 219-20.

⁴⁶⁸ Cf. *ibidem*, 220, note 85 pour les autres textes courtois conservés dans le ms. (d'après la numérotation de Lefèvre) : *La chastelaine de Vergi* (no. 2), *Le jugement d'Amors* ('De Florence et Blanche fleur') (no. 11), *La Chastelaine de Saint Gille* (no. 37), *La poissance d'amors* de Hue Archevesque (no. 106) et *Gautier d'Aupais* (no. 247). Ruhe omet quelques autres œuvres d'inspiration (partiellement) courtoise telles que le *Lai de l'ombre* de Jean Renart (no. 12), les *Eles de courtoisie* de Raoul de Houdenc (no. 17), *Pyrame et Thisbé* (no. 32), le lai de *Narcisse* (no. 35) et *Le vair palefroi* par Huon le Roi (no. 248). Genres lyriques proprement dits sont du reste absents dans le ms. La spécificité du corpus dans son contexte manuscrit, ainsi que les différents problèmes qui y sont liés, seront examinés plus loin (2.2.4.).

Cette caractéristique est en effet régulièrement indiquée par les *explicit* qui terminent les textes, et qui, dans la vaste majorité des cas, comportent le complément *d'amors*⁴⁶⁹. Mais, ensuite, ils sont encore les seuls textes au sein de ce groupe minoritaire – et donc dans l'ensemble du manuscrit – à joindre à cette inspiration courtoise une structure 'lyrique' au sens large : bien que non-lyriques par leur forme, ils mettent en scène un *je* souffrant d'amour pour une dame. L'on peut ainsi isoler les *saluts* et *complaintes* au niveau du manuscrit. Mais la distinction d'avec les textes environnants ne saurait justifier à elle seule le choix de l'objet de l'analyse : cette différenciation pourrait, somme toute, reposer sur le hasard historique d'un rassemblement irréflecti et ne révéler aucune caractéristique textuelle commune. Elle pourrait en effet se révéler propre au manuscrit fr. 837, mais se montrer inutile en dehors des limites de ce codex. C'est pourquoi il faut irrémédiablement avoir recours à la notion de *genre* : dans quelle mesure les vingt-quatre textes mentionnés constituent-ils un ou plusieurs genre(s), qui peuvent justifier ce rassemblement également en dehors des limites matérielles du fr. 837 ? Il faudra donc évaluer ce corpus en fonction de ses caractéristiques formelles et thématiques pour voir si on a affaire à un rassemblement générique et si on peut effectivement parler d'une sorte de 'recueil dans le recueil'⁴⁷⁰ du type que constitue de manière plus claire l'assemblage des œuvres de Rutebeuf à l'intérieur du manuscrit fr. 837.

Or, il ne s'agira pas ici de faire l'inventaire de l'ensemble des éléments dont se compose le *salut* d'oïl. Un tel inventaire a été dressé pour le *salut* occitan⁴⁷¹ et ce recensement s'applique également au *salut* français. Ici, il s'agira au contraire de partir de ces données reçues pour mieux apprécier le caractère propre de la tradition française. Tout en partant implicitement de la tradition occitane, l'analyse mettra donc l'accent sur les particularités de cette tradition et en premier lieu sur la relation problématique entre le *salut* et la *complainte*. Or, le seul à avoir entamé de manière approfondie cette question épineuse, est Ruhe. Il faudra donc reprendre ses observations afin d'aller, en appliquant les concepts de la théorie des genres introduits plus haut, vers une nouvelle approche du corpus, qui ne se voudra pas tant une délimitation rigide qu'une caractérisation flexible.

2.2.3.2. La thèse de Ruhe et ses problèmes

2.2.3.2.1. La classification de Ruhe

Après quelques études partielles et des remarques généralisantes sur les *saluts* et *complaintes* français⁴⁷², l'étude de Ruhe a été la première à offrir une délimitation générique assez rigoureuse⁴⁷³. Partant du manuscrit fr. 837, il propose une classification entièrement nouvelle, basée sur une différence structurelle ('Strukturdifferenz') entre le *salut* et la *complainte*. Le *salut*, en effet, constituerait une requête d'amour adressée directement à la dame ; la *complainte*, au contraire, n'aurait pas de destinataire explicite, ce qui la rapproche plutôt du monologue de la chanson. Ainsi, à la déclaration d'amour et à la prière de *merci* qu'offre à la dame l'amant du *salut* (*Douce, simple, cortoise et sage*, vv. 69-71) :

⁴⁶⁹ Ce complément ne manque que dans quatre des vingt-quatre *explicit* ; il ne revient qu'à trois autres endroits dans le ms. (textes 11 : *Jugement d'amors*, 41 : *Romant d'amors* (sur l'amour spirituel) et 106 : la *Poissance d'amours*).

⁴⁷⁰ Cf. Azzam 2005.

⁴⁷¹ Voir Cerullo 2009a et le bref résumé donné *supra*, 1.2.

⁴⁷² Il faut rappeler en particulier celles de Bec dans son introduction à l'édition des *saluts* d'Arnaud de Mareuil (Bec 1961).

⁴⁷³ Ruhe 1975, 215-53 et plus spécifiquement 220-31. Il faut préciser que Ruhe base ses observations sur l'ensemble des *saluts* et *complaintes* (trente-et-un textes).

Merci, merci, ma douce dame
Qui tout avez mon cors et m'âme :
Tout avez en vostre prison ;

celui de la *complainte* préférerait un silence moins risqué (*J'ai appris à bien amer*) :

Mar vi l'eure que l'esgardé,
Se cele n'a merci de moi
10 Por qui je sui en tel effroi.
Merci de moi comment aura
Quant ja par moi ne le saura ?
Je ne li oseroie dire
Tant me redout de l'escondire !

Du reste, cette différence va naturellement de pair avec une autre, à savoir que le *salut* construit normalement une fiction épistolaire que la *complainte* ne connaît pas. À cette distinction de base, Ruhe ajoute une différence formelle : de manière générale, les *complaintes* comptent beaucoup plus de vers que les *saluts*.

Cette différence structurelle entre *salut* et *complainte* permet à Ruhe de classer de manière assez univoque les différents textes du corpus. En même temps, elle lui permet d'éclaircir les dénominations génériques dont ils sont pourvus, soit dans les textes eux-mêmes, soit dans leurs *explicit*. Dans le corps des textes mêmes, il serait rare que le terme de *complainte* prenne une signification générique. Une telle signification serait au contraire à lire dans plusieurs attestations du terme de *salut* à l'intérieur du corpus, interprétation confirmée par l'allusion à la fiction épistolaire que constituent des termes tels que *lettre*, *brief* ou, plus simplement, *escriit*. Pour ce qui est des titres dont le copiste a pourvu les différents textes dans leurs *explicit*, leur interprétation est gênée, d'un côté, par le fait de la tradition manuscrite des textes, parvenus dans le seul manuscrit fr. 837, et de l'autre par le remaniement probable de la part du scribe, remaniement qui serait dicté par un certain goût pour la diversité et qui porte parfois le copiste à expliciter le contenu du texte dans l'*explicit*. Cette inclination s'expliquerait par l'inclusion du corpus dans un recueil d'œuvres didactiques et narratives en principe indépendants et non regroupés par genre. De manière générale, ces *explicit* confirment néanmoins la distinction entre *salut* et *complainte*.

Il reste pourtant un petit groupe de textes pourvus d'un *explicit* qui semble être en contradiction avec leur contenu : qualifiés de *salut* lorsqu'on a l'impression d'avoir affaire à une *complainte* ou, inversement, de *complainte* lorsqu'on y verrait plutôt un *salut*, ces textes défient la classification générique binaire opérée par Ruhe. Il résout ce problème en introduisant une troisième catégorie de textes, intermédiaire, qu'il appelle 'salut-complaintes'⁴⁷⁴. Il s'agirait là moins d'un genre proprement dit que d'un petit groupe de textes mélangeant consciemment deux genres en principe séparés. D'ailleurs, étant destinés à être envoyés, selon Ruhe les 'salut-complaintes' doivent néanmoins être considérés comme une sorte de *salut d'amour*. Or, le scribe ne conférant normalement qu'un seul titre au texte, ces textes sont pourvus d'un *explicit* qui ne leur fait forcément justice que partiellement. Une fois acceptée l'existence de ce groupe intermédiaire, il ne reste plus que deux (et peut-être trois) textes dont les rubriques ne s'expliquent que par la confusion du copiste.

L'interprétation générique du corpus telle que la propose Ruhe est la première qui essaie d'expliquer de manière systématique les différentes caractéristiques du corpus à l'aide des textes eux-mêmes et des différents titres dont le copiste du manuscrit fr. 837 les a

⁴⁷⁴ Contrairement à Ruhe je préfère parler d'un 'salut-complainte' (au masculin), vu qu'il s'agit d'une sorte de *salut*.

pourvus. Ce faisant, il a éclairci de beaucoup les contours du corpus et la terminologie générique qui lui est propre et qui étaient restés obscurs jusqu'à son étude. Celle-ci reste ainsi la base incontournable de toute étude sur le genre. En effet, dans ses articles sur le sujet, Lefèvre reprend les grandes lignes du raisonnement de Ruhe, tout en les nuanciant par endroits⁴⁷⁵.

2.2.3.2.2. Problèmes de la classification de Ruhe

Mais, pour importante qu'elle soit, la délimitation du corpus du manuscrit fr. 837 proposée par Ruhe n'est pas sans poser des problèmes. Les deux difficultés les plus importantes sont justement la distinction entre *salut* et *complainte* et l'introduction d'une nouvelle catégorie générique.

En effet, si la distinction, basée sur une différence de destinataire, que fait Ruhe entre *salut* et *complainte* semble être valable, elle doit être précisée. C'est qu'une telle distinction n'est pas toujours aussi claire qu'il le fait croire. Si l'on suit sa délimitation, il y a en effet, d'un côté, des *saluts* comportant des monologues où la dame n'est qu'une troisième personne et, de l'autre, des *complaintes* où l'amant, dans un moment de désespoir, s'adresse directement à la dame. Ce fait pose un autre problème, plus général, que Ruhe ne prend pas en compte, à savoir celui de la personne grammaticale du destinataire. Le corpus présente en effet une série de perspectives de 'narration' assez variée. Ainsi, quand un *salut* s'adresse non pas directement à la dame, mais à une troisième personne grammaticale ('elle'), il se rapproche notablement de la *complainte*. Ce problème est d'autant plus important qu'il n'est pas toujours clair ce que représente une personne grammaticale. En effet, la troisième personne grammaticale 'elle' peut être une manière indirecte pour dire 'vous', de même que, de la part du destinataire, 'il' peut signifier 'je' (cf. une phrase comme 'celui qui est le serviteur fidèle d'Amour fait savoir à sa dame qu'elle le fait souffrir', où 'il' équivaut à 'je' et 'elle' à 'vous'). Un tel passage en apparence innocent entre première, deuxième et troisième personne grammaticale – qui est typique de l'écriture épistolaire enseignée par l'*ars dictaminis* – ne se trouve pas seulement d'un texte à l'autre, mais surtout à l'intérieur d'un seul texte, sapant ainsi le critère qui est à la base même de la distinction opérée par Ruhe : celui de la destinataire du texte. Au demeurant, à ce propos, il faut remarquer que l'érudit allemand passe sous silence un troisième aspect lié à la question du destinataire. Dans plusieurs textes, celui-ci n'est plus l'amant lui-même qui se plaint de sa dame, ni la dame à qui l'amant s'adresse, mais un public plus large et non défini, auquel le texte est présenté. En effet, si on peut supposer que, étant plutôt un genre littéraire qu'une lettre d'amour d'usage quotidien, le *salut* ait eu un public 'courtois' dès ses origines, dans le corpus du manuscrit fr. 837 c'est à ce même public que le poète s'adresse pour la première fois. Dans la délimitation de Ruhe, cela arrive d'ailleurs non seulement dans les *complaintes*, mais encore dans les *saluts*. Ainsi les textes troublent de différentes manières la distinction binaire proposée par Ruhe⁴⁷⁶.

Ils le font encore de quelques autres façons. Car si Ruhe a raison de dire que, de manière générale, les *saluts* sont plus brefs que les *complaintes*, le seul *salut* allégorique de

⁴⁷⁵ Cf. Lefèvre 2005, 2008a, 2008b et 2008c. Suivant une approche avant tout littéraire, elle ne s'est pas prononcée de manière très concrète sur la délimitation du corpus, mais a insisté sur le jeu poétique que la distinction entre *salut* et *complainte* permet de développer de différentes manières.

⁴⁷⁶ Deux exemples : *En complainant di ma complainte* est un *salut* pour Ruhe, mais ce texte s'adresse à une dame représentée uniquement à la troisième personne (ce que Ruhe cherche à expliquer brièvement par la peur de l'amant, cf. Ruhe 1975, 235, note 129) ; il considère *A sa très douce chière amie* comme une *complainte*, bien que le texte s'ouvre sur une salutation classique. Si le texte poursuit effectivement par une longue description de la dame à la troisième personne, on comprend mal pourquoi cet aspect en fait une *complainte* et non pas un *salut* à la troisième personne comme le texte précédent.

Philippe de Rémi, long de plus de mille vers, qu'il ne mentionne pas à ce propos, montre que cette distinction ne traduit pas un caractère propre à la *complainte*. Plus important est-il de constater, ensuite, que le critère (il est vrai secondaire) du caractère épistolaire ou non du texte n'est pas toujours applicable, vu qu'il peut y avoir non seulement des *saluts* qui ne se veulent guère explicitement des épîtres, mais, surtout, des *complaintes* que le *je* lyrique destine à l'envoi (ainsi le poème intitulé *Le confrere d'amors*). On retourne ici au problème du destinataire. En effet, il faut se demander si une *complainte* dans laquelle le *je* ne s'adresse nullement à la dame, mais qui est néanmoins présentée comme une lettre à celle-ci ne constitue pas par-là un *salut*.

C'est pour remédier à ces problèmes et afin de rendre compte des évidentes et problématiques interférences entre *salut* et *complainte*, que Ruhe introduit la catégorie intermédiaire du 'salut-complainte', qui regroupe les textes présentant un mélange inextricable entre les deux genres. Or, à la lumière des remarques précédentes, on peut s'interroger sur l'utilité et la validité d'une telle catégorisation. En effet, le 'mélange générique' causé par le changement du destinataire du texte signalé plus haut est présent non seulement dans les textes que Ruhe inclut dans cette nouvelle catégorie, mais encore dans plusieurs autres, de sorte qu'il s'agit en réalité moins d'une différence de nature entre ces textes et les *saluts* et *complaintes*, que d'une différence de degré d'interférence générique. On peut donc se demander dans quelle mesure on a affaire à une forme nouvelle née de la fusion entre *salut* et *complainte* ; au demeurant, comme nous l'avons vu, Ruhe lui-même semble voir dans le 'salut-complainte' un *salut* quelque peu particulier⁴⁷⁷. En effet, il y a des textes, tels que *Celui qu'Amors conduit et maine* et *Douce dame, salut vous mande* (: *limande*), qui ne gagnent rien à être inclus dans une telle catégorie et qui, suivant sa propre analyse, peuvent être considérés simplement comme des *saluts*. D'ailleurs, ce n'est qu'au prix de l'introduction de la catégorie du 'salut-complainte' que Ruhe réussit à accorder la plupart des *explicit* du copiste à sa propre délimitation. La double nature générique des 'saluts-complaintes' entraînerait en effet deux possibilités de désignation : soit *salut*, soit *complainte*. Et vu que le copiste ne choisit d'habitude qu'une seule désignation générique par *explicit*, celui-ci ne traduirait que la moitié du caractère générique des pièces en question selon le goût du copiste. Or, si le copiste était effectivement conscient de ce mélange générique, rien ne l'aurait empêché de le montrer dans ses rubriques en employant par exemple, comme il le fait ailleurs, des doubles titres du type *salut d'amors et complainte* ou en utilisant une dénomination plus générale telle que *requeste d'amors*. Ainsi, si Ruhe a raison de souligner un mélange générique qui fait problème non seulement au chercheur d'aujourd'hui, mais qui a probablement dérouté également le copiste, en introduisant cette nouvelle catégorie, il prête à ce dernier une conscience générique dont il ne fait guère preuve. En somme, s'il est vrai que par 'salut-complainte' Ruhe n'entend nullement introduire ou rétablir un 'genre'⁴⁷⁸ et que ce terme lui permet simplement d'approcher une série de textes mixtes qui, d'ailleurs, s'avouent par endroits eux-mêmes comme tels, cette nouvelle catégorie est le résultat de l'application d'une grille de lecture générique *a posteriori* qui risque de ne pas faire justice à la réalité historique et littéraire.

Les critères appliqués par Ruhe, pour valables qu'ils soient, conduisent ainsi à une classification qui, d'un côté, semble ne pas être toujours assez précise, et qui surtout, de

⁴⁷⁷ Cf. *ibidem*, 231, où il parle du 'salut-complainte' 'die ebenfalls als Brief intendiert war, wie die entsprechenden Bezeichnungen in den Gedichten sicherstellen'. Une telle référence explicite au caractère épistolaire de la pièce manque toutefois dans la *Patrenostre d'amors* (comme dans le 'salut avec des refrains' de Philippe de Rémi, dont il sera question plus loin). De plus, le critère formel de la forme strophique invoqué par Ruhe pour caractériser le 'salut-complainte' est infirmé (comme l'avoue Ruhe lui-même, cf. *ibidem*, 240, note 135) par le premier de ces deux textes, écrit en octosyllabes à rimes plates (comme d'ailleurs (partiellement) par le *salut* de Simon, à examiner également plus loin).

⁴⁷⁸ Ruhe 1975, 229-31 et 239-43.

l'autre, est peut-être trop rigide pour pouvoir rendre compte de la diversité textuelle du corpus conservé dans le manuscrit fr. 837. Dans la classification de Ruhe, ce corpus fait en effet l'objet, tout d'abord, d'une fragmentation, puis d'un regroupement qui ne lui font pas justice. Cette approche s'explique partiellement par une erreur de nature méthodologique, car elle se base en premier lieu sur une conception préétablie des textes (la différence 'structurelle' entre *salut* et *complainte*), qui est ensuite appliquée aux textes eux-mêmes, plutôt que l'inverse. Ainsi, une fois empêchée par les textes eux-mêmes, cette délimitation exige le recours à une nouvelle catégorie pour pouvoir se maintenir. Bref, si ses prédécesseurs n'eurent guère soin de préciser et expliquer les différents aspects du corpus, laissant presque complètement à l'ombre les problèmes génériques qu'il pose, Ruhe tombe à son tour peut-être dans le vice contraire en voulant définir trop rigide un ensemble textuel naturellement dynamique. Il faut donc aujourd'hui dresser le bilan et réconcilier les deux positions en reprenant avec rigueur et de manière détaillée la question du corpus tout en lui laissant la liberté qu'il exige.

2.2.3.3. Une nouvelle approche du corpus du manuscrit f. fr. 837

Une analyse générique du corpus des *saluts* et *complaintes* du manuscrit fr. 837 doit tenir compte de quatre types d'indices de généricité, qui se superposent en s'entrecroisant sans s'identifier les uns avec les autres – d'où des problèmes d'identification non négligeables. En premier lieu, il y a les désignations internes, en second lieu les indications du copiste, en troisième lieu les titres de l'annotateur médiéval et en quatrième lieu les caractéristiques textuelles. C'est dans cet ordre que je traiterai des traces d'une conscience générique aux alentours des *saluts* et *complaintes*. C'est là encore un choix méthodologique, car il s'agit d'un ordre *grosso modo* chronologique (impliquant respectivement l'auteur, le copiste, l'annotateur et le lecteur d'aujourd'hui), qui permet d'éviter, pour autant que possible, le risque d'appliquer une grille de lecture anachronique⁴⁷⁹.

2.2.3.3.1. Les désignations internes

Les désignations internes sont évidemment les plus intéressantes par le fait qu'elles nous informent sur la conscience générique de l'auteur même du texte. Mais force est de dire que, pour autant qu'elle se laisse déduire de la poignée d'autodésignations dont on dispose, cette conscience générique n'est guère univoque. Laissant de côté le salut initial de la *salutatio* – marque de genre, mais pas désignation de texte⁴⁸⁰ – on trouve les termes de *salut* et *complainte*, ainsi que des désignations plus générales, dans dix textes :

⁴⁷⁹ C'est la seule manière pour échapper tant soit peu au problème habituel de toute délimitation générique, à savoir celui de tourner en rond : pour 'définir' des textes on doit avoir recours à ces mêmes textes. Sur ce problème général cf. aussi Ruhe 1975, 15-6.

⁴⁸⁰ Les 'saluts' qu'on trouve dans les textes (normalement dans la formule épistolaire traditionnelle *salu(t)s/z vous mant*) peuvent être aussi bien au singulier qu'au pluriel. Pour ce qui est de l'emploi générique du terme, Ruhe essaie de distinguer entre emploi générique (marqué par l'accompagnement d'un pronom personnel ou démonstratif) et non-générique (marqué par l'absence de l'article). Ici, il faut pourtant préciser, car même dans le premier cas, le terme peut être dépourvu de connotations génériques. Ruhe ne mentionne comme exception qu'une chanson (RS 1849), où *mon salu* a le sens de 'salutation' (cf. Ruhe 1975, 225, note 103), mais en réalité, il suffit de se tourner vers les pastourelles ou encore tout simplement vers les romans pour voir que cette exception n'est pas unique: on y trouve très souvent l'expression 'rendre son salut à quelqu'un'. Au demeurant, employé au pluriel, le terme n'a pas de valeur générique (du moins dans la littérature française): la désignation *cist salut* qu'emploie la demoiselle dans sa réponse à *Douce bele, bon jor vous doinst*, où Ruhe voit une désignation générique interne (voir Ruhe 1975, 226), n'en est pas une et c'est pourquoi je ne la considère pas ici. En somme, il semble que le terme de *salu(t)* n'ait de valeur générique qu'employé au singulier et encore pas toujours. Ces brèves observations sont corroborées par celles de Lebsanft 1988, 105 ss. ; voir aussi ci-après, 3.2.

9. *En complainant di ma complainte* : *complainte* (v. 1), *salu* (vv. 37 et 69), *escri(p)t* (v. 39 et 66) et *salu d'amor* (v. 56).
12. *Douce bele, bon jor vous doinst ; Je ne sai por qui vous avez* : *complainte* (v. 19), *escripture* (v. 23).
14. *Celui qu'Amors conduit et maine* : *salu* (v. 141).
15. *Por mon cuer resbaudir* : *brief* (vv. 51, 55).
16. *E! Douz cuers, douce amie, tres douce creature* : *brief* (vv. 13, 49).
17. *J'ai appris à bien amer* : *salu* (v. 129).
18. *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui* : *complainte* (v. 113), *salu* (v. 163).
21. *Or m'estuet saluer cele que je desire* : *salu* (v. 17), *complainte* (vv. 18, 57).
22. *Li confrere d'amours, tuit a moi entendez* : *livret* (v. 68).
23. *Douce dame, salut vous mande (: limande)* : *salu* (v. 91).

Abstraction faite des désignations (épistolaires) générales (textes 15, 16, 22) – néanmoins importantes pour la question des genres – dans *Celui qu'Amors conduit et maine* (*ce qu'en cest salu vous mande*) et dans *Douce dame, salut vous mande* (*cest salu vous envoi*) le terme de *salu* fait écho à la *salutatio* du début du texte et, d'après le contenu des textes qu'il désigne, semble avoir la valeur de 'lettre (d'amour)'. Il en va de même dans *J'ai appris à bien amer* (*mon salu pour moi ira*), à cette différence près que dans ce texte, le terme ne désigne pas le texte entier, mais seulement le *salut* inséré à la fin de la pièce⁴⁸¹.

Un cas particulier constitue le passage suivant, délaissé par Ruhe mais noté également par Lefèvre⁴⁸², de *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui* (strophe 19) :

Li félon mesdisant, qui soient maléi !
 Qui si me vont guétant que n'os parler à li ;
 Quar m'i alez, **complainte**, por Dieu, je vous en pri :
 « Vous qui là irez, pour Dieu, dites li,
 115 S'ele onques ama, de moi ait merci. »

Bien qu'ils se trouvent au beau milieu du texte, ces vers constituent une sorte d'envoi préliminaire du texte même chez la dame. De ce fait, le terme de *complainte* revêt une certaine valeur générique. Suivant le contenu du texte, le terme semble indiquer de manière générale une 'lettre (d'amour)', plaintive ou non, destinée à la dame. On peut toutefois noter que la strophe même dans laquelle il s'insère constitue un bref monologue plaintif qui, à l'exception du reste du texte, ne s'adresse pas directement à la dame (indiquée ici à la troisième personne grammaticale). Le terme de *salu*, qu'on trouve plus loin dans le texte (*Et vous m'envoissiez un salu par amours*) ne désigne pas le texte lui-même, mais constitue une invitation à la dame d'envoyer une lettre à l'amant ; lettre d'amour, sans doute, vu le contexte amoureux, même si l'amour n'est évoqué qu'en tant que mobile de l'envoi (*par amours*) et ne désigne pas (forcément) le contenu d'une telle lettre. Pour autant qu'il s'agisse d'une désignation générique, le terme de *salu* semble donc avoir, ici encore, la valeur de 'lettre (d'amour)'.

⁴⁸¹ Ce relevé fait d'ailleurs entrevoir un fait curieux, à savoir que, à l'inverse des *explicit*, toutes les désignations internes emploient la forme *salu* (sans *t* final) ; cela vaut même pour les textes (tels nos 14 et 23) qui s'ouvrent sur une *salutatio* où l'on trouve la forme *salut vous mant* (substantif au singulier avec *-t* final). Il semble toutefois qu'il s'agisse d'une particularité du corpus plutôt que d'un effort pour distinguer la désignation générique des autres significations du terme, vu le fait que les deux termes sont utilisés sans différence sémantique dans la littérature en ancien français (cf. le matériel rassemblé dans Lebsanft 1988).

⁴⁸² Lefèvre 2008a, 336-7.

Dans *Douce bele, bon jor vous doinst* le terme de *complainte* n'a pas de valeur générique selon Ruhe, car il s'agit, d'après ses critères, d'un *salut*⁴⁸³. Il faut noter toutefois qu'il est utilisé dans la conclusion (v. 19 : *A ma complainte metrai fin*) et qu'il désigne donc le texte entier, l'*escripture* (v. 23). Ce faisant, il a des connotations génériques importantes. Le terme couvre d'ailleurs assez bien le contenu du texte, qui constitue effectivement une brève plainte de l'amant. Enfin, il faut noter qu'il s'agit d'un écrit destiné à être envoyé à la dame. Le terme de *complainte* revêt ici donc la même signification que dans *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui*, abstraction faite du contexte de monologue : ici, la *complainte* est directement adressée à la dame.

En complainnant di ma complainte présente simultanément les termes de *salut* et de *complainte*. Pas plus que dans *Douce bele, bon jor vous doinst*, le deuxième terme n'a de valeur générique ici selon Ruhe, car il s'agirait encore, d'après ses critères, d'un *salut*. Mais ici pas plus que là-bas, le terme n'est complètement dénué de valeur générique. En effet, il faut noter qu'il est employé dans l'*incipit*, lieu textuel à connotation générique trop forte pour être négligé⁴⁸⁴. Dans le texte, l'amant se lamente sur son sort à lui-même, lamentation qu'il envoie ensuite à sa dame en signe d'amour. Dès lors, le texte se fait un *salu* (*d'amor*), terme répété à plusieurs reprises, mais qui ne renvoie pas à une *salutatio* initiale, que le texte ne possède pas. On peut donc conclure que le terme de *complainte* est mise au même niveau que celui de *salut* (tous les deux sont d'ailleurs combinés avec le verbe *envoier* ; cf. vv. 1-2 et 37). La seule distinction qu'on pourrait faire éventuellement, c'est de supposer que la *complainte* est un élément du *salut*, terme qui désigne plutôt le texte en entier. Enfin, on peut noter que, comme à une échelle beaucoup plus limitée dans *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui*, le terme de *complainte* est employé ici dans un texte où la dame n'est qu'une troisième personne.

Cette double occurrence correspond à son tour assez nettement à celle qui, chez Ruhe, sert de base à l'introduction de la catégorie du *salut-complainte*, à savoir la cinquième strophe d'*Or m'estuet saluer cele que je desire* (vv. 17-20) :

Mon **salu** vous envoi – comme à dame et amie,
Et, por fere convoi, – ma **complainte** jolie,
Dame, vous i envoi, – nel tenez à folie,
Quar je ne sai ne voi – comment mon cuer vous die.

Dans l'optique du savant allemand, après la première moitié du texte écrite à la deuxième personne – le *salu* – la deuxième partie du texte écrite à la troisième personne serait ici inaugurée par le terme de *complainte*, résultant en un *salut-complainte*. Comme dans *En complainnant di ma complainte*, il semble que les deux termes aient effectivement des connotations génériques ici (vu aussi l'emploi du verbe *envoier*). La distinction sémantique entre les deux n'est pas limpide, car la bipartition du poème n'est pas aussi stricte que cela (la dame étant à la troisième personne dans la première strophe et à la deuxième personne dans la huitième strophe) et les deux termes semblent indiquer, ici encore, une sorte de lettre (d'amour). D'ailleurs, leur proximité dans le texte présuppose un lien direct entre les deux termes. Néanmoins, en accord avec Ruhe, il faut noter une tendance assez nette vers l'introspection plaintive dans la deuxième partie de la lettre, où la dame apparaît plutôt à la

⁴⁸³ Ruhe 1975, 226. Il fait ainsi prévaloir sa propre grille de lecture sur les témoignages contemporains: il part en effet de sa bipartition entre *salut* et *complainte* pour l'appliquer ensuite aux textes, plutôt que de faire le chemin inverse et de distiller une distinction de l'analyse de textes.

⁴⁸⁴ Cf. *supra*, 1.1. pour les remarques de Fowler, qui mentionne le prologue parmi les marques de genre les plus importants.

troisième personne. D'ailleurs, comme dans le texte précédent, on peut penser que la *complainte* constitue une partie (l'accompagnement, soit le *convoi* du v. 18) du *salut*.

À partir des (quelques) désignations internes mêmes – preuves les plus anciennes et les plus authentiques d'une réflexion générique qu'on possède – il n'est pas facile de distinguer entre les termes de *salut* d'un côté et celui de *complainte* de l'autre. Quelques tendances se dégagent néanmoins. Tout d'abord, il faut noter que les deux termes semblent indiquer tout simplement un 'billet d'amour' destiné à la dame. La *complainte*, toutefois, comme le fait prévoir son nom, semble indiquer plutôt les lamentations que l'amant se fait sur sa propre situation ; ces réflexions plaintives ne sont pas forcément adressées directement à la dame et présentent donc la tendance d'entraîner l'emploi de la troisième personne grammaticale pour désigner la dernière. Le *salut* semble avoir la valeur plus générale de 'lettre d'amour' ; à partir de là, il semblerait qu'il puisse contenir une *complainte* en tant qu'élément de la lettre. Mais il ne peut s'agir ici que d'hypothèses très fragiles, basées sur très peu de preuves textuelles, qui entraînent en outre facilement la confusion.

2.2.3.3.2. Les *explicit* du copiste

Dans un deuxième moment, il faut analyser le travail du scribe. Comme l'a bien fait noter, entre autres, Huot dans son étude sur la transmission des œuvres littéraires françaises du Moyen Âge⁴⁸⁵, celui-ci ne saurait reproduire de manière parfaitement fidèle les aspects génériques de ses textes : non seulement a-t-il probablement exécuté sa copie à quelque distance de l'époque de production des *saluts* et *complaintes*, mais son travail constitue surtout, comme celui de tout copiste, une réinterprétation par le fait même qu'il rassemble consciemment un corpus textuel dans le contexte nouveau du manuscrit. On sait que le manuscrit fr. 837 constitue une illustration particulièrement intéressante de cette vérité générale dans la mesure où le copiste de ce manuscrit est non seulement très soigneux, mais encore assez critique : il semble être intervenu régulièrement dans les textes dans un essai de les améliorer, se mettant ainsi parfois, comme le dit Huot, à la place de l'écrivain. Je reviendrai plus loin sur les divers aspects de la mise en recueil du corpus, me bornant ici aux limites mêmes de celui-ci et aux aspects génériques du travail du copiste à l'intérieur de cette série de textes. Ceux-ci se résument aux *explicit* dont chaque texte est pourvu⁴⁸⁶.

Quand on évalue cet aspect du travail du copiste, on est aussitôt frappé par l'absence d'*explicit* 'génériques' dans bien des cas : sur un ensemble de vingt-quatre textes, il n'y a que treize textes qui sont définis de manière univoque d'après leur genre d'appartenance : *salut d'amors* ou *complainte d'amors*⁴⁸⁷. C'est dire que le copiste est loin d'appliquer une classification par genre et que, au contraire, il démontre un goût assez prononcé pour la diversité et l'individualisation, même en copiant des textes de contenu somme toute 'lyrique' comme les *saluts* et *complaintes*, qui possèdent bien peu de références explicites au monde réel. Cette prédilection se fait voir dans l'ajout d'adjectifs qualificatifs (*La complainte douteuse*) et de désignation doubles, voire triples (*Requête d'amors et complainte et regres*)⁴⁸⁸, ainsi que, plus souvent, dans l'application d'un titre 'individuel', dérivé du texte même (*Le ditié de la rose*, *Des .ii. amanz*, *Le confrere d'amors*, etc.). Une fois, le copiste va

⁴⁸⁵ Huot 1987.

⁴⁸⁶ S'y ajoutent des détails de mise en page, de ponctuation, de mise en relief etc. du manuscrit, détails qui trahissent parfois également une interprétation générique et textuelle de la part du scribe ; pour ces aspects, voir le commentaire des textes individuels.

⁴⁸⁷ Je laisse de côté les *explicit* spécifiés ou dédoublés comme *la complainte douteuse*, *le salut d'amors et complainte*, etc. Le chiffre inclut pourtant deux textes légèrement différenciés à travers l'article défini: no. 4 (*le salut d'amors*) et no. 24 (*la complainte d'amors*).

⁴⁸⁸ Comme nous l'avons vu, les deux termes de *complainte* et *regres* sont toutefois presque synonymes et sont souvent utilisés conjointement comme une sorte de formule.

jusqu'à distinguer entre *La requeste d'amors* (*Douce, simple, cortoise et sage*) et *La nouvelle requeste d'amors* (*Amors, je t'ai lonc tens servi*), créant ainsi un couple – auquel on peut ajouter, avec Ruhe, le texte portant l'*explicit* 'triple' – dont la cohérence nous échappe⁴⁸⁹. Cette tendance trouble nettement les limites génériques du corpus, que le copiste semble 'réinterpréter' volontiers en les brouillant et en les effaçant. Si on peut supposer que cette inclination s'explique partiellement par les sources du copiste, les exemples qui précèdent montrent en effet qu'il est probable que ce dernier y est également pour beaucoup.

Il convient néanmoins d'examiner son emploi des termes de *salut d'amors* et *complainte d'amors*. Voici les textes désignés de la sorte, distribués selon leur appellation :

- 4. *Li dous pensser où je si sovent sui* : *Explicit le salut d'amors*.
- 8. *Douce dame, salut vous mande (: demande)* : *Explicit salu d'amors*.
- 9. *En complaignant di ma complainte* : *Explicit salu d'amors*.
- 15. *Por mon cuer resbaudir* : *Explicit salut d'amors*.
- 18. *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui* : *Item salut d'amors*⁴⁹⁰.
- 19. *Amors qui m'a en sa justise ; Biaus amis qui si me proiez* : *Explicit salut d'amors*.
- 20. *Dame plesant et sage, de toz biens doctrinee* : *Explicit salut d'amors*.
- 23. *Douce dame, salut vous mande (: limande)* : *Explicit salut d'amors*.

- 12. *Douce bele, bon jor vous doinst ; Je ne sai por qui vous avez* : *Explicit complainte d'amors*.
- 14. *Celui qu'Amors conduit et maine* : *Explicit complainte d'amors*.
- 17. *J'ai appris à bien amer* : *Explicit complainte d'amors*.
- 21. *Or m'estuet saluer – cele que je desire* : *Explicit complainte d'amors*.
- 24. *Il est resons que cil se teise* : *Explicit la complainte d'amors*.

Il est difficile, tout d'abord, de savoir si le copiste a suivi les désignations internes, et donc s'il a eu la même conscience générique que les auteurs des textes. Dans le cas du texte no. 12, il est probable qu'il a suivi la désignation interne. Il est possible qu'il ait fait de même pour les *explicit* des textes nos 9 et 21, mais comme ces textes possèdent eux-mêmes des désignations internes doubles (s'autoqualifiant à la fois de *salut* et de *complainte*), il n'est pas possible d'en savoir plus. Du reste, les *explicit* des textes nos 14 et 18 vont carrément à l'encontre de la désignation interne ; enfin, dans le seul cas qui reste (texte no. 15), l'*explicit* de *salut d'amors* correspond à une désignation interne de nature épistolaire (*brief*).

Quelles sont les autres tendances génériques dont le travail du copiste fait preuve ? Les textes qu'il désigne par le terme de *salut d'amors* ont-ils en commun des caractéristiques qui les séparent des textes désignés par le terme de *complainte d'amors* ? Et son travail confirme-t-il les fragiles limites génériques que font entrevoir les occurrences internes ? Force est de constater qu'il ne démontre guère un procédé d'identification linéaire. Il n'a pas distingué entre formes métriques ; les deux catégories contiennent des textes d'extension textuelle variable ; on trouve dans toutes les deux un texte avec réponse ; la distinction entre contenu 'plaintif' ou non n'est guère applicable ; une éventuelle différence de caractère 'lyrique' à partir de la présence de pièces lyriques ne se laisse nullement entrevoir et, enfin, la distinction entre monologue et texte à destinataire, qui s'entrevoit vaguement dans les désignations internes, n'a pas eu de valeur pour le copiste. La seule distinction qui semble l'avoir guidé – mais ce encore à une échelle trop limitée pour être significatif – est celle entre textes épistolaires et non-épistolaires : les textes qu'il désigne comme *salut d'amor* possèdent dans

⁴⁸⁹ Il s'agit là d'une tendance plus générale qui est l'une des caractéristiques du recueil ; voir ci-après, 2.2.4.

⁴⁹⁰ Cette indication fonctionne à la fois d'*explicit* à *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui* et de titre à *Amors qui m'a en sa justise*.

six cas sur huit une *salutatio* ou une désignation interne de caractère épistolaire, rapport qui est pourtant encore de trois cas sur cinq pour les textes qu'il désigne comme *complainte*. D'ailleurs, de manière générale l'on notera ainsi que le nombre d'*explicit* portant *salut d'amor* (8) l'emporte sur ceux portant *complainte d'amors* (5), ce qui pourrait indiquer chez lui une plus grande familiarité avec le genre du *salut* qu'avec celui de la *complainte*.

Mais force est de constater que la distribution des *explicit* ne permet pas d'esquisser une tendance générale chez le copiste : il semble avoir traité les dénominations de *salut* et de *complainte* quasiment comme des synonymes. Si les désignations internes permettent parfois d'établir une différence, il est vrai très subtile, entre les deux termes, le copiste semble ne pas avoir suivi cette voie, mais avoir plutôt réalisé la confusion déjà présente en germe par la proximité des deux désignations. Cette tendance correspond bien sûr parfaitement à sa préférence pour la différenciation, préférence qui envahit le corpus entier et va jusqu'à atteindre les *explicit* de *salut d'amors* et de *complainte d'amors* qui restent par l'introduction de l'article défini (no. 4 : le *salut d'amors*, no. 24 : la *complainte d'amors*). Les textes désignés uniquement par leur genre n'ont donc peut-être échappé au sort de l'autre moitié du corpus que parce qu'ils ont un contenu trop général et abstrait pour permettre un titre plus individuel, mais la tendance générale est nette : le copiste s'intéresse à des textes, pas à des genres. Et pourtant, paradoxalement, c'est justement cette confusion terminologique qui montre que le copiste a vu néanmoins une certaine unité dans cette partie du corpus, unité qui s'étend vers le reste du corpus, nous l'avons vu, par l'emploi du complément *d'amors*. Il conviendra donc de s'interroger plus à fond qu'on ne l'a fait sur la cohérence du corpus. Mais tout d'abord il faudra examiner brièvement une troisième couche historique d'interprétation générique du corpus, jusqu'à maintenant négligé : celle de l'annotateur.

2.2.3.3.3. Le travail de l'annotateur

L'ajout des titres par l'annotateur remonte aux alentours de 1400. Curieusement, ses titres démontrent un certain nombre de divergences minimales par rapport aux *explicit* du copiste, qu'il n'est pas inutile de signaler. Les voici confrontés⁴⁹¹ :

3. Douce dame preus et senée : *Salut d'amours* ; / *Explicit le salu d'amors et complainte*

4. Li dous pensser où je si sovent sui : *Salut d'amours* ; / *Explicit le salut d'amors*

5. Aussi comme la rose nest : *Le dit de la rose* ; / *Explicit le ditié de la rose*

7. Cloz de girofle, lis et rose : *Le sort des dames* ; / *Explicit le sort des dames selonc les cheances de III dez et si commence au roxingnol que diex d'amor envoie*

10. A sa très douce chièrre amie : - ; *Explicit des .ii. amanz*

12. Douce bele, bon jor vous doinst ; Je ne sai por qui vous avez : *Complainte d'amours* ; - ; / *ci parole la damoisele* ; *Explicit complainte d'amors*.

17. J'ai appris à bien amer : - ; *Explicit complainte d'amors*.

19. Amors qui m'a en sa justise ; Biaus amis qui si me proiez : -⁴⁹² ; *Salus d'amours feminin* ; / *Ci respont la damoisele* ; *Explicit salut d'amors*

24. Il est resons que cil se teise : *Complainte d'amours* ; / *Explicit la complainte d'amors*.

Parmi ces différences, il y en a quelques-unes qui s'expliquent tout simplement par un manque d'espace et/ou une volonté d'abréviation (textes 7, 10, 17)⁴⁹³. D'autres fournissent

⁴⁹¹ Je fais abstraction, bien entendu, des changements graphiques (du type *amours* au lieu de *amors*), dus à l'évolution de la langue.

⁴⁹² Ici se trouve la connexion entre ce texte et le texte précédent (*item salut d'amors*), qui fonctionne à la fois d'*explicit* à *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui* et de titre à *Amors qui m'a en sa justise*, de sorte qu'il n'était pas nécessaire d'ajouter un titre.

une interprétation de l'extension du texte, car les titres de l'annotateur indiquent le début d'un texte. Dans le cas du texte no. 4, dont l'intégrité textuelle pose des problèmes à cause de l'absence d'une grande initiale, le titre est précieux, car il permet de faire coïncider le début du texte avec le début de la chanson en se basant sur une interprétation relativement proche de l'époque de la copie et vraisemblablement basée à son tour, nous le verrons, sur un document contemporain de la copie. Dans le texte no. 12, l'annotateur n'a pas estimé nécessaire de signaler le changement de locuteur, déjà indiqué par le copiste, mais l'ajout du titre au début relègue sous le titre de *complainte* aussi bien la requête que la réponse. Au no. 19 il a donné une nouvelle interprétation de la réponse de la dame en la faisant précéder de l'indication originale *salus d'amours feminin* – même si cette réponse contient à son tour deux réactions de l'amant.

Enfin, et c'est là la catégorie qui importe ici, plusieurs de ces différences ont une valeur plus ou moins générique. Ainsi, au no. 5, le changement de *ditié* en *dit* peut correspondre à la volonté de clarifier l'appartenance générique du texte, le deuxième terme étant beaucoup plus usuel que le premier à l'intérieur aussi bien qu'à l'extérieur du manuscrit⁴⁹⁴. Les titres des textes nos 4 et 24 sont intéressants, car contrairement aux *explicit* du copiste, ils préfèrent souligner l'appartenance générique du texte plutôt que leur caractère individuel : en enlevant l'article défini, ils leur restituent leur genericité et les inscrivent plus nettement parmi les autres *saluts d'amors* et *complaintes d'amors*. Enfin, le cas le plus remarquable est le texte no. 3, qui cherche à enlever l'équivoque en remplaçant *le salut d'amors et complainte* par l'univoque *salut d'amours*, éliminant non seulement l'article défini, mais surtout la deuxième qualification générique⁴⁹⁵. Par là, il effectue une importante restauration générique, qui est comparable à la suppression des articles définis aux textes nos 4 et 24. Le travail de l'annotateur va ainsi, de manière générale, vers une revalorisation des aspects génériques du corpus.

Maintenant, la question est de savoir d'où viennent les titres de l'annotateur. Or, notant à la fin du manuscrit les textes qui manquent, l'annotateur doit avoir connu soit une copie jumelle du manuscrit fr. 837, soit – ce qui paraît plus probable – une ancienne table du manuscrit, aujourd'hui perdue⁴⁹⁶. Pour ajouter ses titres, il a donc pu suivre soit cette table ancienne (?), soit tout simplement les *explicit* du copiste. Mais il est probable que ces derniers correspondaient aux titres mentionnés dans une table. En effet, un seul copiste aurait bien pu à la fois copier les textes et dresser la table du manuscrit ; et de toutes façons, il est probable que cette dernière a été établie à l'époque de la copie du manuscrit. Comment expliquer alors ces (légères) différences entre les titres de l'annotateur et les *explicit* ? Il y a deux possibilités. Premièrement, on peut supposer que le copiste se soit permis une certaine liberté et que, déjà dans son travail, le contenu de la table ne correspondait pas à cent pour cent à ses *explicit*. Cette hypothèse n'est pas improbable, vu sa tendance à 'individualiser' le plus possible les textes⁴⁹⁷. Dans les cas divergents l'annotateur serait alors resté fidèle à la table ancienne et les

⁴⁹³ Les textes 10 et 17 commencent en haut de colonne ; l'absence du titre pourrait ainsi s'expliquer par un découpage (?).

⁴⁹⁴ Cf. à ce propos Léonard 1996, 60-64.

⁴⁹⁵ Ruhe note à propos de cet *explicit* que le terme de *complainte* n'a pas de valeur générique, parce qu'il lui manque le complément *d'amors* (Ruhe 1975, 227-8). Je ne suis pas convaincu de cet argument, d'une part parce qu'il est clair que le copiste n'aurait pas mis *explicit salut d'amors et complainte d'amors* (le cas est quelque peu comparable à l'*explicit* de *Ma douce amie, salut, s'il vous agrée : explicit requeste d'amours et complainte et regres*); et d'autre part parce que le fait d'utiliser ce terme dans l'*explicit* lui confère forcément une certaine valeur générique. Il est bien possible que le travail de l'annotateur, que Ruhe omet, mette ici en valeur celui, additif, du copiste, qu'il permet alors de 'corriger'.

⁴⁹⁶ Lefèvre 2005, 219.

⁴⁹⁷ Les variations dans les *explicit* sont possibles, comme le montre encore (au moins) un cas dans le ms. où il présente une lacune : à la fin de la pièce *Des chevaliers, des clerks et des villains* (texte 168, ff. 249vb-250ra), on ne trouve que *explicit*.

différences remontent alors vraisemblablement à l'époque de la copie du manuscrit, de sorte qu'elles nous informent sur la généricité des textes et sur quelques adaptations du copiste (= table + titres de l'annotateur vs. *explicit* du copiste). Deuxièmement, on peut supposer que le contenu de la table perdue correspondait aux *explicit*. Dans ce cas, les divergences s'expliquent par des interventions de l'annotateur même et elles reflètent un jugement générique sur le corpus des alentours de 1400 (= table + *explicit* du copiste vs. titres de l'annotateur). Enfin, il est évidemment possible que les deux hypothèses se soient mélangées.

Malheureusement, il n'est pas possible de trancher. Ainsi, si l'ajout d'une rubrique comme *salus d'amour feminin* pourrait très bien sortir de la plume de l'annotateur, dans la plupart des cas il suit très consciencieusement les *explicit* du copiste. Il faudra donc se contenter par constater que l'annotateur anonyme ne s'est pas limité à copier le copiste et que son travail de offre un regard supplémentaire sur les aspects génériques du corpus, qui pourrait correspondre partiellement à la conscience générique de l'époque de manufacture du manuscrit.

2.2.3.3.4. Essai de délimitation

Ce qui précède montre qu'une délimitation générique des *saluts* et *complaintes* risque très facilement d'être une reconstruction *a posteriori* qui ne correspond guère à la réalité historico-littéraire qui les a vu produire. Le problème est en premier lieu un problème de dénomination générique. L'emploi des termes de *salut* et *complainte* doit se baser avant tout sur les désignations internes et les *explicit* du copiste. Mais les premières ne sont pas très claires et les deuxièmes troublent justement notre vue sur les aspects génériques du corpus, auxquels le copiste ne s'est pas beaucoup intéressé. Il ne reste donc qu'à établir une prudente délimitation générique en combinant les quelques indices recueillis jusqu'ici avec une analyse des caractéristiques textuelles de ces pièces.

Or, suivant les pauvres indices internes, ainsi que la majorité des *explicit* du copiste, le *salut* semble être une lettre d'amour. La *complainte* semblerait être une plainte de l'amant, qui peut être – mais n'est pas forcément – envoyée à la dame ; dans le cas d'un envoi, la *complainte* est envoyée avec un *salut* (*Or m'estuet saluer cele que je desire*), voire toute seule en tant que *salut* à part entière (*En complainnant di ma complainte* et *Douce bele, bon jor vous doinst*). Suivant ces indices, la *complainte* représente en théorie dans le rapport amoureux entre l'amant et sa dame une phase antérieure à celle que représente le *salut* : à la plainte sur l'amour suit la lettre à la dame⁴⁹⁸. C'est ainsi, en effet, que, à l'inverse de quelques lettres qui incluent une *complainte* de l'amant, certaines *complaintes* incluent un discours modèle, voire un *salut* modèle, à utiliser au moment où l'amant sera devant la dame⁴⁹⁹. On peut alors penser que la *complainte* est un monologue plaintif, tandis que le *salut* s'adresse à la dame ; c'est d'ailleurs ce que suggèrent quelques désignations internes en inscrivant l'emploi du terme dans un contexte de monologue (*En complainnant di ma complainte*, *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui*, *Or m'estuet saluer cele que je desire*). Mais à cause de leur proximité générique, la *complainte* envahit dans la pratique très facilement le *salut* – mieux : la *complainte* peut se transformer en *salut* – et alors la distinction basée sur la

⁴⁹⁸ Ce n'est pas mon intention de reconstruire ici la genèse chronologique de la *complainte* ni sa dépendance du *salut*, mais uniquement la situation générique de ce corpus à l'intérieur à l'intérieur du ms. fr. 837. Je reviendrai plus loin sur une éventuelle évolution générique dans le temps.

⁴⁹⁹ Ce phénomène, où Ruhe voit non sans raison un parallèle avec la chanson (*complainte* + *salut* = chanson + envoi, cf. Ruhe 1975, 223), se rencontre dans *Li dous pensser où je si sovent sui, Aussi comme la rose nest, J'ai apris à bien amer* ; une telle structure se rencontre également dans *Amors, je t'ai lonc tens servi*, mais le cas (sur lequel je reviendrai) est un peu différent, s'agissant d'une sorte de 'congé' amoureux.

présence de la destinataire n'a plus de sens. Se crée donc un terrain glissant entre les deux types de textes qui complique la délimitation.

Pour mieux comprendre ce qui sépare les *saluts* des *complaintes*, il faut comprendre d'abord ce qui les réunit. Un tel refus d'une délimitation stricte ne constitue pas un retour à l'époque de Meyer, où on ne faisait guère de distinction entre *salut* et *complainte*, mais signifie qu'on examine ce corpus dans son contexte historique. Car le fait même que le copiste du recueil réunisse délibérément *saluts* et *complaintes* suggère un rapport de filiation entre ces deux genres. Ce rapport réside dans la finalité interne du texte : le *salut* aussi bien que la *complainte* aspire à la déclaration d'amour à la dame dans l'espoir d'obtenir ses faveurs⁵⁰⁰. La différence, c'est que dans le premier, cette déclaration se réalise (souvent sous forme de lettre), tandis que dans la seconde elle ne se réalise pas : la *complainte* pose le problème de l'aveu à la dame, le *salut* le résout. La différence entre la *complainte* et le *salut* correspond donc à celle qui existe entre le désir et la réalisation de la déclaration d'amour, qui sont deux faces d'une même médaille. Il s'agit dès lors de circonscrire le point exact où la plainte devient déclaration, où la *complainte* se transforme en *salut*. Ce point coïncide partiellement avec la distinction, introduite par Ruhe, entre monologue et apostrophe, mais, comme nous l'avons vu, non complètement. C'est pourquoi il faut un critère distinctif qui aille au-delà de celui de l'apostrophe tout en l'impliquant.

Or, si la déclaration d'amour est effectivement la thématique générale du corpus, on peut s'attendre à en trouver les traces dans les textes : dans les *complaintes*, où l'amant exprime son désir de se déclarer à la dame, cette déclaration d'amour sera une préoccupation importante de l'amant, alors qu'une telle préoccupation sera absente, car superflue, dans les *saluts* (et dans les *complaintes* ajoutées au ou transformées en *salut*, qui font alors une seule catégorie), qui sont déjà des déclarations d'amour, soient-elles écrites. En effet, bien que de manières variées, dans les *complaintes*, le problème de la déclaration d'amour émerge toujours. Ainsi, dans le *Ditié de la rose*, les trois vers suivants sont répétés deux fois comme une sorte de refrain (vv. 83-85 et vv. 123-125) :

Or me covient dont regarder
Comment je puisse à li parler,
Si que de nus ne soit blasmée

Et c'est justement par l'évocation de ce problème que s'ouvre la pièce que le copiste a intitulé la *Complainte douteuse* (vv. 1-4) :

Diex! où porrai-je conseil prendre
Por fère mes griez maus entendre
A ma dame, por qui toz jors
Languis ? [...]

La présence de ce motif dans les *complaintes* permet donc de les détacher des *saluts*, même si elles forment en réalité une unité bipartite avec ces derniers.

⁵⁰⁰ Récemment, cette unité profonde du corpus a été accentuée également par Lefèvre (Lefèvre 2008a, 336): 'On comprend [...] que n'est qu'apparente la disparité rhétorique qui a intrigué et dérouté la critique au point que certains ont divisé le corpus en plusieurs genres ou sous-genres. S'il reste donc pratique de nommer *saluts* les pièces directement adressées à la dame et *complaintes* celles où l'adresse est indirecte, ainsi que Ernstpeter Ruhe l'a judicieusement proposé, toutes forment bien une catégorie unique. C'est la difficulté même de l'aveu qui fait hésiter les amants entre prière et plainte [...]'.

Il semble alors légitime d'utiliser ce motif comme un critère plus général de délimitation. L'application de ce critère donne le résultat suivant :

<i>saluts</i>	2, 3, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 20, 21, 22, 23.
<i>complaintes</i>	1, 4, 5, 6, 11, 17, 19, 24.

Le contraste numérique s'explique par l'inclusion dans la catégorie du *salut* des *complaintes* qui, comme nous l'avons vu, se glissent elles-mêmes dans cette catégorie ; par ailleurs, elle reflète la plus grande visibilité du genre du *salut* par rapport à celui de la *complainte*, qui se retrouve également dans le travail du copiste. Dans plusieurs textes qui constituent, selon cette nouvelle délimitation, des *complaintes*, le problème de la déclaration d'amour est abordé dès le début du texte (*Diex ! où porrai-je conseil prendre, Patrenostre d'amors, J'ai appris à bien amer*). Dans quelques textes désignés ici comme des *saluts*, le motif semble également être présent. Ainsi dans *Por mon cuer resbaudir et pour reconforter*, on rencontre un amant timide qui explique qu'il n'ose parler de son amour à la dame (cf. v. 46 : *Je ne li ose dire ne ja ne li dirai*). Mais peu après, il met son espoir dans la lettre qu'il dit être en train d'écrire (v. 51 : *cest brief*), de sorte que l'accent se déplace aussitôt du problème de la déclaration en général, vers le problème plus spécifique de la déclaration *orale* et donc vers le *mode* de la déclaration⁵⁰¹.

L'avantage de cette délimitation, c'est que, en partant de la filiation naturelle entre *salut* et *complainte*, elle permet de monter au plus haut degré de généralité possible : déclaration vs. non déclaration. On touche ainsi pour autant que possible à la généricité du *salut* et de la *complainte*. En outre, cette nouvelle délimitation évite l'introduction d'une nouvelle catégorie intermédiaire et permet de rendre compte d'un plus grand nombre d'*explicit* que la délimitation de Ruhe, ce qui semble indiquer que le critère adopté se rapproche de la conscience générique (de l'époque) du copiste : sur treize de ses *explicit* univoques, huit sont parfaitement en accord avec cette délimitation, soit un tiers du corpus entier du manuscrit fr. 837. D'ailleurs, en reconnaissant une valeur générique à l'*explicit* du texte no. 1 (*la complainte douteuse*) et en supposant une intervention du copiste dans celui du no. 3 (*le salut d'amors et complainte*), qu'on pourrait 'restaurer' à partir du titre de l'annotateur (*salut d'amors*), on peut augmenter ce nombre jusqu'à dix textes. Restent cinq cas où cette 'définition' est en contradiction avec l'*explicit* du copiste (textes no. 4, 12, 14, 19, 21). De ces cinq cas, ceux des textes no. 12 et 21 peuvent s'expliquer, abstraction faite d'erreurs du copiste, par la présence de la qualification *complainte* à l'intérieur même du texte ; celui de no. 19 pourrait éventuellement s'expliquer par le fait que le texte est suivi par une réponse de la dame. Les deux autres sont inexplicables autrement que par une erreur ou, plutôt, par l'indifférence envers les genres de la part du copiste (ce qui semble avoir été le cas surtout pour no. 14, où l'*explicit* contredit la désignation interne).

En somme, on a ainsi la délimitation la plus économique et la plus historique possible : partant de la relation 'génétique' entre *salut* et *complainte*, elle présente un haut niveau de généralité, respecte le plus possible tous les indices de généricité disponibles (les désignations internes de l'auteur, les *explicit* du copiste et les titres de l'annotateur) et évite l'ajout d'une nouvelle catégorie théorique.

⁵⁰¹ Il faut noter, en effet, que le résultat de l'application du critère de la déclaration correspond presque entièrement à celui qu'on obtient si on distingue entre textes épistolaires (c'est-à-dire présentant une *salutatio* ou portant une désignation épistolaire interne) et non épistolaires. Toutefois, le critère de la déclaration laisse la porte ouverte aussi aux textes non épistolaires qui sont quand même des déclarations.

2.2.3.3.5. Mise en question des limites génériques

Malheureusement, bien qu'elle soit basée sur une généricité réelle, cette délimitation ne saurait constituer elle non plus un point d'arrivée de la question générique que posent les *saluts* et *complaintes*, question dont elle constitue en réalité un point de départ tout aussi nécessaire que provisoire. En effet, rien que le fait que les dénominations de *salut* et *complainte* soient étendues à des textes qui ne portent pas cette rubrique dans le manuscrit est un anachronisme risqué. Mais, surtout, cette délimitation ne permet pas plus qu'une autre de rendre compte de l'hétérogénéité interne de ce corpus, qui fait entrevoir une radicale mise en question des limites génériques⁵⁰². On peut diviser ce processus en trois tendances principales.

En premier lieu, on assiste à une transposition thématique. Comme il ressort également du commentaire précédent sur ces pièces, il faut noter en effet que le corpus est traversé par plusieurs typologies textuelles, qui en affectent l'unité : celles des 'patenôtre farcies', du *dit*, du congé amoureux (*comjat*), du dialogue amoureux (au sens large), de la *chanson de malmariée*, de l'allégorie d'amour... Ainsi, à deux reprises la requête de l'amant est suivie d'une réponse de la dame. Dans *Douce bele, bon jor vous doinst*, il s'agit d'une réponse sous forme épistolaire :

Je ne sai por qui vous avez
Cel mal de goi si vous dolez.
Tant vous remant je bien et di
Se vous morez, que monte à mi ?
5 De vo mort ne m'est lait ne bel ;
Bien maschiez le putain lordel ;
Je croi que vous me cuidiez beste ;

Mais la juxtaposition d'une requête courtoise et cette réponse n'en transforme pas moins ce *salut* en un dialogue amoureux, qui n'est d'ailleurs pas dépourvue d'effet comique. *Amors qui m'a en sa justise* va plus loin en mettant en scène un dialogue proprement dit avec la dame – ce qui souligne, une fois de plus, le lien entre oralité et écriture dans le domaine du *salut*. Ici, la plainte d'amour (suivant la nouvelle délimitation la pièce serait une *complainte*) se fait déclaration d'amour (le copiste y voit un *salut*) et, de là, partie intégrale d'un dialogue – malgré l'effort intéressant de l'annotateur, peut-être enclin à sauvegarder l'unité générique du corpus, d'expliquer la réponse de la dame en l'introduisant par le titre de *salut d'amours féminin*. Ce texte défie ainsi toute caractérisation générique⁵⁰³.

⁵⁰² On se heurte ici de nouveau à un problème herméneutique considérable. En effet, la transmission du *salut* étant extrêmement limitée, nous ne disposons pas d'un relief chronologique qui permette de tracer l'évolution du genre : la délimitation des deux genres aussi bien que leur évolution doivent être déduites d'un même corpus. Or, des limites génériques qu'il n'y a jamais eu ne sauraient être mises en question. Le seul point de repère dont nous disposons pour sortir de ce cercle est le modèle vraisemblable du *salut* d'oïl, le *salut* d'oc. Étant donné que, abstraction faite de l'agglutination de la *complainte*, les caractéristiques du premier coïncident pour une bonne partie avec celles du dernier, on peut raisonnablement interpréter (provisoirement) les éléments étrangers au *salut* d'oc comme des innovations de la tradition septentrionale.

⁵⁰³ D'ailleurs, si ce procédé apparaît comme une action postérieure à la composition dans le cas de *Douce bele, bon jor vous doinst*, ici, comme nous l'avons vu, ce pas a été accompli très probablement déjà par l'auteur même, comme le montre l'unité de forme et de fond des deux pièces. Ce texte est en effet le seul texte vraiment problématique dans ma circonscription générique par le fait qu'il ne s'adresse guère à la dame et présente le motif de la déclaration d'amour, tout en étant suivi d'une réponse. On peut noter que dans l'*explicit*, le copiste démontre lui aussi une hésitation : dans *Explicit salut d'amors* le terme de *salut* a été écrit sur un mot originel gratté (le mot *complainte*, comme le suggère Ruhe (Ruhe 1975, 231, note 114)?) ; on peut expliquer cette oscillation par les caractéristiques internes dont je viens de parler, ou bien, ce qui est peut-être plus probable, par le fait de la succession directe de ce texte au *salut Bele, salut vous mande, mès ne dirai pas qui*, auquel il est lié par la rubrique (unique) *item salut d'amors*, qui le précède. Cette liaison entre les deux textes, qui anticipe la

D'autre part, le commentaire d'*Amors, je t'ai lonc tens servi* et *A sa très douce chièr amie* a montré qu'il ne s'agit plus guère ici du problème de la déclaration d'amour à la dame, mais plutôt du congé qu'on prend d'elle. *Amors, je t'ai lonc tens servi* se présente comme une plainte sur le départ de l'amant forcé d'abandonner sa dame sans pouvoir lui parler. Elle n'est donc pas forcément destinée à la dame, et l'amant invoque même le dieu d'amour pour qu'il salue la dame de sa part, préparant ainsi une 'salutation' à l'intérieur de la plainte, comme dans certaines *complaintes*. C'est donc parmi celles-ci qu'on peut l'inclure, même si, à la différence des autres *complaintes*, ce texte ne s'occupe plus guère du problème de la déclaration d'amour, stade dépassé depuis longtemps. *A sa très douce chièr amie* met en scène une sorte d'adieu. Il ne s'adresse pas directement à la dame, mais revêt encore une certaine valeur épistolaire à travers la *salutio*. Cependant, ici non plus il ne s'agit d'une requête d'amour : l'amant ne fait qu'affirmer sa fidélité en espérant autant de sa dame. L'*explicit* du copiste (*Des .ii. amanz*) est à ce propos tout sauf maladroit : il souligne qu'il s'agit de deux personnes qui, étant des amants, maintiennent déjà une relation d'amour, dont le texte raconte la fin (provisoire)⁵⁰⁴.

Dans ces différents textes, les *saluts* et *complaintes* se meuvent nettement en dehors des limites 'traditionnelles' de la déclaration et de la plainte d'amour. Recueillant ces diverses typologies, il est même possible de dresser toute une gamme des situations que couvre le corpus tout au long de la relation amoureuse :

complainte => *complainte* épistolaire => *salut* => dialogue [=> relation] => *salut*-congé

De différentes manières, tous les textes abordent bien le problème général de la communication avec la dame, noyau central évident des différents types d'écrits. Mais cette transposition thématique, qui fait couler un contenu nouveau dans un genre (plus ou moins) établi, trouble la généricité de ce dernier et rend épineux l'emploi des termes de *salut* et *complainte* pour l'ensemble des textes. L'inclusion de ces typologies dans la classification proposée plus haut exige ainsi un élargissement important des limites génériques, dont ces textes offrent en réalité une nouvelle interprétation

Cette diversité s'exprime également dans un deuxième aspect textuel, potentiellement chargé d'une valeur générique importante : la forme. En effet, si la majorité des textes adoptent la forme narrative, courante également dans la tradition méridionale du *salut*, des octosyllabes à rimes plates, plusieurs autres, nous l'avons vu, se servent de formes strophiques non-lyriques⁵⁰⁵. Abstraction faite de quelques formes très rares (et peut-être d'invention personnelle)⁵⁰⁶, parmi les formes strophiques adoptées par les *saluts* et *complaintes* la plus utilisée est celle du quatrain d'alexandrins monorimes : elle se retrouve

classification générique normalement releguée à l'*explicit*, pourrait avoir créé un doute sur les propriétés génériques du texte.

⁵⁰⁴ Le congé amoureux est une sorte de sous-genre de la lyrique occitane (*comjat*), qui touche par endroits également au *salut* (voir à ce propos par exemple Gambino 2003) ; un 'genre' comparable n'est vraiment cultivé dans la littérature française qu'à la fin du Moyen Age (cf. à ce propos Gossner, 1953 et 1955).

⁵⁰⁵ Ici comme ailleurs j'entends par 'formes non-lyriques' des formes strophiques qui, selon toute vraisemblance, n'étaient pas chantées, selon la définition qu'en donne le répertoire de Naetebus ; pour une version mise à jour de ce répertoire, voir le site du *Nouveau Naetebus* créé par L. Seláf: <http://nouveaunaetebus.elte.hu/index.php>. Pour le couplet d'octosyllabes à rimes plates, mètre habituel également des *saluts* occitans, et son développement, voir par exemple Meyer 1894.

⁵⁰⁶ Ainsi les textes nos 14 et 19, qui présentent respectivement des couplets de 11 et de 5 ou 7 octosyllabes à rimes plates suivis d'une pièce lyrique, formes qui n'ont guère d'équivalents et pas de nom spécifique; ce sont en quelque sorte des poèmes en octosyllabes à rimes plates avec des refrains insérés à intervalles réguliers. Le cas de no. 13 (strophe – laisse monorime – strophe) est tout à fait isolé.

grosso modo dans six textes, soit dans un quart de ces vingt-quatre textes⁵⁰⁷. Cette forme très répandue au Moyen Age entre le 12^{ème} et le début du 14^{ème} siècle, originaire peut-être du Nord de la France, fut employée avant tout dans des textes didactiques, moralisants et religieux (des *dits*) et, en second lieu, dans des œuvres à caractère jongleresque, satirique et dramatique, ainsi que dans des plaintes funèbres⁵⁰⁸; il s'agit, en outre, d'une forme récitée publiquement⁵⁰⁹. Le même domaine d'emploi est couvert par une deuxième forme, concurrente en quelque sorte des quatrains d'alexandrins monorimes, mais au succès un peu plus limité : la strophe dite 'd'Hélinand', c'est-à-dire le douzain rimant aab aab bba bba⁵¹⁰. C'est celle d'une seule pièce parmi les *saluts* et *complaintes* du manuscrit fr. 837 (*Douce dame, salut vous mande* (: *limande*)). Cette forme, qui doit son nom aux *Vers de la mort* du moine cistercien Hélinand de Froidmont – contenus dans le même manuscrit fr. 837 –, est également celle des *dits* de caractère moral, didactique et religieux, comme d'ailleurs, en accord logique avec son origine, celle de la plainte funèbre. Forme récitée, la strophe hélinandienne compte dès ses débuts de nombreuses apostrophes : apostrophe à la Mort chez Hélinand, qui se change par exemple en apostrophe à Amour chez Adam de la Halle, Nevelot Amion et Guillaume d'Amiens⁵¹¹. D'ailleurs, les *congés* sont un autre exemple d'application de cette forme dans des textes qui interpellent leur public tout en constituant une sorte de plainte. Enfin, il faut s'arrêter un instant sur une forme plutôt rare, bien que non absente dans la littérature du 13^{ème} siècle : celle du quatrain 'coué', qui apparaît dans *Li dous pensser où je si sovent sui*. Dans cette forme spécifique, qui semble être unique dans la littérature française médiévale, il faut voir en réalité une variante du 'tercet coué' mieux connu – rapprochement auquel invitent d'ailleurs les irrégularités de la pièce⁵¹². Cette dernière forme s'emploie encore dans des textes au caractère moralisant, didactique et religieux, ainsi que dans des lamentations.

La mode de ces formes atteint son apogée justement au 13^{ème} siècle ; elles sont bien représentées toutes les trois par exemple dans l'œuvre de Rutebeuf⁵¹³. Mais avec les *saluts* et *complaintes*, ces formes sont employées dans un domaine aussi éloigné de leur champ d'application habituel que celui de la poésie 'courtoise'. Le résultat est une transposition qui, par rapport à la transposition thématique signalée plus haut, va dans le sens inverse : on coule une thématique ancienne dans une forme nouvelle. Ce développement s'explique peut-être dans une certaine mesure par quelques ressemblances générales entre la thématique des *saluts*

⁵⁰⁷ Il s'agit des textes no. 15, 16, 18, 20-22; il faut pourtant rappeler que no. 15 se compose de quintains, que le no. 18 présente plusieurs irrégularités et qu'il présente, ensemble avec no. 22, des refrains après chaque quatrain et que le no. 21 présente des rimes intérieures; l'ajout des refrains ainsi que la rime intérieure est très rare dans le quatrain d'alexandrins. Les irrégularités de la pièce no. 18 sont telles de rendre assez délicate son inclusion dans cette catégorie: contre cette proposition de Meyer (que je suis), voir Naetebus 1891, 27-8 (qui le compare à une autre pièce aux strophes d'alexandrins irrégulières, contenue d'ailleurs dans le même ms. fr. 837, *Doctrinal le Sauvage*) et Tobler 1885², 12, note 1. Il faut noter que la laisse d'alexandrins monorimes du no. 13 se rapproche également de cette partie du corpus. Pour la forme des quatrains d'alexandrins, voir notamment les études de Togeby 1963, Avalle 1962, Lote 1951, 54-5, Buzzetti Gallarati 1978, Thiry 1989 et Cerquiglini-Toulet 2009.

⁵⁰⁸ Pour l'origine géographique (picardo-wallonne (?)) et littéraire (à l'évidence médiolatine) de la forme, voir Avalle 1962; pour son domaine d'emploi, cf. *ibidem*, 124 : 'Significativo [...] che la maggioranza delle opere composte in quartine monorime di alessandrini appartenga [...] alla letteratura didattico-religiosa'.

⁵⁰⁹ Cf. *ibidem*, 129 ss.

⁵¹⁰ Pour cette forme, voir l'étude de base de Bernhardt 1912, Roncaglia 1986 et Batany 1989. Un survol récent de la forme se trouve dans Seláf 2009.

⁵¹¹ Voir pour ces trois 'dits d'amour' l'édition Jeanroy 1893; cf. aussi *ibidem*, 49, note 1: 'On remarquera que dans plusieurs des pièces écrites sur ce type, outre les nôtres, toutes les strophes ou le plus grand nombre commencent par une apostrophe, comme dans leur modèle commun'.

⁵¹² Voir *supra*, le commentaire de la pièce, Naetebus 1891, 185 ss. et surtout Kastner 1905 pour les occurrences du tercet coué. Le passage occasionnel du tercet au quatrain se rencontre également chez Rutebeuf (cf. Zink 2001²a, 34). Je reviendrai plus loin sur cette forme.

⁵¹³ Cf. à ce propos aussi l'étude de la versification de Rutebeuf dans Faral-Bastin 1959, 202-11.

et *complaintes* et celle des pièces normalement composées dans ces formes. Dans les deux cas, il s'agit en effet d'une poésie récitée ; dans les deux cas, le didactisme – moral dans un cas, amoureux dans l'autre – n'est jamais loin⁵¹⁴ ; dans les deux types de textes, l'apostrophe joue un rôle important (il suffit de penser à *Salus vous mande, mès ne dirai pas qui* ou à *Dame plesant et sage, de touz biens doctrinée*, qui ouvrent quasiment chaque strophe par une apostrophe à l'amie ou à la dame) ; enfin, il faut noter qu'une typologie spécifique des textes composés dans l'une de ces trois formes sont des plaintes : dès lors, aux plaintes funèbres, aux plaintes religieuses, aux plaintes politiques s'ajoute la plainte d'amour⁵¹⁵. Les connotations de ces trois formes strophiques non-lyriques permettent donc dans une certaine mesure de les employer dans le *salut* et la *complainte*.

Mais il n'en reste pas moins que ces deux genres en prennent une coloration générique nouvelle : il est clair que les *saluts* et *complaintes* ne se rattachent plus à la poésie lyrique proprement dite, comme l'avaient faits les *saluts* occitans, mais à la poésie didactique et moralisante du *dit*. Du reste, il y a des conséquences plus concrètes de cet emploi des formes strophiques non-lyriques, qui permettent d'expliquer certaines particularités du corpus. Ainsi, l'une des caractéristiques des *dits* composés dans ces formes, l'appel au public, qui est naturel dans des œuvres de caractère moralisant ou religieux et presque obligatoire dans des textes jongleresques, se retrouve justement à plusieurs reprises dans le corpus des *saluts* et *complaintes*. Ce phénomène n'est pas absent des textes octosyllabiques : *En complaignant di ma complainte* et, surtout, *Des .ii. amanz*, présentent la dame à la troisième personne et s'adressent plus ou moins directement à un public externe. Mais il est particulièrement présent dans les textes en alexandrins monorimes tels que *l'Arriereban d'amors*, et, surtout, le *Confrere d'amors*. Voici en effet l'attaque de ce dernier texte :

Li confrere d'Amours, tuit a moi entendez,
 Cil qui dedenz vos cuers les maus d'amors sentez ;
 Mès cil qui ne les a dedenz son cuer entez
 Ne soit ja si hardis qu'il i soit presentez

Avec cet appel au public nous sommes bien loin du *salut* troubadouresque⁵¹⁶. L'emploi, dans les *saluts* et *complaintes*, des formes strophiques non-lyriques, qui inscrivent ces genres dans la poésie à la fois didactique, moralisante, religieuse, satirique et jongleresque du *dit*, permet ainsi de mieux comprendre une particularité du corpus. Il s'agit de plus d'une particularité qui fait problème, nous l'avons vu, également au niveau de la délimitation générique, délimitation troublée du moment que l'amant ne s'adresse plus, ou plus seulement, à lui-même, ni à la dame, mais à des tiers. D'ailleurs, de manière plus générale, ces formes influencent également le contenu des textes : les formes strophiques, bien que non-lyriques, imposent évidemment plus de contraintes au texte que les octosyllabes à rimes plates. Contrairement au déroulement 'narratif' des octosyllabes, les strophes entraînent un développement plus 'lyrique' car chaque

⁵¹⁴ Ainsi, on a reconnu depuis longtemps le lien qui lie le *salut* à l'*ensenhamen* dans la littérature occitane (cf. Monson 1981).

⁵¹⁵ Cf. aussi Bernhardt 1912, 130: '[...] schauen wir etwas genauer den Charakter der Liebespoesien dieses Jahrhunderts an, so erkennen wir, daß sie ausnahmslos von einer schwermütigen Stimmung getragen werden, daß sie nur Liebesklagen darstellen. Und da berührt sich ja der Charakter des Liedes wieder innig mit dem der Strophe'. On peut, en poussant plus loin les convergences entre plainte funèbre et plainte amoureuse, remarquer que dans les *saluts* comme dans les *complaintes*, l'amant se plaint justement souvent de la *mort* par amour que lui prépare sa dame.

⁵¹⁶ Au demeurant, il semble que l'apostrophe au public remplace ici en quelque sorte la *salutatio* à la dame, rendant publique une lettre privée. On peut noter qu'il existe dans la théorie épistolaire médiévale (notamment dans les documents administratifs publics) un faible lien entre la *salutatio* et la 'prière d'écouter' (qui, à son tour, se rapproche logiquement de la *captatio benevolentiae*) ; voir à ce propos Koch 1998, 36.

strophe a non seulement sa place au sein du poème, mais doit également constituer une unité en soi-même. L'emploi des strophes provoque ainsi la répétition et la reprise et nécessite parfois l'introduction d'informations 'superflues' afin de parfaire les rimes, tout en permettant bien sûr en même temps des jeux stylistiques plus ou moins élaborées (jeux de mots, jeux de rimes, etc.)⁵¹⁷. C'est ainsi que ces formes brisent le développement linéaire du *salut* traditionnel construit à partir de l'*ars dictaminis*.

C'est dans ces mêmes tendances qu'il convient d'inscrire, enfin, une troisième caractéristique qui, après les transpositions thématique et formelle signalées, entraîne un bouleversement de la modalité discursive qui trouble les frontières génériques : la fréquente insertion de refrains. Les refrains sont des petits morceaux poétiques autonomes. Leur introduction dans un autre texte crée donc un jeu de réactions réciproques⁵¹⁸. Or, dans les *saluts* et *complaintes*, ce jeu est très net. Parfois, les textes semblent choisir (créer ?) les refrains en fonction de la nécessité du contenu. Mais bien plus souvent, c'est au contraire le corps du texte qui s'adapte aux refrains. Le *salut* ou la *complainte* dépend alors du morceau lyrique, dont il ou elle constitue en quelque sorte la glose. Le résultat est ici encore un développement non plus linéaire et narratif, mais justement 'lyrique'. Ce phénomène se montre très nettement dans les textes no. 14 (*Celui qu'Amors conduit et maine*) et no. 19 (*Amors qui m'a en sa justise*) et il est particulièrement fort dans le texte no. 1 (*Diex ! où porrai-je conseil prendre*), qui part littéralement d'une chanson.

Le refrain fait donc basculer le contexte dans lequel il s'inscrit et entraîne, tout comme l'emploi des formes strophiques, un certain lyrisme. Mais l'un des résultats les plus importants au niveau générique, c'est que l'introduction du refrain peut causer un changement d'allocutaire. Ce phénomène se constate souvent dans les textes strophiques que je viens de mentionner, mais également à une échelle plus limitée. Ainsi, dans *Douce dame, preus et senée*, l'insertion du refrain, provoque le passage de la deuxième personne (*vous*) à la troisième personne (*ele*) pour indiquer la dame :

Quant par **vous** aurai non amis
 Lors aurai je tout acompli,
 50 Et mon cuer sera raempli
 De toute joie et hors d'escil.
 Si porrai chanter comme cil
 Qui dist : « D'amors et de **ma dame**
 « Me vient toute joie, par m'ame. »
 55 Mais j'ai paor que trop n'atande
Ma dame, qu'**ele** ne me rande
 Son confort por issir d'esmai.

Ce *salut*, qui n'utilise nulle part ailleurs la troisième personne, reprend ici le syntagme *ma dame* du refrain, ce qui provoque un glissement dans l'apostrophe du texte vers la troisième personne, aussitôt réparé (à partir du v. 61 ; jusqu'à la fin du texte, on ne trouve plus que l'apostrophe *vous*). Le refrain déstabilise ainsi la marque générique fondamentale du *salut*. Tout comme l'introduction d'un contenu nouveau et de formes strophiques, celle des pièces lyriques peut donc causer un bouleversement du texte qui va jusqu'à mettre en cause des frontières génériques.

⁵¹⁷ Pour les possibilités poétiques du douzain, voir par exemple Batany 1989.

⁵¹⁸ Voir pour les différents aspects de l'usage de refrains dans de différents contextes non-lyriques par exemple Doss-Quinby 1984 (notamment 143-215) et Butterfield 2002.

2.2.3.4. Conclusion : les *saluts* et *complaintes* et la dynamique des genres au 13^{ème} siècle

Les remarques qui précèdent suggèrent une évolution : elles partent en effet implicitement de l'idée d'un *salut* 'classique', qui aurait ensuite subi une série de modifications. C'est là une idée fallacieuse dans la mesure où il est forcément incorrect de parler d'un genre sous sa forme classique comme si une telle forme existait, mais c'est une idée qui aide à mieux comprendre l'évolution du *salut* français. Une telle évolution diachronique est en réalité difficile à esquisser pour la tradition française : non seulement la vaste majorité du corpus se trouve dans le manuscrit fr. 837, mais l'ensemble de la tradition est préservée dans quelques recueils de la fin du 13^{ème} siècle et il semble bien qu'il faille placer l'ensemble de la production du genre à cette époque. Dans cet état de choses, il reste pourtant, du moins pour ce qui est du *salut*, un point d'appui : le *salut* d'oc, qui, pour autant qu'on sache, semble avoir servi de modèle au *salut* d'oïl⁵¹⁹. Or, même sans établir une comparaison approfondie des deux traditions, il est aisé de constater que la forme de loin la plus utilisée au Sud comme au Nord est l'octosyllabe à rimes plates. Il est ainsi légitime de se servir de cette forme pour ainsi dire 'classique' comme point de départ pour une description ou moins grossière de l'évolution du *salut* d'oïl, qu'on peut résumer de la manière suivante⁵²⁰.

Genre relativement bien établi – selon ce que semble indiquer l'existence d'une tradition occitane préétablie – le *salut* apparaît dans sa forme habituelle (occitane) dans plusieurs textes du manuscrit fr. 837. On y trouve les parties épistolaires, une *salutatio* en début de texte, la forme narrative des octosyllabes à rimes plates et l'apostrophe à la dame. Le genre semble même assez bien établi pour qu'on conçoive sa 'préhistoire' : la *complainte*, genre génétiquement lié au *salut* où l'amant aspire à la déclaration du *salut* sans la réaliser ; genre aussi, qui, ne possédant guère d'autres marques génériques, semble ne pouvoir exister que dans la proximité immédiate du *salut*, qui lui confère partiellement son sens et constitue sa raison d'être. Or, si la *complainte* semble naître d'un développement 'rétrograde' du *salut*, le *salut* lui-même subit également l'influence de la littérature contemporaine, qui se traduit dans plusieurs modifications qui ont d'importantes répercussions au niveau générique : on constate des glissements thématiques, l'emploi nouveau de formes strophique non-lyriques⁵²¹ et une oscillation dans la structure épistolaire du genre caractérisée par l'apostrophe à la dame. Ces développements enlèvent au *salut* quelques-unes de ses caractéristiques de base, à savoir notamment sa forme narrative non-strophique et l'apostrophe à la dame, de sorte que le genre en est quasiment réduit à la *salutatio*, seul moyen d'identification et reconnaissance génériques : le *salut* n'est plus qu'un cadre lâche pour contenir autre chose et la 'généricité originelle' du *salut*, déjà assez floue par elle-même, est ainsi dénaturée et vidée de sens au profit d'une redéfinition du genre en termes plus généraux. L'évolution du genre le porte ainsi à un point où, ayant perdu ses traits distinctifs les plus prononcés, il en devient méconnaissable. Il n'est pas étonnant de le voir s'éclipser alors dans d'autres formes et dans d'autres typologies, telles que l'allégorie et, surtout, le *dit*, catégories également mal définies mais omniprésentes à l'époque.

Il se peut que les auteurs mêmes de ces textes aient été conscients de cette évolution, car elle se fait voir déjà au niveau des désignations internes. C'est que, durant cette évolution, il y a une relation intéressante entre forme, fond et désignations textuelles : dans plusieurs cas, il semble que le changement de forme entraîne un changement de fond qui trouble

⁵¹⁹ Un tel modèle direct ne semble pas avoir existé pour la *complainte*, à moins de supposer que la *complainte* se soit développée à partir du *salut*, ce qui n'est toutefois pas sûr. Je laisse donc de côté ici la *complainte*, sur laquelle je reviendrai plus loin.

⁵²⁰ On ne peut éviter d'introduire ici un certain relief chronologique ainsi que des relations de cause à effet ; l'ordre exact des choses reste pourtant impossible à restaurer avec précision.

⁵²¹ Une telle évolution de formes narratives vers des formes strophiques se détecte également, soit-ce à une échelle plus limitée, dans la tradition occitane du *salut*.

l'identification générique à tel point de nécessiter l'affirmation de la généricité à l'aide d'une désignation générique interne. En effet, on peut constater à ce niveau que les *saluts* 'classiques' du corpus ne comportent guère de désignation interne : leur appartenance générique est assez claire pour la rendre superflue. On en trouve en revanche justement dans des textes-limites, qui ont besoin d'affirmer leur généricité. Ce n'est donc peut-être pas un hasard si on les trouve uniquement dans des textes qui, de différentes manières (formes strophiques, textes à réponse, absence ou présence de l'apostrophe), défient les frontières génériques 'classiques'. Par un effet paradoxal, il faut donc, comme l'a bien vu Butterfield⁵²², se méfier quelque peu des désignations internes. Au demeurant, comme nous avons pu le constater, même les désignations internes se mélangent. Dans cette situation, le travail du copiste est également intéressant. À quelque distance de l'époque de production des textes, il donne une interprétation des aspects génériques du corpus qui montre avant tout que, à l'époque où il travaille, l'évolution générique s'est déjà accomplie : posant un regard en arrière sur le corpus, il ne voit plus le processus, mais le résultat. Ce résultat est un amalgame de genres difficilement dissociables et c'est cet amalgame qu'il transmet dans ses *explicit*. Après lui, l'annotateur, travaillant à une époque de 'formes fixes', démontrera encore une faible tendance à redresser les choses.

Cette situation comporte d'importantes conséquences pour la 'définition' de ces genres. Il faut constater que même la délimitation générique la plus prudente est rattrapée par la dynamique de l'histoire littéraire et ne saurait, par conséquent, avoir qu'une valeur relative. La remarque de Fowler, selon laquelle tout ce qu'on peut dire sur un genre est aussitôt nié par ce même genre à cause de son évolution⁵²³, se vérifie ici dans toutes ses implications⁵²⁴. Pour saisir ce corpus il est donc peu utile de formuler une délimitation générique stricte, qui arrête trop facilement la dynamique des deux genres et qui ne permet donc pas de les comprendre. Certes, il convient de prendre en compte tous les indices de généricité disponibles et l'on peut en arriver ainsi à une prudente distinction entre *salut* d'un côté et *complainte* de l'autre. Mais au lieu de s'arrêter là, force est de respecter également les caractéristiques des textes eux-mêmes qui, seules, reflètent la dynamique qui les régit et qui constituent ainsi la seule manière pour obtenir une image historiquement fidèle de ces genres.

Or, les différents éléments qui, provoquant d'importants bouleversements, démontrent cette évolution dynamique du *salut* français et sa voisine la *complainte* prennent à leur tour un sens une fois qu'on les situe dans le panorama historico-littéraire du 13^{ème} siècle. Parmi les tendances de la littérature de cette époque, il y en a notamment deux qui permettent de mieux saisir les *saluts* et *complaintes*. La première consiste en ce qu'on a pu identifier comme le passage de la lyrique impersonnelle du *je* de la chanson à la poésie 'personnelle' du *moi* du *dit*⁵²⁵. Au 13^{ème} siècle, le grand chant courtois – poésie abstraite, close sur lui-même, a-temporelle et rigidement codifiée par la tradition, au centre de laquelle se trouve un *je* comme unique référent – commence à être concurrencée par une poésie caractérisée par la linéarité et

⁵²² Cf. Butterfield 1990, 186.

⁵²³ Voir *supra*, 1.1.

⁵²⁴ C'est d'ailleurs pour ces raisons, je crois, qu'il faut être prudent en employant les termes de *saluts* et de *complaintes*. C'est la raison pour laquelle je préfère utiliser les *incipit* ou les *explicit* des textes plutôt que l'une de ces deux qualifications génériques.

⁵²⁵ Le processus est décrit de manière très pertinente par Zink (Zink 1985, 67) : 'Le dit, qui renonce à la mélodie et à la construction strophique obligée de la chanson courtoise et qui s'étend indéfiniment à son caprice, de même qu'il tire sa matière des caprices supposés d'une subjectivité, était bien placé pour recueillir tout ce qu'il y avait de discursif dans la poésie des troubadours et des trouvères, dans la *canço*, dans le *sirventès*, dans la chanson dramatique, et pour le grossir de tous les accidents du concret, sans nécessairement, d'ailleurs, renier l'idéologie courtoise'. Voir à ce propos encore les études recueillies dans Zumthor 1975 et Zumthor 2000², 480-96, Zink 1985, 47-74 et Zink 1987, 96-108 ; Ruhe touche également à la question: voir Ruhe 1975, 243-8. Pour une 'définition' ainsi qu'une étude d'ensemble du *dit*, voir Léonard 1996.

la narrativité, qui met en scène un *moi* qui subit le monde autour de lui et qui, par là, fait une place à l'anecdote, au monde concret et matériel, voire corporel, créant par-là la fausse impression d'une poésie 'personnelle' : 'le poème s'ouvre à l'histoire'⁵²⁶. Le meilleur représentant de cette tendance est, dans la deuxième moitié du 13^{ème} siècle, Rutebeuf⁵²⁷ ; à Arras la même tendance résulte dans les *congés* de Jean Bodel, Baude Fastoul et Adam de la Halle. D'ailleurs, chez ces poètes comme ailleurs, cette tendance est secondée justement par l'usage de formes strophiques non-lyriques. Or, cette ouverture de la lyrique vers l'anecdote et le narratif caractérise également les *saluts* et *complaintes*, qui reprennent quasiment tous les éléments de la chanson (thématique amoureuse, registre de la 'requête amoureuse', motifs, vocabulaire), tout en coulant ce contenu traditionnel dans une forme nouvelle. Cette transposition formelle caractérise bien entendu également la tradition occitane du *salut* et est donc propre au genre dès ses débuts méridionaux. Mais dans la littérature française elle est non seulement plus marquée, c'est justement l'emploi même des formes strophiques non-lyriques qui inscrit le genre dans un type de poésie 'personnelle', racontant l'anecdote amoureux dans une poésie du dialogue qui s'inscrit dans le monde citadin concret. D'ailleurs, peut-être encore plus que le *salut*, théoriquement adressé à la seule dame, la *complainte* se prête éminemment à la mise en scène dramatique du moi. Ce ne sera donc pas un hasard si ces vingt-quatre *saluts* et *complaintes* ont été conservés justement dans un recueil qui contient non seulement les *Congés* de Jean Bodel, mais encore, et en tant que corpus d'auteur, les œuvres de Rutebeuf, écrites dans exactement les mêmes formes que les *saluts* et *complaintes* et parmi lesquelles on trouve justement plusieurs *complaintes*⁵²⁸. De ce point de vue, le travail du copiste constitue encore un signe du temps : il fournit une lecture 'personnelle' des textes en en cherchant les éléments anecdotiques pour en faire des *dits*. Il faut toutefois noter que, s'il n'est plus le *je* de la chanson, le *je* du *salut* et de la *complainte* n'est pas encore le *moi* du *dit* non plus : les deux genres restent trop fortement ancrés dans la tradition lyrique pour devenir une 'poésie du moi' et se trouvent donc en quelque sorte entre la chanson et le *dit*⁵²⁹. Néanmoins, l'apparition des *saluts* et *complaintes* dans la littérature française va bien de pair avec l'évolution plus large de la poésie (lyrique) à cette époque.

⁵²⁶ Zumthor 1975a, 196. Toute la différence réside effectivement en quelque sorte dans le passage du *je* (sujet) au *moi* (objet direct) qui signe un rapport nouveau avec le monde extérieur.

⁵²⁷ Il ne faut pas oublier que Rutebeuf n'a pas laissé de poésie amoureuse et, d'ailleurs, qu'il s'agit d'une personnalité bien unique. Comparer ses textes avec les chansons des trouvères est donc quelque peu risqué, car il faut prendre en compte également la différence de 'registre' ('haut' dans le cas des trouvères, 'bas' dans plusieurs textes de Rutebeuf) et il est probable que la poésie non-lyrique est plus ouverte à ce développement que la poésie lyrique, comme le montre l'œuvre d'Adam de La Halle (cf. Zink 1985, 62: 'l'œuvre d'Adam de La Halle marque l'éclatement de la synthèse lyrique que constituait la poésie des trouvères et qui ne subsiste plus que dans les quelques chansons courtoises qu'il a composées'). Néanmoins, les tendances esquissées sont significatives et finiront par l'emporter à la longue (cf. Zumthor 1975a, 196).

⁵²⁸ Je reviendrai plus loin sur le contexte manuscrit des *salut* et *complaintes*. L'on notera néanmoins que, à l'intérieur du ms. fr. 837, le complément *d'amors* a une fonction très nette dans le cas de la *complainte*, terme autrement trop général. Il n'en va pas forcément de même pour le *salut*. Ruhe explique le complément dans ce cas par l'existence contemporaine du 'salut à la Vierge' (cf. Ruhe 1975, 232-3). Il n'est pas sûr que ce soit là la raison: même si ce genre de pièces se trouvent, sous cette désignation, dans des recueils contemporains (tels que le ms. 3142 de la Bibliothèque de l'Arsenal et le ms. f. fr. 12467 de la BnF) comparables au ms. fr. 837, celui-ci contient plusieurs pièces à la Vierge, qui ne sont toutefois jamais désignés comme des *saluts* et les désignations internes, nous l'avons vu, se limitent généralement au terme de *salut*. Peut-être l'ajout du complément s'explique-t-il par le souci plus général du copiste de souligner le caractère amoureux de certaines pièces (cf. *supra*, 2.2.3.1.) ou bien le terme de *salut* avait-il un sens trop général à ses yeux, comme sans doute celui de *complainte*.

⁵²⁹ C'est ce que Butterfield a bien vu aussi quand elle fait noter que 'like the *complainte*, another genre with a wide range of formal realisation, the *saluts* appears to act as a site for the creative re-alignment of chanson and *dit*' (Butterfield 1997, 88).

Une deuxième tendance consiste en la reprise, très fréquente au 13^{ème} siècle à partir du *Roman de la rose* de Jean Renart (vers 1230), de la lyrique sous forme d'insertion dans des contextes non-lyriques (romans, *dits*)⁵³⁰. Dans cette mode, également représentée dans plusieurs textes du manuscrit fr. 837, la poésie lyrique est confrontée à la narrativité : le *je* lyrique abstrait s'incarne dans les personnages du texte narratif chantant des chansons, des rondeaux, des refrains, etc. Ici encore, on va en quelque sorte vers une poésie de type 'personnel' : appliquée à une situation concrète, la lyrique devient citation, le chant se fait *dit*. Or, ici encore, les *saluts* et *complaintes* occupent une position intermédiaire. D'une part, comme les autres textes qui participent à ce mouvement général du 13^{ème} siècle, ils sont à considérer des textes narratifs à cause de leur forme. Le texte lyrique inséré a ainsi souvent la fonction d'un proverbe, d'une *auctoritas* qu'on invoque pour renforcer le discours. Et comme dans les textes narratifs, dans les *saluts* et *complaintes*, c'est le *je* qui applique le propos généralisant du morceau lyrique à sa situation particulière. Comme nous l'avons vu, cette situation peut mener jusqu'à la glose de la lyrique insérée. Mais, à la différence des autres textes non-lyriques qui se servent d'insertions lyriques dans leur construction, les *saluts* et *complaintes* restent eux-mêmes des textes 'lyriques' dans la mesure où ils traitent de l'amour à la première personne, tout comme la chanson des trouvères ; d'ailleurs, comme nous l'avons pu constater, l'insertion même de refrains donne une allure tout à fait lyrique à certains textes du corpus. Les *saluts* et *complaintes* se situent ainsi entre les 'chansons avec des refrains' et les textes narratifs aux insertions lyriques⁵³¹.

L'étonnante évolution générique dont fait preuve ce corpus des *saluts* et *complaintes* s'insère ainsi très nettement dans le développement plus large de l'écriture lyrique au 13^{ème} siècle, dans lequel ils occupent une intéressante position à mi-chemin entre la chanson lyrique et le *dit*. On pourrait même aller plus loin et supposer que c'est ce développement même qui a suscité l'intérêt pour le genre du *salut*, cultivé depuis longtemps au Sud, mais qui n'a guère laissé de traces au Nord avant le milieu du 13^{ème} siècle. D'ailleurs, plus en général, ce n'est pas un hasard si l'une des caractéristiques de la littérature française de cette époque est justement le mélange des genres⁵³². Comme nous l'avons vu, cette caractéristique est particulièrement présente dans les *saluts* et *complaintes*, qui mélangent les formes et les genres jusqu'à mettre en discussion les appellations même des deux genres⁵³³.

Est-il enfin possible de relier ce corpus à un milieu littéraire spécifique et géographiquement identifiable, où ces tendances générales revêtent une forme plus concrète ? Les quelques données dont on dispose – notamment la localisation du manuscrit fr. 837, quelques éléments de la langue des textes, les attestations des refrains dans d'autres textes –

⁵³⁰ Pour une étude des refrains dans des romans et autres contextes non-lyriques, voir notamment Doss-Quinby 1984, Boulton 1993, Ladd 1973 et Butterfield 2002.

⁵³¹ Cf. Lefèvre 2005, 215 : '[...] saluts et complaintes semblent se situer au carrefour de chansons à refrains et de textes narratifs à insertions lyriques. Ils manifestent, en effet, une tentation ou une tendance à la fictionnalisation du scénario lyrique'.

⁵³² Butterfield 1998, 75: 'The complexity of generic signification in the thirteenth century is intense. Generic interplay is a dominant characteristic of both verbal and musical composition: new genres are created, and pre-existent genres are set together in a variety of combinations, or else given new boundaries of distinction. Through all this generic mobility, a larger literary change takes place throughout the century. [...] Any attempt to document this change has to face a bewildering plurality in the surviving mass of compositions: authors create works which allow many different kinds of distinction to be drawn right across such formal and social categories as lyric and narrative, the sung and the non-sung, the courtly, the popular and the clerical' et *ibidem*, 79: 'The thirteenth century is remarkable for the way in which genres do not exist in isolation but are repeatedly juxtaposed, creating elaborate structures of interpolation and hybridisation'.

⁵³³ Cf. encore Butterfield 1990, 188: 'The works which raise some of the most awkward questions about performance and genre are thirteenth-century. They include romances with lyric insertions, motets and *chansons-avec-des-refrains*, and others to which it is difficult even to ascribe a suitable descriptive epithet (*Aucassin et Nicolette*, *Robin et Marion* and the *saluts d'amour*)'.

semblent pointer vers Arras et alentours. Sans rappeler tous les détails – au demeurant bien connus – de la vocation littéraire de cette ville au 13^{ème} siècle⁵³⁴, il convient de noter la grande variété générique que démontre justement la production littéraire arrageoise du 13^{ème} siècle, qui va des chansons lyriques aux anti-chansons des *fatrasies* en passant par les *dits* moraux et religieux, les *congés*, les *jeux-partis* et même le théâtre. Les différentes caractéristiques génériques des *saluts* et *complaintes* telles qu’esquissées plus haut s’insèrent facilement dans ce cadre général. Du reste, pour simplifier une question compliquée, le ton nettement ‘bourgeois’ de certaines pièces semblent les inscrire dans un cadre ‘urbain’ et la mention d’un *puy* (d’Arras ?) et l’allusion à une *confrérie* pourraient, nous l’avons vu, également s’interpréter dans le sens d’une localisation à Arras. Enfin, le seul auteur connu de *saluts*, Philippe de Remi, actif dans cette même région, était en contact avec la ville et donc probablement familier avec ses institutions littéraires. Il faut donc tenir compte de la possibilité que les *saluts* et *complaintes* soient à inscrire dans ce cadre socio-historique particulier, même s’il s’agit là d’une hypothèse sans doute impossible à prouver de manière irréfutable.

Quoiqu’il en soit, la conclusion la plus importante à tirer de l’examen des aspects génériques des pièces du recueil fr. 837 est qu’elles s’inscrivent dans une évolution générique extrêmement dynamique. Cette évolution, qui reflète les tendances de la littérature française du 13^{ème} siècle, rend l’analyse de leurs aspects génériques particulièrement épineuse et doit nous empêcher de vouloir définir et délimiter ce corpus de manière rigide. Même si on peut légitimement distinguer entre *saluts* et *complaintes* en se basant sur les quelques indices de la conscience générique contemporaine ou directement postérieure que nous avons à notre disposition et sur les propriétés textuelles, pour faire justice à ces deux genres, il convient donc de partir non pas de conceptions théoriques préétablies, mais de se laisser guider le plus possible par les caractéristiques textuelles qui permettent de les insérer dans leur contexte historico-littéraire. Ce n’est qu’en joignant ainsi à l’analyse générique ce genre d’observations historico-littéraires qu’on peut espérer en arriver à une interprétation historique des genres du *salut* et de la *complainte*. C’est d’ailleurs pourquoi cette analyse générique du corpus du manuscrit fr. 837 doit être suivie d’un examen approfondi de l’un des aspects les plus immédiats de son contexte historico-littéraire, déjà effleuré quelques fois, à savoir son contexte manuscrit.

2.2.4. Corpus et contexte : les *saluts* et *complaintes* dans le manuscrit f. fr. 837

2.2.4.1. Esquisse de méthode

Après l’examen des *saluts* et *complaintes* au niveau textuel dans le commentaire, l’analyse du corpus au niveau générique a mis en évidence ses particularités aussi bien que sa cohérence. On peut maintenant monter au niveau suivant et replacer l’ensemble de ces vingt-quatre textes dans leur contexte manuscrit. Cet élément ‘codicologique’ du corpus se divise en deux aspects distincts, qui correspondent à deux phases de la mise en recueil : les sources du copiste et leur insertion dans l’anthologie.

En premier lieu, il convient en effet de considérer pour autant que possible le matériau que le copiste avait à sa disposition. Or, si on connaît le procédé habituel de copie au Moyen Age, il ne sera pas inutile d’en rappeler quelques éléments aptes à guider l’analyse du recueil fr. 837. Traditionnellement, l’on s’est penché notamment sur les chansonniers renfermant la lyrique des troubadours et trouvères, établissant leurs relations et retraçant leurs sources⁵³⁵.

⁵³⁴ Cf. *supra*, 1.2.

⁵³⁵ Cf. en premier lieu l’étude de Gröber 1877 (reprise et amplifiée par Avalle-Leonardi 1992) dans le domaine d’oc et celle de Schwan 1886 dans le domaine d’oïl.

Parmi les procédés qu'on a relevés dans les chansonniers, on peut mentionner notamment l'intégration dans le recueil lyrique de collections préétablies de poésies, soit de 'Liederbücher', organisées souvent par ordre chronologique soit par l'auteur même soit par des amis ou admirateurs⁵³⁶. On rencontre ce phénomène d'ailleurs aussi bien dans la lyrique des troubadours que dans celle des trouvères et elle fera fortune dans la littérature italienne où elle trouve un point culminant dans le *Canzoniere* de Pétrarque⁵³⁷. Ayant été conservés dans les grands chansonniers en langue d'oc, le *salut* occitan s'inscrit dans cette typologie d'analyse des sources, même si les résultats d'une telle recherche – sans doute partiellement à cause de la pauvreté de la production dans le genre – ne permettent guère d'établir une tradition manuscrite très homogène⁵³⁸.

Les grands recueils français à caractère avant tout narratif de la fin du 13^{ème} siècle n'ont pas bénéficié d'une analyse approfondie sous l'aspect de leur tradition manuscrite⁵³⁹, bien que la parenté de plusieurs de ces manuscrits ait été effleurée dans un certain nombre d'études plus ou moins récentes dans ce domaine⁵⁴⁰. La circulation des textes et le processus de copie que présuppose ce type de manuscrits semblent avoir différé quelque peu de ceux des chansonniers lyriques, comme le montre le simple fait que les deux types de manuscrits ne sont pas mélangés très souvent ; on pourrait d'ailleurs supposer qu'une telle différence s'explique par des différences d'ampleur et de performance des textes. Quoiqu'il en soit, les *saluts* et *complaintes* français, ayant été conservés dans des recueils de textes narratifs (brefs)⁵⁴¹, ont connu sans doute une circulation, une mise en recueil, un milieu de production et peut-être un mode de performance analogues aux textes qui les environnent.

⁵³⁶ Cf. Brunetti 1993, 60 : 'La questione dell'accezione del termine e del suo uso non è naturalmente soltanto terminologica, ma orienta la ricerca stessa in direzioni nettamente diverse. Una cosa è infatti intendere con Liederbuch il libro di poesie organizzato dall'autore stesso (e qui poi occorrerà distinguere quello strutturato secondo una qualsiasi sintassi da quello più semplicemente risultante da successive o casuali agglutinazioni), il quale autore dispone verosimilmente di tutti i suoi materiali e se in essi trasceglie o fra essi costruisce una o più sequenze significative lo fa, per così dire, necessitato solo da se stesso. Altro è intendere con Liederbuch i testi di uno stesso poeta organizzati da persona diversa dall'autore poichè il risultante libro di poesia sarà comunque l'espressione di una ricezione e le scelte in essa operate (anche qui per semplice addizione o costruzione), condotte evidentemente non nell'assoluta libertà o disponibilità dei materiali, ma all'interno di dati e variabili canali di trasmissione, ossia di fonti.' Il n'est pas toujours facile de distinguer entre les différentes phases de la copie ; ainsi, parmi les sources du copiste, il a pu y avoir, justement, des recueils d'auteur.

⁵³⁷ Voir à ce propos par exemple Avalle-Leonardi 1992, 62-72 et Brugnolo 1989. On peut mentionner notamment les collections des œuvres lyriques de Guiraut Riquier et Peire Cardenal ; dans la lyrique d'oïl, on connaît les chansonniers d'Adam de la Halle, Thibaut de Champagne et Jehan de Renti (cf. à ce propos par exemple Formisano 1993 et Battelli 1999a). Pour des exemples italiens, espagnols, galégo-portugais et allemands et les modèles médio-latins, voir par exemple Avalle 1985, Bertolucci Pizzorusso 1984, Brugnolo 1989, ainsi que le recueil Lo Monaco-Rossi-Scaffai 2006.

⁵³⁸ Cf. Cerullo 2009b. Tout au plus peut-on noter que la transmission des *saluts* d'Arnaud de Mareuil, auteur le plus prolifique de *saluts*, démontre une unité très relative.

⁵³⁹ Cf. Borghi Cedrini 1994, 120-121 et Lefèvre 2005, 217 : 'Etudier tous ces grands manuscrits de répertoire comme on le fait depuis bien longtemps pour les chansonniers, en mettant au jour leurs rapports et désaccords, apparaît bien comme une nécessité. Mais si on l'a souvent affirmé, le défi n'a pas encore été véritablement relevé'. Borghi Cedrini 1993 est également un plaidoyer pour une analyse des 'manuscrits de répertoire' conjointement aux chansonniers. On rencontrera quelques autres manuscrits de cette typologie lors de l'analyse des *saluts* et *complaintes* isolés.

⁵⁴⁰ Cf. par exemple Rossi 1983, Ménard 1984, Busby 1999, Azzam-Collet 2001 et Collet 2007 ; Legry-Rosier 1955 donne un aperçu de l'ensemble (une vingtaine) des manuscrits de la catégorie du ms. fr. 837 ; pour quelques études plus générales sur la mise en recueil, voir Short 1988 et Hasenohr 1999.

⁵⁴¹ Il faut rappeler que les *saluts* occitans sont bien conservés dans des chansonniers lyriques, mais que, à l'intérieur de ceux-ci, ils se trouvent eux aussi dans des sections d'œuvres narratives et didactiques qui, elles, s'apparentent en quelque sorte aux recueils narratifs français. Le mélange de littérature lyrique et littérature narrative qui en résulte constitue sans doute une caractéristique propre à la tradition manuscrite de la littérature occitane médiévale qui, connaissant peu de textes narratifs et donc peu de recueils narratifs, est enclin à inclure

Enfin, il n'est pas inutile de rappeler que le corpus des *saluts* et *complaintes* constitue en bonne partie un corpus de nature *épistolaire*. Ces vingt-quatre textes s'inscrivent donc en même temps, du moins en théorie, dans la troisième catégorie du recueil épistolaire médiéval, comme les collections de lettres d'amour latines brièvement passées en revue plus haut⁵⁴². L'analogie est bien sûr imparfaite, car l'inclusion même des *saluts* et *complaintes* dans le manuscrit fr. 837 montre que ces textes furent traités comme des textes littéraires quelconques plutôt que comme des lettres proprement dites. Une telle conclusion provisoire est du reste confirmée par la tradition occitane du *salut*. Ici non plus, le genre n'a guère comporté de circulation en recueils 'épistolaires'⁵⁴³. Malgré tout cela, l'hypothèse est à prendre en compte, du moins au départ, à cause de l'attestation, aussi bien à l'intérieur d'autres manuscrits qu'en position autonome, de florilèges ou fragments de lettres littéraires à circulation autonome, qui font entrevoir l'existence effective ce troisième type de recueil littéraire⁵⁴⁴.

La réflexion sur ces trois types d'anthologies – lyriques, narratifs et épistolaires – pourra donc servir de guide à une analyse des sources qui ont été à la base de la copie des *saluts* et *complaintes* dans le manuscrit fr. 837. Une telle analyse, qui n'a pas encore été effectuée, est forcément limitée, le problème crucial étant que, à la différence de la tradition manuscrite déjà pauvre du *salut* d'oc, les *saluts* et *complaintes* français ont été préservés presque exclusivement en attestation unique. Ce qui compense toutefois quelque peu cette pauvreté de données, c'est que la plupart des textes ont été préservés justement dans le seul manuscrit fr. 837, ce qui permet néanmoins d'effectuer l'analyse textuelle interne de la tradition qui, seule, peut permettre d'en savoir plus sur les sources du copiste.

D'autre part, si une étude des sources du copiste est susceptible de nous renseigner pour autant que possible sur la pratique et la circulation du *salut* dans la France du Nord du 13^{ème} siècle, c'est justement afin de mieux comprendre cette place du genre dans la littérature contemporaine qu'il convient, en deuxième lieu, de l'analyser dans son contexte manuscrit, qui constitue un reflet, partiel mais important, du système littéraire contemporain⁵⁴⁵. À cet effet, il convient de s'interroger sur le programme que chacun de ces grands recueils possède pour soi. Les bases pour l'étude de ce genre de programmes de mise en recueil ont été jetées dans un certain nombre d'études relativement récentes⁵⁴⁶. Elles reposent sur l'idée que la disposition des textes dans les manuscrits n'est pas une succession mécanique, mais répond à des critères spécifiques, qu'ils soient d'ordre historico-littéraire, esthétique, pratiques, etc. Bref, le manuscrit n'est pas une bibliothèque mal organisée où chacun pourra trouver ce qui

des textes narratifs brefs dans les chansonniers, d'autant plus quand, comme dans le cas du *salut*, les auteurs des œuvres narratives sont des troubadours connus.

⁵⁴² Cf. *supra*, 1.2.

⁵⁴³ Voir à ce propos encore Cerullo 2009b.

⁵⁴⁴ De tels recueils sont bien attestés dans la tradition latine (cf. récemment Stella 2006), mais aussi dans la tradition occitane : on peut mentionner les lettres de Guiraut Riquier rassemblées dans le chansonnier occitan *R*, qui constituent en quelque sorte un recueil épistolaire séparé des chansons du même auteur, qui a pu avoir une circulation autonome (cf. par exemple Zufferey 1987). L'application d'un critère formel détermine ici comme dans le cas du *salut* à reprises l'inclusion des lettres dans des manuscrits ou sections manuscrites à caractère narratif. On trouve d'ailleurs une allusion pittoresque à l'envoi du *salut* dans un passage du texte occitan anonyme *Bona dompna, pros ez onrada* (vv. 27-36 ; cf. Gambino 2009, 660 ; cf. le bref commentaire dans Brunetti 1993, 65). Dans le domaine français on peut mentionner certaines lettres insérées dans des romans, mais extrapolées de ceux-ci afin d'adopter une circulation autonome : c'est ce qui se passe avec certaines lettres du *Tristan en prose* et du *Guiron le Courtois*. Dans le domaine italien, il faut mentionner les lettres de Guittone d'Arezzo. Enfin, le cas le plus intéressant de circulation autonome de recueils de lettres provient de la Suisse et est constitué par un petit recueil de lettres d'amour découvert à Zurich (cf. Schiendorfer 1988).

⁵⁴⁵ Cf. par exemple Wackers 2000, 248: 'When we want to study medieval genres, it is absolutely necessary to go beyond the borders of modern definitions and study collections as a whole, even when we are mainly interested in only a part of such a collection. It is also necessary to study manuscripts as meaningful wholes.'

⁵⁴⁶ Voir entre autres Rychner 1984, Avalle 1985, Huot 1987, Short 1988, Nichols-Wenzel 1996, Busby 1999 et 2002, Revard 2000 et Azzam-Collet 2001.

lui plaît, mais un livre en soi qui possède sa propre dynamique interne. Il convient dès lors d'analyser un texte en relation avec ceux qui l'entourent dans le manuscrit où il a été copié. Le contexte manuscrit permet ainsi de mieux comprendre le texte, tout comme ce dernier aide à comprendre le programme du premier⁵⁴⁷.

Cette approche des manuscrits, qui a également été appliquée au cas spécifique du manuscrit fr. 837, offre souvent des résultats inattendus et suggestifs – qu'on préfère l'appeler, avec Nicholson, 'Philologie matérielle' ou, avec Busby, 'Nouvelle codicologie' ou qu'on préfère parler, avec Borgi-Cedrini, d'une 'lecture continue'. D'ailleurs, on peut extrapoler dans une certaine mesure les résultats d'une telle analyse des relations entre un texte et les textes voisins et les traduire au niveau de l'ensemble de la littérature contemporaine, cela d'autant plus si, comme dans le cas des *saluts* et *complaintes*, les textes représentent un genre spécifique, qu'on peut inscrire dans le système générique contemporain⁵⁴⁸. C'est ainsi qu'on pourra mieux comprendre la place du *salut* et de la *complainte* au sein de la littérature contemporaine.

Après avoir examiné les *saluts* et *complaintes* individuels et les genres qu'ils forment, il convient donc de les analyser au niveau du 'livre' dont ils constituent le chapitre courtois peu exploré. Or, il n'est pas aisé de comprendre le projet qui est à la base du manuscrit fr. 837. Les différentes propositions formulées par la critique s'accordent en effet avant tout à constater la fragmentarité, les contrastes internes et les 'juxtapositions incongrues' du recueil⁵⁴⁹, qui ne semble pas obéir à un critère esthétique uniforme. En réalité, avant d'entreprendre une analyse de la composition du recueil, il faudrait répondre à une question préalable : à quel type de recueil a-t-on affaire ici ? La question est importante, car la réponse qu'on y donne doit guider l'analyse : si le manuscrit avait pour seul but la conservation du plus grand nombre de textes possible, en tant que 'manuscrit-bibliothèque', une analyse de son programme n'a pas de sens ; s'il s'agit d'un manuscrit qui reflète le répertoire d'un jongleur, il faut le considérer comme un témoignage extrêmement important du système générique de la fin du 13^{ème} siècle ; si on le considère comme un manuscrit 'privé', commandé par un amateur de la littérature contemporaine, il doit être considéré comme le reflet d'un goût personnel, etc. Une question non négligeable ici est celle de la performance des textes : faut-il penser à une lecture ou récitation publique ou à une lecture privée ? En

⁵⁴⁷ Cf. Nichols-Wenzel 1996, 2: 'Materialist philology thus goes beyond traditional textual criticism. It continues to consider versions of a given work as variant forms that must be evaluated, placed in a hypothetical textual history of the work, and mined for clues that allow the textual critic to reconstruct what the author wrote. But in addition, it demands that one look closely at the relationship of the individual version to its historical context in a given manuscript. Arguing that the individual manuscript contextualizes the text(s) it contains in specific ways, materialist philology seeks to analyze the consequences of this relationship on the way these texts may be read and interpreted. More particularly, it postulates the possibility that a given manuscript, having been organized along certain principles, may well present its text(s) according to its own agenda, as worked out by the person who planned and supervised the production of the manuscript. Far from being a transparent or neutral vehicle, the codex can have a typological identity that affects the way we read and understand the texts it presents. The manuscript agency – manuscript kind of identity – can thus offer social or anthropological insights into the way its texts were or could have been read by the patron or public to which it was diffused. So the question of manuscript agency arises not as a matter of simple classification but as a tool for better understanding the "performative" context of its content.'

⁵⁴⁸ Cf. Busby 1999, 153-4 : 'The manuscript thus functions as a means of underlining the cohesiveness of the Old French Gattungssystem, alerting users to significant resonances within and between adjacent texts.' Et *ibidem*, 159-60 à propos des recueils contenant des fabliaux : 'Manuscript context in essence constitutes a specific intertext for the reading of fabliaux which has as much to tell us about their function as about the wider intertext of Old French literature as a whole. Manuscripts so often described as miscellanies can thus be seen as structured according to principles of similitude and contrast, generating meaning, and reflecting tension and equilibrium between types of poetry and levels of discourse.'

⁵⁴⁹ Foehr-Janssens 2005, 160 ; voir encore les contributions de Borghi Cedrini 1979 et 1994, Busby 1999, Collet 2005, Azzam 2005 et Lefèvre 2005.

l'absence d'informations concernant ce genre de problèmes, c'est justement l'examen de la cohérence de l'anthologie qui doit chercher à y trouver une réponse. D'ailleurs, il n'est pas inutile de se rendre compte à ce propos que le mélange formel, thématique et générique du manuscrit n'est pas forcément aussi incongru qu'il ne paraît à première vue. Il faut en effet rappeler une hypothèse tout aussi simple qu'efficace, avancée déjà par Faral à propos du manuscrit fr. 19152, qui est comparable au manuscrit fr. 837 jusqu'à un certain point : il fait remarquer que, après les chansonniers lyriques, les manuscrits des chansons de geste et ceux des romans, ce genre de grands recueils constituent en quelque sorte un quatrième type de manuscrits contenant, parfois sous la désignation pratiquement vague de *dit*, 'le reste'⁵⁵⁰.

Néanmoins, comme nous avons pu le constater déjà, l'organisation unitaire du manuscrit fr. 837, qui en fait un recueil de type 'organique', permet de conclure qu'il possède bien une cohérence réfléchie, pour épineuse qu'elle soit à définir et qu'il sera donc légitime de s'interroger sur son projet. Mais c'est afin de comprendre ce projet qu'il convient d'analyser d'abord pour autant que possible les sources sur lesquelles il est basé.

2.2.4.2. Les sources du copiste : essai de reconstruction

2.2.4.2.1. Vers quelques corpus d'auteur

Bien qu'il soit difficile de reconstruire une tradition manuscrite des *saluts* et *complaintes* à partir de leur préservation en *unica*, il y a quelques moyens, inexploités jusqu'ici, qui permettent d'aller au delà des textes tels qu'il se présentent à nous dans le manuscrit fr. 837 et de remonter dans une certaine mesure à la phase précédant leur mise en recueil. L'indice le plus important qu'on possède se déduit du commentaire précédent des *saluts* et *complaintes*. En effet, pour élémentaire qu'il soit, celui-ci a permis de mettre en lumière un fait capital, à savoir la relation très étroite que maintiennent plusieurs textes du corpus entre eux. Ces liens textuels ont permis d'avancer à plusieurs reprises l'hypothèse d'une attribution de deux ou plusieurs textes à un même auteur. La combinaison de ces différentes données permet maintenant à son tour d'entrevoir plusieurs groupes de textes, qui sont donc autant de 'corpus d'auteur'.

Pour ce qui est des bases de ces regroupements⁵⁵¹, on ne peut toujours être sûr d'avoir affaire à des textes d'une seule plume, surtout quand il s'agit de ressemblances générales ou de convergences de motifs ou de formules stéréotypés. D'ailleurs, on ne peut exclure complètement des interventions de la part du copiste. Une provenance commune devient en revanche plus raisonnable quand on a affaire à des parallèles spécifiques au niveau du vocabulaire, rimes et éléments stylistiques. En admettant cette marge obligatoire dans l'interprétation des différentes données, il faut donc dresser une liste des différents liens entre textes. L'on laissera de côté, pour l'instant, les critères d'ordre formel et d'autres convergences plus générales tel que l'emploi de l'insertion lyrique ou des mêmes sources, qui ne doivent constituer des critères de regroupement que dans un deuxième moment, pour se concentrer le plus possible sur les contacts textuels littéraires (reprises de vers, parfois de rimes ou d'idées). Voici l'aperçu qui résulte de cet examen (à lire de manière bilatérale : 'texte x démontre un contact avec (:) texte y') :

A. 3: 2	D. 9: 6, 7, 8	G. 12: 11	J. 20: 15, 16
B. 6: 3	E. 10: 6, 5	H. 16: 15	K. 21: 15, 16
C. 8: 6, 2	F. 11: 2, 8	I. 19: 14	L. 22: 21, 18

⁵⁵⁰ Cf. Faral 1934, 10. L'hypothèse exclut bien entendu les manuscrits des domaines moins 'littéraires' tels que les recueils de textes religieux ou pratiques.

⁵⁵¹ Pour les détails, voir le commentaire précédent des vingt-quatre textes.

Vu l'absence totale d'attribution ou d'indications d'ordre chronologique susceptibles d'éclaircir ces contacts textuels, il faudra traiter ce simple inventaire en principe très prudemment comme une liste d'auteurs distincts. Ainsi, le contact entre les textes 15 et 16 et les textes 20 et 21 ne saurait faire conclure forcément à l'identité de l'auteur de ces deux derniers textes ; et il se pourrait même que le texte 16 ait repris le texte 15 (ou vice-versa) et que les deux aient été repris à leur tour indépendamment par l'auteur du texte 20 et du texte 21, et ainsi de suite. On pourrait ainsi penser à un groupe de plusieurs auteurs – un groupe de *confrères* justement – dont les textes se font écho entre eux. Leur proximité dans le manuscrit ne ferait alors que traduire les activités de cette communauté littéraire.

Cette hypothèse n'est pas à exclure *a priori*. Mais vu la tradition manuscrite extrêmement exigüe du genre, qui de toute évidence n'a pas été beaucoup pratiquée, il est sans doute légitime de réduire le nombre d'auteurs⁵⁵². D'ailleurs, il faut noter que le caractère des contacts entre les textes est souvent d'ordre extrêmement simple : il s'agit souvent non d'idées importantes, mais de passages tout à fait banals, qu'un auteur n'aurait eu aucune raison d'emprunter à un autre auteur. Au lieu de penser à un jeu intertextuel élaboré, il semble ainsi plus probable que les différents contacts textuels remontent au travail d'un seul auteur⁵⁵³. Ceci dit, il faut le répéter, des convergences stylistiques ne constituent guère des preuves dures pour construire des hypothèses quant à l'origine de ce corpus. Mais en l'absence d'autres données, on peut du moins s'en tenir aux renseignements que révèle l'analyse même des textes pour formuler l'hypothèse la plus plausible possible.

Regroupant maintenant jusqu'à un maximum ces différentes séries, on obtient un résultat assez suggestif. En effet, on en arrive à trois groupes qui ne démontrent pas (ou guère) de contacts textuels entre eux⁵⁵⁴ :

- A.**
2. *Douce, simple, cortoise et sage*
 3. *Douce dame, preus et senée*
 5. *Aussi comme la rose nest*
 6. *Amors, je t'ai lonc tens servi*
 7. *Cloz de girofle, lis et rose*
 8. *Douce dame, salut vous mande (: demande)*
 9. *En complaignant di ma complainte*
 10. *A sa très douce chière amie*
 11. *Pater noster. Dieus! Por m'amie*
 12. *Douce bele, bon jor vous doinst ; Je ne sai por qui vous avez*
- B.**
14. *Celui qu'Amors conduit et maine*
 19. *Amors qui m'a en sa justise*

⁵⁵² D'ailleurs, comme le fait noter Meneghetti, les recueils d'une 'école' ou d'un 'groupe' de poètes sont assez rares (Meneghetti 1999, 126-7). Elle mentionne toutefois, dans la lyrique d'oïl, le cas des *jeux-partis*, genre qui implique en effet plusieurs poètes par sa nature dialoguée.

⁵⁵³ Déjà en 1899 E. Meyer a formulé le soupçon que les pièces du ms. fr. 837 alors éditées étaient d'un seul auteur (cf. Meyer 1899, 95). Comme nous l'avons vu dans le commentaire qui précède, Ruhe n'a osé affirmer une identité d'auteur que pour quelques pièces.

⁵⁵⁴ On ne peut exclure qu'il faille regrouper seulement dans une certaine mesure les pièces voisines sous la dénomination de 'corpus d'auteur' – ni d'ailleurs qu'il faille au contraire réunir ces groupes, comme pourrait le suggérer par exemple le fait que les textes 14 et 18 se partagent un refrain inconnu ailleurs – mais il est impossible de le savoir. Je propose donc le regroupement maximal, basé sur un jugement assez sévère – mais, il est vrai, subjectif – de la pertinence de chacun des contacts, tout en acceptant d'emblée une marge obligatoire dans l'interprétation des données. L'on se reportera aux commentaires individuels des textes pour juger du bien-fondé de ces regroupements.

- C.
15. *Por mon cuer resbaudir et pour reconforter*
 16. *E! Douz cuers, douce amie, tres douce creature*
 18. *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui*
 20. *Dame plesant et sage, de toz biens doctrinee*
 21. *Or m'estuet saluer cele que je desire*
 22. *Li confrere d'amours, tuit a moi entendez*

À ces groupes s'ajoute un quatrième groupe de textes qui restent et qui se montrent plutôt indépendants :

- D.
1. *Diex ! où porrai-je conseil prendre*
 4. *Li dous pensser où je si sovent sui*
 13. *Ma douce amie, salut, s'il vous agrée*
 17. *J'ai appris à bien amer*
 23. *Douce dame, salut vous mande (: limande)*
 24. *Il est resons que cil se teise*

Il n'est pas à exclure, et même plausible, que (quelques-uns de) ces derniers textes sont à attribuer aux auteurs des groupes A, B ou C, comme l'indiquent parfois de légers parallèles textuels⁵⁵⁵. Toutefois, en l'absence de preuves nettes, il convient de les grouper à part⁵⁵⁶.

2.2.4.2.2. Caractéristiques formelles et génériques

Ayant isolé ces quatre groupes au niveau textuel, il est intéressant de noter, dans un deuxième moment, que ce regroupement coïncide de manière particulièrement nette avec des différences au niveau formel. En effet, il faut remarquer que les textes du groupe A sont sans exceptions en octosyllabes à rimes plates. Ceux du groupe B sont les seuls textes du corpus en strophes d'octosyllabes à rimes plates suivies d'un refrain. Ceux du groupe C sont sans exception en quatrains (une fois en quintains) d'alexandrins monorimes ; à l'intérieur de ce groupe on peut d'ailleurs distinguer un sous-groupe de deux textes qui font suivre chaque quatrain d'un refrain (nos 18 et 22) et qui se montrent extrêmement liés entre eux⁵⁵⁷. La division en trois sous-corpus d'auteur qu'on peut établir au niveau du contenu semble donc correspondre à une répartition formelle. Il faut pourtant nuancer la valeur de cette coïncidence apparente, car il est bien possible que ces différences formelles ne reflètent pas tant une différence d'auteur que la difficulté de comparer des textes formellement différents. Comme l'analyse générique l'a mis en valeur, la forme du texte influence profondément son fond : il est en effet difficile de comparer des alexandrins à des octosyllabes. Cette réserve faite, la coïncidence n'en reste pas moins remarquable et mérite d'être mise en lumière.

Y a-t-il d'autres éléments qui confirment (ou nient) ce regroupement en trois corpus ? Il y en a deux, d'ailleurs liés entre eux, qui se prêtent dans une certaine mesure à une brève analyse : l'emploi de la technique des *coblas capfinidas* et celui de l'insertion lyrique. Pour

⁵⁵⁵ Ainsi, pour ne donner qu'un exemple, on pourrait ajouter au groupe A le texte no. 23, qui reprend un vers du no. 11 et qui partage l'*incipit* avec le no. 8 ; il est toutefois difficile de juger de ce genre de coïncidences, qui pourraient relever du hasard (dans ce cas spécifique la distance entre les textes dans le ms. pourrait également être un indice contraire à son inclusion dans le groupe A, comme nous le verrons plus loin).

⁵⁵⁶ Le texte 24, tout en étant en renouant lâchement avec la problématique de la déclaration d'amour, se détache des autres textes par sa longueur et sa veine allégorisante, ainsi que par sa position en queue du manuscrit (qui devait pourtant, il est vrai, contenir encore un autre *salut*).

⁵⁵⁷ Cf. *supra*, le commentaire sur la pièce 22 (*Li confrere d'amors*) ; la forme est unique dans le Moyen Age français. Il est tentant de voir de la même manière dans les nos 14 et 19 un sous-groupe du groupe A, mais un tel lien n'est pas prouvé.

commencer par la première caractéristique, propre, bien évidemment, aux seuls textes strophiques, il faut dire qu'elle se retrouve, plus ou moins nettement, dans les textes nos 14, 18, 19, 22 et 23. Ce relevé rapproche notamment les groupes B (14 et 19) et C (18 et 22) ; il est d'ailleurs à noter que dans ces quatre textes, le procédé se réalise moyennant l'insertion de pièces lyriques. Or, pour ce qui est de ce deuxième procédé, il faut noter que les insertions lyriques jouent un rôle structurel⁵⁵⁸ dans les textes suivants : 1, 4, 7, 12, 13, 14, 17, 18, 19, 22. Elles se retrouvent donc dans tous les quatre groupes distingués A (7, 12), B (14, 19), C (18, 22) et D (1, 4, 13, 17). Ce résultat met en même temps en valeur le groupe D. En effet, on peut se demander s'il représente autre chose qu'un groupe fourre-tout de 'restes'. Or, il est intéressant de noter que les textes 1, 4, 13 et 17 partagent une influence assez grande de la lyrique, qui embrasse les textes jusqu'à rendre floues leurs frontières mêmes : ils insèrent des chansons entières et font commencer et finir les textes sur l'insertion lyrique, qui fonctionne ainsi de cadre au texte entier. Le relevé des insertions lyriques semblerait ainsi mettre en valeur la relative unité de ce groupe. L'analyse de la présence de ces deux éléments dans le corpus permet donc de conclure que, plutôt que de les confirmer, ils traversent les trois corpus d'auteur distingués plus haut. Cette constatation n'infirme pas l'établissement de ces trois corpus, car le procédé des *coblas capfinidas* et l'insertion lyrique sont des procédés très répandus à cette époque. Elle permet au contraire de nuancer cette division tripartite en élargissant la perspective : elle montre des convergences entre les trois groupes qui ne se sont pas vérifiées au niveau de l'analyse textuelle ou formelle. Ces éléments soulignent donc une fois de plus l'unité de l'ensemble du corpus, même s'ils ne sauraient permettre d'élargir ou de combiner les trois groupes que je viens de distinguer.

À la suite de l'analyse des caractéristiques génériques du corpus, l'on peut se demander si les corpus des auteurs A, B et C et le groupe D présentent une orientation générique spécifique. Or, une comparaison entre ces groupes et le résultat de la délimitation proposée au chapitre précédent⁵⁵⁹ montre qu'une différenciation générique ne semble se produire que dans le cas du groupe C, qui contient uniquement des *saluts*. Les trois autres groupes mélangent *saluts* et *complaintes* : dans groupe A trois textes sur dix appartiennent à la seconde catégorie, dans groupe B ce rapport est d'un sur deux. Le groupe D, en revanche, est le seul à démontrer une prédilection pour le genre de la *complainte* (quatre sur six textes appartiennent à cette catégorie). Cette tendance est à voir en relation avec une autre caractéristique de ce groupe, que nous venons de relever, à savoir l'importance qu'y revêt l'insertion lyrique : étant génériquement proche du monologue de la chanson, la *complainte* peut revêtir un caractère plus lyrique que le *salut*⁵⁶⁰. Même en tenant compte de la relativité de la distinction entre *saluts* et *complaintes* telle qu'indiquée précédemment et du nombre limité de *complaintes*, une analyse du facteur générique dans ces différents sous-corpus donne donc quelques résultats intéressants.

⁵⁵⁸ C'est-à-dire qu'ils influencent la forme du texte ou fonctionnent de cadre. Je laisse de côté les réminiscences lyriques mises en lumière dans le commentaire. On pourrait inclure dans cette liste au moins le no. 6, qui finit sur un refrain ; comme cette pièce lyrique, étant intégrée dans les octosyllabes, n'est plus visible en tant que telle, je la laisse de côté, même s'il pourrait s'agir d'une intervention du copiste. Il en va *grosso modo* de même du no. 20. Dans un cas comme le texte 17, la pièce lyrique n'est pas marquée par le copiste, mais a conservé du moins son caractère lyrique, car elle n'a pas été adaptée aux octosyllabes. Je laisse de côté le cas de no. 24, où l'insertion lyrique n'a pas de fonction structurelle.

⁵⁵⁹ Que voici : *saluts* : 2, 3, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 20, 21, 22 et 23 ; *complaintes* : 1, 4, 5, 6, 11, 17, 19 et 24.

⁵⁶⁰ À ce propos l'exemple du texte no. 1, qui va jusqu'à imiter la structure de la chanson, est particulièrement illustratif (cf. à propos aussi Ruhe 1975, 223-4).

2.2.4.2.3. Aspects codicologiques

2.2.4.2.3.1. La distribution du corpus au sein du manuscrit

Enfin, il faut considérer un élément de première importance dans la recherche sur les ‘recueils d’auteur’, à savoir l’élément codicologique. Même si on ne sait pas quel a été le rôle du compilateur ou du copiste dans le processus de la copie – il est en effet possible qu’il ait arrangé les textes selon un projet qui ne correspond nullement à celui de ses sources – la distribution des textes dans le manuscrit peut fournir d’importantes indications sur les sources du copiste.

Une première observation, banale, concerne le positionnement du corpus au sein du manuscrit. En effet, bien que le premier texte du corpus soit le no. 55 d’un total de 249 textes, le texte se trouve peu avant le milieu du codex (au f. 156 des 362). Partant de la foliotation du manuscrit, le corpus se trouve donc confiné *grosso modo* à la seconde moitié du recueil. C’est là sans doute un petit indice de l’unité du corpus – unité ainsi peut-être déjà présente dans les sources du copiste –, qui n’a donc pas été distribué complètement au hasard parmi tous les textes du manuscrit, comme le voulut Ruhe⁵⁶¹. Or, ayant constatée la présence d’une relative unité du corpus au niveau du manuscrit, il sera utile de passer à ce corpus même pour examiner sa structuration interne à l’intérieur du manuscrit. Cette analyse de la mise en recueil des *saluts* et *complaintes* doit partir de la présence de plusieurs groupes de textes à l’intérieur de cette collection de vingt-quatre textes, à partir du groupe minimal de deux textes jusqu’à des ensembles plus larges. À cet effet, voici d’abord les vingt-quatre textes énumérés avec leur numéro dans l’ensemble des textes du manuscrit (les numéros reliés par un + indiquent des textes à réponse): 1 (55), 2 (78), 3 (83), 4 (108), 5 (109), 6 (121), 7 (124), 8 (125), 9 (137), 10 (155), 11 (165), 12 (169+170), 13 (175), 14 (177), 15 (180), 16 (181), 17 (188), 18 (190), 19 (191+192), 20 (194), 21 (196), 22 (197), 23 (201), 24 (249).

D’abord, il faut noter la présence de cinq paires de textes : 4-5 (108-109), 7-8 (124-125), 15-16 (180-181), 18-19 (190-191+192), 21-22 (196-197). La première paire est assez intéressante, car elle semble confirmer un lien entre deux textes qui ne s’est pas vérifié au niveau du contenu, de la forme ou de l’emploi de procédés tels que l’insertion lyrique ou la *cobla capfinida*, mais qui existe également au niveau générique, les deux textes étant des *complaintes*. Il en va de même de la cinquième paire, qui réunit deux textes qu’aucun autre niveau de l’analyse n’a encore permis de rapprocher. Les deuxième, troisième et quatrième paires, en revanche, ne font que confirmer des liens qui se sont déjà vérifiés aux niveaux textuel, formel et générique. On peut dès lors, surtout dans ces trois derniers cas, supposer que ces paires représentent les restes des sources du copiste, même si on ne peut exclure qu’il les a mis ensemble lui-même⁵⁶².

Un deuxième niveau de regroupement textuel dans le recueil constitue celui des cahiers dont il se compose. En effet, l’on sait que, dans le processus de copie, le cahier peut constituer dans une certaine mesure une unité autonome. La proximité des textes devient donc d’autant plus significative et informative au moment où ils font partie du même cahier. Or, il faut préciser que, dans le cas du manuscrit fr. 837, les cahiers ne revêtent pas l’autonomie

⁵⁶¹ Cf. Ruhe 1975, 219 selon qui ‘[...] die Texte offenbar in der Abfolge, in der sie dem Begründer der Sammlung in die Hände fielen, völlig unsystematisch über den gesamten, umfangreichen Codex verstreut mit den anderen Texten vermischt wurden [...]’.

⁵⁶² Mais il resterait alors à expliquer le pourquoi de ces combinaisons. Un exemple d’un rapprochement probablement dû au copiste constituent les *explicit* des textes 6 et 13, qui lient ces textes au texte no. 2, rapprochement que confirme l’analyse des traits textuels et formels pour les textes 6 et 2. Évidemment, même pour les *explicit* il est difficile de distinguer la part du copiste et celle de ses sources. Il faut rappeler à ce propos que l’annotateur démontre une légère tendance à rétablir le caractère générique des désignations dans ses titres, ce qui permet peut-être à quelques endroits de mieux entrevoir le caractère générique des sources du copiste.

qu'ils possèdent ailleurs : recueil de type 'organique'⁵⁶³ copié par un seul scribe, il semble bien avoir été conçu comme tel dès le début (abstraction faite de la perte de quelques textes perdus). C'est d'ailleurs ce que montre clairement le passage d'un cahier à un autre au sein d'un texte⁵⁶⁴. L'analyse des textes dans leur relation avec le cahier où ils se trouvent n'a donc qu'une valeur très relative dans ce cas. En effet, les *salut* et *complaintes* ne constituent la majorité des textes dans aucun cahier, même pas dans le cahier 24, qui en possède le nombre le plus élevé (six textes du corpus). Un aperçu de la distribution des textes selon leurs cahiers met néanmoins en lumière quelques faits intéressants, qui confirment partiellement les données des autres niveaux d'analyse⁵⁶⁵ :

<i>cahier</i>	<i>textes</i>	<i>cahier</i>	<i>textes</i>
14	1 (55)	23	15 (180)
16	2 (78)		16 (181)
	3 (83)	24	17 (188)
18	4 (108)		18 (190)
	5 (109)		19 (191+192)
19	6 (121)		20 (194)
	7 (124)		21 (196)
	8 (125)		22 (197)
20	9 (137)	25	23 (201)
21	10 (155)	31	24 (249)
22	11 (165)		
	12 (169+170)		
	13 (175)		
	14 (177)		

L'isolement des textes 1, 23 et 24⁵⁶⁶ au niveau manuscrit reflète leur inclusion dans le groupe D. D'autre part, l'isolement des textes 9 et 10 est remarquable, vu leur inclusion dans le corpus d'auteur A ; dans ce cas, l'isolement au niveau manuscrit ne reflète pas un isolement historique des autres textes. Les petites séries des textes 2-3, 4-5, 6-8 et 15-16 correspondent partiellement aux paires de textes déjà relevés. Du reste, la paire 15-16 apparaît ici isolée des autres textes du groupe C ; l'association du texte 6 aux textes 7 et 8 confirme en revanche leur lien au niveau textuel, formel et générique comme composantes du groupe A. Restent les deux groupes les plus importants, ceux des cahiers 22 et 24. Le premier confirme le lien entre les textes 11 et 12 du groupe A, mais y ajoute un texte du groupe D (texte 13) et un du groupe B (texte 14) ; le regroupement de ce cahier traverse ainsi les distinctions en sous-corpus. Il en va partiellement de même du deuxième groupe, qui contient en plus d'une bonne partie du groupe C (textes 18, 20-22), un texte (19) du groupe B et un texte (17) du groupe D. L'analyse du contenu des différents cahiers permet ainsi de confirmer partiellement les correspondances déjà relevées, mais résulte en même temps en des associations de textes qui n'ont pas démontré de maintenir des liens à d'autres niveaux⁵⁶⁷. En réalité, le résultat le plus

⁵⁶³ Cf. Hasenohr 1999, 38.

⁵⁶⁴ Cf. Lefèvre 2005, 204.

⁵⁶⁵ Voir pour un aperçu détaillé de la constitution du ms. Lefèvre 2005, 218-9.

⁵⁶⁶ L'isolement de ce texte à la fin du ms. s'explique toutefois partiellement par l'inclusion d'un recueil d'œuvres de Rutebeuf ; d'ailleurs, après le texte no. 24, le ms. devait probablement encore contenir un *salut* aujourd'hui perdu (cf. Lefèvre 2005, 219).

⁵⁶⁷ Vu la relativité de l'autonomie du cahier dans ce manuscrit, on pourrait envisager une analyse des groupes textuels qui fasse abstraction de cette limite codicologique interne et mette en valeur tout simplement la proximité des textes. Ainsi, en adoptant l'intervalle quelque peu arbitraire d'un maximum de cinq textes entre deux textes du corpus, on obtient les groupes suivants : groupe a (1) / groupe b (2-3) / groupe c (4-5) / groupe

éloquent de ce relevé général des cahiers contenant les textes du corpus à l'intérieur du manuscrit est d'une nature plus générale et réside dans la concentration des textes dans un certain nombre de cahiers en série. Bien qu'entremêlés à de nombreux autres textes, les *saluts* et *complaintes* se trouvent dans la vaste majorité des cas et sans solution de continuité dans les cahiers 18-25. À l'intérieur de la seconde moitié du recueil, le corpus occupe ainsi une position assez spécifique qui souligne une fois de plus l'unité du corpus et, sans doute, celle de ses sources.

Mais, pour monter des groupes de textes au prochain et dernier niveau de l'analyse de la mise en recueil des vingt-quatre textes – celui du corpus entier –, l'aspect le plus important de la distribution des textes dans le manuscrit s'entrevoyait beaucoup plus simplement. C'est que les deux 'corpus d'auteur' les plus importantes (A et C) se distinguent non seulement textuellement et formellement, mais encore au niveau du manuscrit. En effet, comme cela s'entrevoyait déjà dans leur numérotation, les textes du groupe A constituent *grosso modo* la première moitié des textes dans le manuscrit (ff. 178-250) et les textes du groupe C la deuxième (ff. 256-275). Pour autant qu'on sache, ces deux groupes n'entrent en contact ni au niveau textuel ni au niveau formel ni au niveau codicologique⁵⁶⁸. Un troisième groupe (B), beaucoup plus limité, se mélange, au niveau manuscrit, avec le corpus C ; un quatrième groupe (D), dispersé, se mélange à ces trois groupes. Mais, laissant de côté ici ces deux derniers groupes et admettant une certaine marge d'hypothétique, les données rassemblées jusqu'ici – convergences stylistiques, formelles et codicologiques – permettent donc d'entrevoir parmi les sources du copiste essentiellement deux collections de *saluts* et *complaintes*.

Pour finir, il ne sera pas inutile, après l'examen des aspects formels, génériques et codicologiques, d'essayer de caractériser ces deux collections au niveau de leur contenu. En effet, tout ensemble de poésies d'amour, tout chansonnier amoureux est susceptible de présenter la logique d'une 'histoire d'amour'⁵⁶⁹. En effet, l'un des principes primordiaux de l'organisation des chansonniers d'auteur est justement celui de l'ordre chronologique⁵⁷⁰. On peut donc légitimement se laisser séduire par l'apparence d'historicité propre aux textes épistolaires⁵⁷¹, pour essayer de voir si on peut reconstruire le déroulement d'une 'histoire d'amour'. Car ce qui peut sembler une entreprise positiviste qui part de l'ancrage non assuré de ces textes dans la réalité historique, peut fournir en réalité des informations importantes sur la structuration de ces deux 'recueils épistolaires' et l'éventuelle volonté esthétique qui la sous-tend. Sans retomber dans l'obsession positiviste d'un réordonnement historique, il conviendra donc d'examiner cet aspect des deux recueils.

d (6-8) / groupe e (9) / groupe f (10) / groupe g (11-16) / groupe h (17-23) / groupe i (24). Comme on le voit, le résultat n'est pas très différent : cette subdivision ne fait qu'agrandir les deux groupes des cahiers 22 et 24, ajoutant au mélange des différents corpus d'auteurs distingués plus haut.

⁵⁶⁸ Combinant ces données codicologiques avec l'analyse générique, on a l'impression d'assister à un développement formel diachronique à l'intérieur même du ms. ; à remarquer, d'autre part, qu'une telle bipartition ne se vérifie pas pour ce qui est de la distinction entre *salut* et *complainte* : les deux types de textes sont complètement mélangés. Au demeurant, en dehors du corpus, l'emploi des alexandrins monorimes est de manière générale plus fréquent dans la deuxième moitié du recueil (mais loin d'être confiné aux ff. 334-48, comme l'affirme Borghi Cedrini 1994, 122).

⁵⁶⁹ 'Per noi l'idea stessa di canzoniere è in qualche modo connessa a quella di storia d'amore' (Santagata 1989², citée dans Stella 2006, 38). Stella 2006 offre justement un survol intéressant de la structuration de quelques 'chansonniers amoureux' médiolatins du point de vue de leur contenu.

⁵⁷⁰ Cf. par exemple Avalle 1985, 368.

⁵⁷¹ Voir à ce propos les réflexions de Lefèvre 2008c.

2.2.4.2.3.2. Reconstruction du recueil A

Le premier recueil comprend dix textes (nos 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 et 12). Une analyse des situations amoureuses représentées dans ces pièces révèle un certain développement. Les textes 2 et 3 mettent en scène un amant timide, souffrant et extrêmement fidèle, qui se soumet à sa dame en invoquant toutes les règles de la *fin'amor*. Cf. par exemple les vv. 33-9 du premier texte :

Quar j'ai **apris à bien amer**,
Sanz vilonie et sanz fausser,
35 Belement et céleement,
Sagement et **cortoisement** ;
Et qui d'amors veut bien ouvrer,
Cortoisement l'estuet mener
Et sagement, [...]

L'accent est mis ici sur la bonne conduite en amour. Un même effet a l'invocation de *fin'amor* dans la pièce 3 (vv. 10-12). Dans la pièce 5, le ton est différent. La thématique est ici celle de la déclaration d'amour même, frustrée par les médisants ; la solution est l'envoi d'un billet d'amour. Par rapport aux deux pièces précédentes, celle-ci semble donc représenter plutôt le premier stade de la relation amoureuse, avant même la déclaration d'amour dans un *salut* (ou de manière orale). La sixième pièce du corpus reproduit une situation encore complètement différente : ici, l'amant quitte (temporairement ?) sa dame. À son départ, il déclare sa fidélité et en demande autant d'elle, mais il fait comprendre ses doutes concernant la fidélité de sa dame :

Or pri qu'ele ne m'oublit mie,
Mès j'en ai le geu mal partit,
80 Que j'ai esté le plus petit,
Selonc mon sens, amez de touz.
Qu'en puis-je donc se je me douz.
Mès je sai bien qu'ele est si franche,
Que ne metroit en esperance
85 Nului, par dit ne par semblant,
Que li cuers ne fust au devant.
Par biau samblant sont li aucun
Si ami ; mès il n'i a c'un
Qui de cuer, d'amor et de fez,
90 **Puest estre ses ami parfez ;**
Mès je ne sai pas se ce sui-je.
Vaille qui vaille, si le cuit-je !
Por ce cuidier tant seulement
Sui-je toz siens entirement.
95 **Or doinst Diex qu'ele soit léaus,**

Dans ce texte, on a l'impression d'assister à la fin (provisoire ?) de la relation d'amour. La pièce suivante, no. 7, constitue en revanche à nouveau une lettre d'amour. Plutôt que de constituer une déclaration d'amour du début d'une relation amoureuse, elle semble s'inscrire au beau milieu de celle-ci, comme le font entendre les vv. 132 ss. :

Et bien est d'amie assenez,
Celui que tenez à ami.
 L'autr'ier l'oï chanter : - « Aimi !
 135 « Aimi Diex ! aimi, que ferai ?
 « Jà de li ne me partirai,
 « Ne jamès ne m'en quier partir,
 « Ainz i morrai comme martir,
 « Por la grant biauté qu'en li voi.

Que les vv. 132-3 ne constituent pas une affirmation générale, mais renvoient effectivement à l'amant de la dame, c'est la suite qui le prouve⁵⁷². D'autre part, le chant de l'amant semble annoncer son départ de la dame, surtout s'il faut leur ajouter les trois derniers vers du texte : *Je m'en vois, ma douce amie. / Si vous lais, ce poise moi. / Por Dieu, ne m'oubliez mie...*

Le texte qui suit, no. 8, constitue un billet d'amour dont la place à l'intérieur d'une 'histoire d'amour' ne se laisse pas déterminer facilement. Il faut pourtant noter que l'amant demande une réponse à la dame et qu'il veut fixer un rendez-vous (vv. 46-47) ; en même temps, il la met en garde contre les médisants (vv. 48-52) et la prie de ne pas l'oublier (v. 59-60). Ces éléments pourraient indiquer des efforts de la part de l'amant pour maintenir une relation amoureuse qui se trouve dans un stade déjà avancé. C'est dans une telle situation que s'inscrit de toute façon la neuvième pièce du corpus. L'amant s'y plaint du comportement de sa dame : ils ont déjà été ensemble, mais maintenant elle est hautaine, le néglige et se laisse influencer par les médisants :

Jointes mains li pri par simplèce
 Que le mal dont amors me blèce
 Li soviengne dont il me vint,
 20 **Quant primes de moi li sovint ;**
Quar en alant et en venant,
Son douz cors bel et avenant
Me demonstra si bele chière,
Tant me fu de bele manière ;
 25 **Une foiz fui en sa meson,**
Et d'amors i pris l'achaison
 Par qoi mon cuer la doit amer ;
Puis i ai trové tant d'amer,
 Et tant de contrère nuisant,
 30 Je cuit ce m'ont fet **medisant,**
 Qui vers li m'ont esté contrère.
Or depri à la debonère,
Por Dieu, que nul n'en voist créant,
 Que par celui où sui créant,
 35 Jà tant ne m'i seront contrère
Que de s'amor vueille retrère.

Ce passage dessine à lui-même une petite histoire d'amour : l'amant se souvient du début de leur amour et même du moment où il avait goûté l'amour de sa dame chez elle (vv. 25-6), mais les insinuations des médisants ont frustré leur amour, car elle tend à les croire, détruisant ainsi leur relation. L'amant demande donc un changement d'attitude (vv. 46-7, 67-8, 70) :

⁵⁷² Ruhe parle à propos de ce texte, qui ne se veut guère plus qu'un gentil billet d'amour, à sa juste raison d'une 'Situation erfüllter Liebe' (Ruhe 1975, 238).

Por ce li pri que sa manière
Change, et praingne autre corage.

Qu'à son cuer praingne humilité
Que de son ami ait pité

Or li soviegne d'amor fine

Le dernier vers fait écho à la profession de foi dans la *fin'amor* que nous avons rencontrée dans la pièce no. 3. Cette pièce offre donc un regard assez intéressant sur le développement du rapport amoureux entre l'amant et sa dame.

La pièce no. 10 se place à nouveau sous le signe du départ. Comme nous l'avons vu, l'amant se complaît à évoquer les plaisir du passé (*Quant me souvient de la bouche [...] / que je soloie tant besier...*, vv. 87-9, etc.) dans un long soupir mélancolique et finit par annoncer son congé de la demoiselle dont ce texte livre le nom (symbolique) : Esmeraude. Le texte qui la suit, le no. 11, s'inscrit au contraire dans les débuts de la relation d'amour : l'amant y exprime l'espoir que la dame devient son amie, comme le montre un passage comme celui des vv. 17-8 : *Dame, se deveniez m'amie / mout en seroit mieudre ma vie*. Du reste, le texte reprend la thématique de la déclaration d'amour, que l'amant est incapable de faire à dame, contrairement aux *damoisiaus* qu'il voit autour de lui (vv. 77-83). Le texte no. 12, enfin, offre de nouveau une plainte lancée à la dame, mais semble lui aussi se placer au début du rapport entre l'amant et sa dame, comme le confirmerait la réponse de la dame, qui refuse son amour, du moins jusqu'à ce que l'amant ait prouvé sa valeur.

Que conclure de ce rapide survol des différents stades dans la relation d'amour décrite, soit-ce de manière conventionnellement vague, dans ces dix pièces ? Tout d'abord il semble qu'on puisse dessiner les quatre phases suivantes :

- 1) vers la déclaration : l'amant exprime ses doutes, se plaint de son sort et cherche une manière pour se déclarer (textes 5 et 11)
- 2) la déclaration d'amour : l'amant se déclare à sa dame sous forme d'épître (textes 2 et 3), essuyant un refus initial (texte 12)⁵⁷³.
- 3) durant la relation d'amour : l'amant écrit à la dame pour l'assurer de son amour, lui demander de changer son comportement et pour la mettre en garde contre les médisants (textes 8 et 9) ; il semble faire allusion à un départ (texte 7).
- 4) le départ de l'amant : l'amant est forcé de partir et déplore son départ tout en doutant de la fidélité de sa dame (textes 6 et 10).

Bien sûr, il s'agit ici d'une reconstruction à valeur très relative. Tout d'abord, elle ne respecte en rien l'ordre des textes dans le manuscrit. Si cela ne constitue pas forcément un argument contre cette reconstruction vu le travail de décomposition de la part du compilateur, on ne peut pas exclure qu'il y ait une raison plus problématique à ce mélange : c'est qu'il n'est pas sûr que tous les textes aient la même destinataire (fictionnelle ou non) d'Esmeraude. Malgré la proximité des textes à tous les niveaux, il est possible qu'on ait affaire à des traces de plusieurs 'recueils épistolaires' d'un même auteur⁵⁷⁴.

⁵⁷³ On se rappellera que la réponse de la demoiselle s'accorde assez bien au texte no. 2 (voir *supra*, commentaire du texte 12). Vu que les textes sont selon toute vraisemblance du même auteur, une certaine confusion dans l'attribution de la réponse à un texte n'est pas à exclure. Est-ce la réponse, même imaginée, de l'Esmeraude de la pièce 10 ?

⁵⁷⁴ Le différent emploi des apostrophes de *dame* et *amie* pourrait en être un signe, même si une analyse de tels éléments est sans doute trop détaillée pour donner des résultats sûrs.

À côté des problèmes qu'elle soulève inévitablement, cette reconstruction a peut-être néanmoins le mérite de mettre en lumière quelques autres aspects du corpus. Tout d'abord, il met très nettement en valeur l'existence de plusieurs phases dans la relation d'amour à l'intérieur du corpus. Cette variété influence, comme nous l'avons vu, sur la généralité des pièces : un *salut*-déclaration n'est pas automatiquement comparable à un *salut*-congé. Il en va de même de la *complainte* : il y a des plaintes amoureuses qui précèdent la déclaration d'amour (no. 5 et 11), mais il y en a également une qui s'inscrit dans la fin du rapport amoureux (no. 6). Considérer ces dix pièces comme constituant un petit 'recueil épistolaire' force encore une fois à se rendre compte de la difficulté de la délimitation générique.

Les différentes étapes amoureuses sont nettement illustrées par l'emploi de quelques éléments spécifiques dans tous ces textes. Ainsi, les médisants sont une constante qui influence continuellement négativement la relation d'amour⁵⁷⁵. L'emploi des temps verbaux est ensuite indicatif du laps de temps qui s'écoule dans cette correspondance pratiquement unilatérale : du souvenir de la rencontre dans le passé en passant par un présent heureux, puis difficile jusqu'au futur incertain après le départ. D'ailleurs, les détails de la vie quotidienne, outre à colorer les textes d'un vernis 'bourgeois' qui reflète sans doute l'époque et le probable lieu de naissance urbain de ces textes, peuvent être interprétés également comme les éléments d'une correspondance, où ce genre de détails est plus commun, même si cette correspondance est unilatérale et stylisée d'après le modèle des trouvères.

2.2.4.2.3.3. Reconstruction du recueil B

Le deuxième recueil (textes 15, 16, 18, 20, 21 et 22) est sans doute encore plus intéressant. C'est qu'il possède non seulement une unité formelle (quatrains (quintains) d'alexandrins monorimes), mais, à la différence de celui qui précède, également une unité générique - pour relative qu'elle soit : les six textes peuvent être inclus tous dans la catégorie des *saluts*. Plus encore que dans le cas du premier recueil, on peut donc parler ici d'un 'recueil épistolaire'. Ce qui plus est, comme nous l'avons constaté, l'unité de ce recueil se traduit également quelque peu au niveau codicologique par l'inclusion de quatre des six textes dans un seul cahier (le cahier 24) et l'inclusion en paire, dans le cahier qui précède immédiatement, des deux autres textes⁵⁷⁶.

En même temps, ce sous-corpus fait preuve d'un développement interne assez marqué. Le premier texte présente tout simplement une requête d'amour à la dame, qui s'inscrit dans la phase initiale du rapport amoureux. Le *brief* qui le suit immédiatement (texte 16) se présente toutefois explicitement comme la dernière d'une longue série de lettres (cf. entre autres les vv. 6 et 20 : *dis, lettres, moz embriez, manz, escries*). Ce texte, dernière tentative auprès de la dame, s'inscrit encore dans la phase du courtoisement, car l'amant ne semble pas avoir encore bénéficié des faveurs de sa dame, mais il en annonce en même temps la fin, peut-être à cause d'un rival, comme le suggèrent les strophes 10 et 11. Le texte 18 se présente de son côté comme une déclaration d'amour relatant la rencontre avec la dame et les souffrances amoureuses qui en suivent chez l'amant. Celui-ci ne semble pas encore avoir été accepté par

⁵⁷⁵ Pour cette place importante des médisants dans le *salut* d'oïl ainsi que pour celle de quelques autres éléments typiques que le distinguent du *salut* d'oc, voir aussi Ruhe 1975, 234-8.

⁵⁷⁶ Le corpus d'auteur B est trop restreint pour être significatif et maintient probablement des relations avec un autre texte du ms. (voir ci-après). Il possède une unité formelle, mais pas d'unité générique forte : il s'agit d'un *salut* et d'une *complainte*, même si la dernière est suivie d'une réponse. On ne saurait indiquer un ordre temporel : il semble qu'on soit au début d'une relation affective, comme le montrent la requête d'amour et le refus suivi de l'accord de la dame. Leur inclusion dans deux cahiers différents et éloignés (nos 22 et 24) détruit du reste l'unité démontrée par l'analyse textuelle et formelle ou bien constitue peut-être un argument en faveur de leur rapport avec l'un des deux autres recueils (non tant avec A que plutôt avec C, vu la commune technique de l'insertion lyrique et le fait que les textes 14 et 18 partagent un refrain inconnu par ailleurs).

la dame, vu son affirmation : *Por vostre amour avoir, ne sai se je l'aurai* (v. 70) ; il entrevoit un possible rival dans *cil autre valet blond* (v. 99), mais également le bonheur : *Se vous estiiez moie et je estoie à vous* (v. 175). Ce texte appartient donc à la phase initiale du rapport amoureux.

Dans le texte no. 20, la situation semble avoir changé. L'amant se plaint de sa dame, qu'il a peur de perdre. Cette perte éventuelle domine en effet thématiquement le texte. L'amant espère donc que la dame change son comportement tout comme l'amant du texte 9 avait reproché à la dame sa négligence. Le texte semblerait ainsi représenter une phase tardive de la relation, dont il annonce la fin. Avec le texte 21, on retourne à l'amant craintif d'un début de relation : il attend la pitié de la dame, lui déclare son amour, mais n'est pas sûr de sa bienveillance envers lui. Ici encore, les médisants risquent de miner les projets de l'amant, qui implore effectivement la dame de ne pas se fier à eux : *Bele, ne creiez mie les felons mesdisanz* (v. 29). Ces derniers se retrouvent dans la dernière pièce de cette série, no. 22. L'amant y déclare en outre encore son incertitude quant à l'attitude de sa dame à qui il ne réussit pas à parler de vive voix. Cette pièce semble encore s'inscrire dans la même phase initiale que la pièce précédente.

Une reconstruction des différentes phases amoureuses présentes dans ces six pièces ne comprendrait ainsi que deux phases :

- 1) La déclaration d'amour : textes 15, 16, 18, 21 et 22.
- 2) Déroulement et fin du rapport amoureux: texte 20.

Selon cette reconstruction, le dernier acharné appel à la dame qu'offre le texte 16 aurait eu son effet, mais la relation semblerait prendre fin dans le texte 20. On aurait donc une correspondance qui ne représente qu'une partie extrêmement réduite du rapport amoureux ; il se pourrait, d'autre part, que la série de lettres ait été plus étendue à l'origine qu'elle ne l'est aujourd'hui. Il est toutefois intéressant de remarquer que le texte 16 fait nettement allusion à cette correspondance en évoquant en détail tous les billets d'amour qui l'ont précédé ; il semble qu'on ait ici un indice interne de l'existence de ce recueil épistolaire, dont on ne possède peut-être, dans sa forme actuelle, qu'une partie restreinte.

Au demeurant, il pourrait y avoir un deuxième indice sur la nature de ce petit recueil de six épîtres amoureuses. Voici la dernière strophe du *Confrere d'amors* :

A celi rent merci qui tout m'a consenti
D'escrire cest livret, que j'ai fet pour celi
Que ne voi pas sovent, certes ce poise mi ;
70 A cest definement por Dieu je vous depri :
 Vous qui la irez, por Dieu dites li,
 S'ele onques ama, de moi ai merci.

Le passage qu'il importe de souligner ici est *cest livret* du v. 68. Jusqu'à maintenant, on ne s'est pas interrogé sur la signification exacte de ce terme. Il semble en effet indiquer le texte lui-même, dans une sorte d'envoi, comme il le fait dans quelques autres textes⁵⁷⁷. On peut noter toutefois qu'il est quelque peu étrange de désigner un texte aussi bref (72 vers) comme un 'petit livre'⁵⁷⁸. Sans doute, on peut expliquer cet emploi du terme par le fait qu'il s'agit d'un poème épistolaire, qui, étant destiné à l'envoi, possède une certaine autonomie.

⁵⁷⁷ Dans le Tobler-Lommatzsch on trouve une poignée d'occurrences du terme avec cette signification, parmi lesquelles celle du *Confrere d'amors*.

⁵⁷⁸ Comme l'observe d'ailleurs également le dictionnaire de Tobler-Lommatzsch en soulignant qu'il ne s'agit que de douze strophes.

Toutefois, le passage pourrait revêtir une signification tout autre au moment où on se rend compte que le terme de *livret*, traduction en ancien français du latin *libellus*, constitue le terme technique pour désigner une section codicologique autonome (de quelques cahiers au maximum) porteuse d'une ou plusieurs œuvres, souvent d'un même auteur (*booklet*)⁵⁷⁹. Plus en particulier, dans les cas où ces *libelli* contiennent des poésies, amoureuses ou non, ils constituent de petits chansonniers (amoureux)⁵⁸⁰. Ainsi, il se pourrait que l'auteur du *Confrere d'amors* indique dans ce passage un recueil de textes, sans doute épistolaires, autonome, un *libellus*, destiné à être envoyé à la dame, de la même manière dont le fera plus tard Guillaume de Machaut. On sait en effet que dans l'histoire de la transmission des textes littéraires médiévaux les *libelli* constituent une phase antérieure à celle des grands recueils, qui s'en serviront dans leur confection⁵⁸¹. L'unité d'un tel livret de poésies épistolaires, si c'est bien de cela qu'il s'agit ici, serait au demeurant augmentée par l'emploi d'une forme identique pour l'ensemble du recueil (le quatrain d'alexandrins monorimes). D'ailleurs, une telle interprétation semblerait trouver une confirmation dans le texte même où il est utilisé et dans la position de celui-ci dans le manuscrit : *Le confrere d'amors* est le dernier texte de la série, dans lequel le poète s'adresse non seulement à la dame, mais encore à ses confrères en poésie⁵⁸². Le texte clôt ainsi l'ensemble du recueil épistolaire, du moins dans la configuration tel qu'on le connaît aujourd'hui.

Dès lors, la strophe citée plus haut pourrait servir d'envoi non seulement au seul texte du *Confrere d'amors*, mais au recueil de poésies dans son ensemble. On peut en effet noter que la pièce porte quelque peu le caractère d'un 'épilogue'. Cela est clair dès l'apostrophe aux confrères, qui semblerait placer l'ensemble du recueil et de la relation d'amour à un niveau qui dépasse le simple niveau de la communication entre l'amant et sa dame pour aller vers celui de la circulation de textes poétiques entre initiés. De la même manière, certains vers peuvent s'interpréter comme des affirmations 'programmatisques' de l'amant. Ainsi la quatrième strophe :

Amors est ma mestresse, je sui en son dangier,
 20 Ne ja, tant com je vive, ne m'en quier eslongier,
 Ne de servir m'amie ne me vueil delaier,
 Je ne sai s'ele m'aime, ce me fet esmaier.
Je ne sai se la bele m'aime,
Mes je l'aim de fin cuer entier.

Ces vers peuvent s'interpréter comme une sorte de déclaration conclusive : sujet à Amour, l'amant continuera toujours à aimer, quoique fasse sa dame. De la même manière, tout en

⁵⁷⁹ Voir Robinson 1980 ; pour l'emploi du terme de *livret* dans les inventaires de bibliothèques médiévaux, voir par exemple Busby 2002, 39-40.

⁵⁸⁰ Pour les *libelli* lyriques, assez répandus dans la littérature latine (Abélard, Baudri de Bourgueil) et vernaculaires (Peire Cardenal, Guiraut Riquier, Adam de la Halle), voir entre autres Avallé 1985, 369-70, Brunetti 1993 et, de manière générale, les diverses contributions rassemblées dans Lo Monaco-Rossi-Scaffai 2006.

⁵⁸¹ Cf. Brunetti 1993, 65 : 'Insomma il *libellus* sembra rappresentare una tappa immediatamente precedente alla dispersione dei testi nei florilegia, all'antologizzazione, la quale, viceversa, fu evidentemente la modalità privilegiata per assicurarne la conservazione ed ora l'unica che ci permetta di verificarne la fortuna' et Hasenohr 1999, 49: 'en schématisant [...] : entre des siècles où la tradition des pièces courtes versifiées en octosyllabes (pour la plupart) se fait exclusivement par le truchement de récitants et de *libelli* ou *rotuli* (XIIe – première moitié du XIIIe s.), et le moment où ces premiers chefs d'œuvre de la littérature d'oil (romans en vers compris) deviennent obsolètes (milieu du XIVe siècle), fleurissent de gros recueils anthologiques'. Cf. encore Short 1988 à propos du rôle des *libelli* dans la confection des recueils français.

⁵⁸² L'introduction de ce double public (la dame et les confrères) est une caractéristique qui sépare quelque peu ce petit recueil du premier (où une telle tendance se montre pourtant également dans la pièce 10).

étant un cliché, le premier hémistiche du vers 61 de l'avant-dernière strophe (*N'ai plus pooir d'escire*) offre une conclusion qui, en combinaison avec la répétition du verbe au v. 68 (*escire cest livret*), pourrait se rapporter non seulement à la pièce elle-même, mais à clotûre du recueil entier.

Il reste bien entendu difficile de vérifier la validité de cette interprétation. Il faut toutefois apporter une dernière pièce justificative au dossier et remarquer que ce cas a un précédent plus célèbre dans la poésie épistolaire latine. C'est Baudri de Bourgueil qui parle de son *libellus* dans sa missive rimée à Emma dans les termes suivants (v. 9) : *Sed tibi nunc totum nostrum commendo libellum* ('Mais je te confie maintenant tout nôtre livret')⁵⁸³. Non seulement le poète fait ici référence à un recueil de poésies indiqué par le terme de *libellus* dans une épître amoureuse destinée à une dame, mais en plus de ces parallèles avec le *Confrere d'amors* il est encore à noter, avec Brunetti⁵⁸⁴, que cette poésie clôt justement un recueil autonome d'œuvres de Baudri de Bourgueil (intégré dans un recueil plus grand de poésies du même auteur). Comme le *Confrere d'amors*, cette poésie semble ainsi avoir la double fonction de clôture et d'envoi d'un recueil poétique.

Si cette interprétation est exacte – ce qui est cependant impossible à prouver – on peut ajouter une troisième phase à l'histoire d'amour dessinée dans ces textes : celle d'une fin ouverte. Mais, surtout, on aurait là d'importantes indications sur les sources du copiste du manuscrit fr. 837, car on aurait affaire non seulement à un recueil épistolaire d'auteur, comme dans le premier cas, mais celui-ci revêterait encore la forme d'un *libellus* autonome de poésies amoureuses.

2.2.4.3. Observations sur la place des *saluts* et *complaintes* dans le projet du manuscrit f. fr. 837

2.2.4.3.1. Caractéristiques générales du recueil

Avant de s'interroger sur la place que les *saluts* et *complaintes* peuvent avoir occupée dans le projet du compilateur du manuscrit fr. 837, il ne sera pas inutile de rappeler un certain nombre de traits généraux propres au codex⁵⁸⁵. Pour ce qui est des typologies textuelles qui y sont représentées, on peut noter, comme on l'a fait à plusieurs reprises, qu'elles sont des plus variées : fabliaux, pièces de circonstance, *lais*, *ovidiana*, pièces religieuses, pièces de théâtre, pièces amoureuses, *dits*, poèmes moraux, didactiques, satiriques, etc. Parmi ces textes il y a un pourcentage relativement élevé d'*unica* (environ 37,5 %)⁵⁸⁶, caractéristique qui singularise quelque peu ce recueil parmi les anthologies contemporaines du même type, et les textes sont normalement copiés sans attribution d'auteur⁵⁸⁷. Malgré l'apparente hétérogénéité du recueil, il est possible d'y entrevoir une certaine homogénéité, car, comme on n'a pas manqué de l'observer, les textes qu'il rassemble se réunissent autour de leur brièveté et de leur emploi de la forme des octosyllabes. Ces deux principes généraux garantissent l'unité de l'anthologie du moins au niveau formel.

⁵⁸³ Éd. Tilliette 1998-2002 ; cf. aussi un peu plus loin v. 14: *Idcirco librum perlege, queso, meum*.

⁵⁸⁴ Voir Brunetti 1993, 62-4.

⁵⁸⁵ Pour les détails techniques spécifiques et plus de références, voir *supra*, 2.2.1. ; je me borne ici à évoquer les caractéristiques qui doivent guider plus spécifiquement l'interprétation historico-littéraire du recueil.

⁵⁸⁶ Lefèvre 2005, 208-9 ; il s'agit de 94 textes, dont les *saluts* et *complaintes* constituent avec 24 textes une section assez importante.

⁵⁸⁷ Il faut préciser que nombre de textes dont on connaît les auteurs par ailleurs apparaissent ici absolument anonymes : c'est le cas des œuvres de Hélinand de Froidmont, Raoul de Houdenc, Robert de Blois, Henri d'Andeli, Baudoin de Condé, Huon le Roi de Cambrai, etc.

Parmi les fils conducteurs de la collection, il faut mentionner la veine nettement satirique et parodique dont elle fait preuve⁵⁸⁸ et qui, par endroits, va jusqu'à se transformer en non-sens, autre fil marginal du recueil relevé par Collet⁵⁸⁹. C'est encore Borghi Cedrini qui a souligné le caractère oral de beaucoup de pièces, qui supposent ou mettent en scène une performance (mimique)⁵⁹⁰. En effet, il est intéressant de noter que le codex contient un nombre non négligeable d'œuvres où le jongleur se met non seulement en scène dans le hors-texte, mais où il est lui-même un personnage. En même temps, on rejoint ici un autre fil : celui de la théâtralité de plusieurs pièces du recueil, qui contient en effet, à cette époque précoce pour le genre, trois (fragments de) pièces de théâtre (*Courtois d'Arras*, un fragment du *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle et le *Miracle de Théophile* de Rutebeuf)⁵⁹¹; d'ailleurs, la 'mise en scène' (proche, à son tour de la 'poésie personnelle' de Rutebeuf, contenue dans le même recueil), revêt à plusieurs reprises le caractère d'un jeu de bilinguisme poétique⁵⁹². Suivant l'analyse de Foehr-Janssens, plusieurs de ces fils conducteurs sont du reste annoncés dans l' 'introduction' au recueil qu'est en quelque sorte le premier texte du manuscrit : le *Chevalier au barisel*⁵⁹³. En effet, lu au niveau du recueil entier, ce texte semble avoir une valeur de prologue en introduisant des éléments-clés tels ceux du *descors* ou débat, celui de la corporalité du boire et du manger, ou encore celui de la théâtralité, voire en introduisant de manière plus au moins littérale plusieurs textes du recueil. En résulterait un 'contrat de lecture implicite'⁵⁹⁴ pour le reste du manuscrit.

Illustratif des 'désaccords' que crée le recueil est le rejet, de la part du compilateur, d'une organisation par genre, à laquelle il a nettement préféré une organisation plus originale – mieux : plus 'organique' –, basée sur des convergences parfois assez inattendues. Ainsi, on a pu isoler plusieurs séries de textes souvent très hétérogènes mais unis à l'intérieur du recueil par une appellation voisine⁵⁹⁵. Je reprends ici les listes de mes prédécesseurs afin de les compléter pour des séries jusqu'à trois textes :

- *Li A.B.C. Nostre Dame* (par Ferrant) / *Li A.B.C. Plantefolie* / *La senefiance de l'A.B.C.*
- *L'Ave Maria en françois* / *L'Ave Maria en françois* / *L'Ave Maria de Rutebeuf*
- *Patrenostre glosee* / *Patrenostre du vin* / *Patrenostre a l'usurier* / *Patrenostre en françois* / *Patrenostre d'amors* / *Patrenostre farsie*
- *Complainte douteuse* / *Complainte d'amors* / *Complainte d'amors* / *Complainte d'amors* / *Complainte d'Outremer de Rutebeuf* / *Complainte Rustebeuf de son ueil* / *Complainte de Constantinoble* / *Complainte d'amors* (249)

⁵⁸⁸ Cet aspect a été étudié par Borghi Cedrini : cf. Borghi Cedrini 1979 et 1980 et 1994.

⁵⁸⁹ Cf. Collet 2005, 182-5.

⁵⁹⁰ Cf. Borghi Cedrini 1994, 119 ss.

⁵⁹¹ Selon une observation pertinente de Collet (Collet 2005, 177).

⁵⁹² Cf. à ce propos les réflexions de Borghi Cedrini 1994, 131-4 et Collet 2005, 286.

⁵⁹³ Cf. Foehr-Janssens 2005. Comme elle le fait noter, le titre du conte a été ici changé - significativement et en accord avec les modifications apportées aux *explicit* des *saluts* et *complaintes* - en *Dit du barisel*. Il serait sans doute instructif de comparer les rubriques des textes à tradition pluritestimoniale avec celles que ces mêmes textes portent dans d'autres manuscrits.

⁵⁹⁴ *Ibidem*, 171. Elle fait d'ailleurs remarquer deux vers (vv. 386-8) du conte, qui, lus au niveau du manuscrit entier, 'prennent [...] un relief tout à fait particulier et presque programmatique' (Foehr-Janssens 2005, 168, note 22) : [...] *dites .ii. oroisons / la patrenostre et le salu / por ce que Diex vous doinst salu*. En effet, il s'agit là de deux prières extrêmement fréquentes dans le recueil - à l'intérieur duquel le terme de *salu*, traduction probable de l'*Ave Maria*, n'est pourtant jamais utilisé pour indiquer des prières à la Vierge, mais uniquement pour les *saluts* et *complaintes*.

⁵⁹⁵ Cf. par exemple Borghi Cedrini 1979, 47 ss. ; Lefèvre 2005, 207-8.

- *Salu d'amors et complainte* (83) / *Salut d'amors* (108) / *Salu d'amors* (125) / *Salu d'amors* (137) / *Salut d'enfer* (159) / *Salut d'amors* (180) / *Salut d'amors* (190) / *Salut d'amors* (194) / *Salut d'amors* (201)
- *Bataille des vins* / *Bataille des .vii. ars* / *Bataille des vices contre les vertuz*
- *Le jugement d'amors* / *Li jugemenz des cons* / *Le jugement Salemon*
- *Voie de Paradis* / *Voie de Paradis* / *Voie d'Enfer*
- *Requete d'amors* / *Novele requete d'amors* / *Requete d'amors et complainte et regres*
- *Priere de Nostre Dame* / *Proiere de Nostre Dame* / *Priere du sanc Jesus Christ* / *Priere Theophilus*

S'y ajoutent de nombreuses séries à deux textes, moins significatives : *Chastelaine de vergi* / *Chastelaine de st. Gille* ; *Chastiment des clers* / *Chastiment des dames* ; *.vi. manieres de fols* / *.xxiii. manieres de vilains* ; *credo au ribaut* / *credo a l'usurier* ; *Des .ii. amanz* / *Des .ii. chevaus* ; *Griesche d'esté de Rutebeuf* / *Griesche d'yver de Rutebeuf* ; *De Renart et de dant Martin* / *De Renart et de Piaudoue*, etc. D'ailleurs, à ces séries, basées sur le nom ou substantif principal de l'*explicit*, on peut ajouter plusieurs séries de textes présentant un *explicit* au complément identique : *Compaignie Renart* / *Confession Renart* ; *.ix. joies Nostre Dame* / *.xv. joies Nostre Dame* / *Regrès Nostre Dame*, etc. ; *Despit au vilain* / *Proverbes au vilain* / *Pet au vilain*, etc. ; *Estat du monde* / *Vers du monde* / *Plaisirs du monde* / *.xv. signes de la fin du monde* ; et on pourrait allonger la liste. Enfin, on pourrait envisager un regroupement par 'personnages' : *De la damoisele qui sonjoit* / *De la damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre*, etc. ; *Du prestre crucefié* / *Du prestre qui ot mere a force*, etc. ; *Du chevalier qui fist la dame confesse* / *qui fist les cons paller*, etc.

Ces listes, peu intéressantes en elles-mêmes, permettent d'entrevoir un élément crucial de la composition du recueil, à savoir sa capacité de multiplier presque à l'infini le nombre de combinaisons de textes possibles. En effet, un texte comme la *Poissance d'amors* participe par son complément à la même série de textes que le *Salut d'amors*, qui est à son tour en connexion avec le *Salut d'enfer* ; celui-ci se rattache à la *Voie d'enfer* et celui-ci enfin à la *Voie de paradis*. Ou, pour donner un autre exemple de cet enchaînement textuel : *Credo a l'usurier* – *Patrenostre a l'usurier* – *Patrenostre d'amors* – *Complainte d'amors* – *Complainte de Constantinoble*. Toutes ces combinaisons sont autant de réseaux textuels dynamiques (et concurrents) qui traversent le manuscrit et qui empêchent d'en arrêter le projet de base, tout en assurant en même temps sa cohérence paradoxale. Or, même s'ils s'expliquent partiellement par une identité typologique (ainsi la famille des diverses patenôtres) et qu'ils ne permettent aucune interprétation, il est important de noter que ces rapprochements ne sont non seulement aucunement motivés par une identité d'auteurs, mais souvent même pas par une identité de genre, de forme, de contenu ou de contexte manuscrit. Ils procèdent ainsi de toute évidence de la conception du compilateur. On a donc affaire à une espèce de tissu multicolore aux fils inextricables, où il s'agira de voir quelle place ont pu y occuper les *saluts* et *complaintes*.

2.2.4.3.2. Les saluts et complaintes et les textes environnants

À cet effet, il convient tout d'abord de considérer les *saluts* et *complaintes* en relation directe avec les textes qui les entourent. Une telle analyse a été proposée par Busby pour un autre sous-corpus du recueil, celui des fabliaux, avec des résultats parfois très intéressants⁵⁹⁶. Ainsi, il a pu identifier, par exemple, un certain procédé de regroupement des fabliaux en séquences

⁵⁹⁶ Busby 1999.

de trois à cinq textes, une suite de textes sur le mariage (à savoir la *Chastelaine de Saint-Gille* et les quatre textes qui suivent) ou encore des résonances entre les pièces sur Pierre de la Brosse et les textes qui les environnent.

Qu'en est-il des *saluts* et *complaintes* ? Force est de dire que, de manière générale, ces textes n'engagent pas de relations textuelles fortes avec ceux qui les entourent, comme le laissait prévoir leur statut d' 'exception lyrique' au sein de l'anthologie. Un relevé complet permet néanmoins de distiller quelques tendances générales. Tout d'abord, il faut constater que plusieurs textes du corpus ne maintiennent soit aucun lien visible, soit un lien extrêmement faible avec les textes qui les entourent. C'est le cas des numéros 1⁵⁹⁷, 9⁵⁹⁸, 10⁵⁹⁹, 11, 12, 13⁶⁰⁰, 14⁶⁰¹, 17 (à part le fait qu'il est séparé par un seul texte de la série de *saluts* en alexandrins), 23 et 24. Ensuite, il faut mentionner quelques paires de *saluts* et/ou *complaintes*, qui, liés entre eux, n'entrent cependant pas en contact avec les textes qui les entourent. Il en va ainsi d'un couple comme *Li dous pensser où je si sovent sui* et le *Ditié de la rose* et de la combinaison *Por mon cuer resbaudir et pour reconforter* et *l'Arriereban d'amors*, déjà relevée à plusieurs reprises.

L'environnement textuel du restant des pièces est plus significatif. Le fabliau précédant le *salut Douce, simple, cortoise et sage* traite d'une demoiselle qui, ayant été violée dans le sommeil, en profite après pour demander encore plus de faveurs à l'amant impudent. Le contraste avec le *salut* est frappant : dans le fabliau, l' 'amant' prend sans demander, dans le *salut*, l'amant demande sans prendre et dans la première pièce on est tellement loin des amants célèbres tels que Blancandin et Orgueilleuse d'Amours ou Tristan et Iseut, évoqués dans la deuxième pièce, qu'il résulte un certain effet comique de cette juxtaposition de vilénie et courtoisie. Cet effet est en quelque sorte dédoublé par le fait que ces deux pièces sont encadrées par deux pièces religieuses chantant l'honneur de la Vierge (!) Marie (*l'O intemerata en françois* et les *.ix. joies Nostre Dame* de Rutebeuf), créant la série amour vilain – amour courtois – amour de la Vierge.

Douce dame, preus et senée est précédé d'une liste des caractéristiques des vilains (les *.xxiii. manieres des vilains*), qui condamne ces derniers pour leur manque de courtoisie. Le *salut*, avec son accent sur les valeurs courtoises, apparaîtrait dès lors, après ce jugement, comme un exemple de bonne conduite courtoisie. Mais le texte qui suit (le fabliau *De la*

⁵⁹⁷ Les deux textes autour de la *Complainte douteuse* (les *Braies au cordelier* et le *Boucher d'Abeville*) traitent d'une femme qui trahit son mari avec un religieux. Ce contexte, qui revêt ainsi une certaine unité, n'éclaire cependant pas particulièrement la pièce courtoise : celle-ci constitue tout au plus un contrepoids correcteur.

⁵⁹⁸ Le texte, qui met en scène un amant sur le point de perdre son amie par le conseil trompeur des médisants, constitue peut-être dans une certaine mesure une illustration du pouvoir de Tromperie dans le monde, tel qu'illustré dans le poème allégorique sur *Dame Guille* qui le précède.

⁵⁹⁹ Le poème misogyne qui suit cette pièce (*Le blastenge des fames*) présente la fausseté de la dame en amour dans des termes assez proches du *salut* masculin (vv. 43-7, éd. Jubinal 1835) : *Quar quant plus dit : 'biaus douz amis / en vous ai del tout mon cuer mis / por fere vostre volente' / Lors a en li plus grant plente / de trahison et de boisdie [...]* : cf. *Douce dame preus et senée*, vv. 1-5 (*Douce dame preus et senée / En qui j'ai mise ma pensée / Et tout mon cuer entirement, / Je vous salu et me present / A fere vostre volenté*) ou encore *Aussi comme la rose nest*, vv. 196-7 (*Et je serai toz aprester / De fère vostre volenté*).

⁶⁰⁰ Ce texte est précédé du *Chastement des clerks* et suivi de la *Compagnie Renart* ; ces deux textes sont bien liés entre eux, comme le montrent les derniers vers de la *Compagnie Renart*, qui en résument la leçon morale : *Icest exemple de Renart / Si nous enseigne tempre et tart / c'om doit sage clamer celui / qui se chastie par autrui*. Un tel *chastement* est pourtant absent dans le *salut* intercalé, de sorte qu'on voit mal la place de cette pièce dans la série.

⁶⁰¹ Au niveau générique, cette pièce se rattache bien évidemment à la pièce 13, dont elle n'est séparée que par un seul texte. Toutefois, d'un côté elle ne se rattache pas non plus à la thématique du *chastement* ; de l'autre elle est loin de traiter de la thématique de la paresse, qui réunit les deux textes qui la suivent (le *Dit de perece* et *Du faucon lanier* ; cf. les derniers vers de ce deuxième texte : *tel gent ne doit on pas amer / ainz le doit on molt desprisier / qu'il resamble de son mestier / au faucon lanier, ce m'est vis, / qui par sa perece est honis*), eux-mêmes séparés des deux textes qui suivent : le couple des *saluts* 15 et 16.

demoisele qui ne pooit oir parler de foutre) met aussitôt en scène la séduction, également au moyen d'un usage habile du langage, de la demoiselle par un jeune homme qui, évitant l'emploi des grossièretés abhorrées par la demoiselle, réussit à s'emparer d'elle. Cette séquence suggère ainsi comment, à travers la ruse, on peut obtenir ce qu'on veut sans être vilain.

Amors, je t'ai lonc tens servi est précédé d'une 'allégorie' grivoise (*Du vit et de la coille*) représentant la requête d'une femme de la part de l'homme dans un registre contraire à celui qu'adopte le texte courtois. C'est encore un tout autre lien que maintient avec celui-ci la pièce qui le suit : l'*Ave Maria en françois*. Après la *complainte* contenant l'ébauche d'un *salut* (vv. 67-70 : *Eh ! douces amors ! je vous pri [...] / que .m. foiz le me saluez*), cette prière met en scène un autre type d'amour. En voici en effet les vers 3-6 : *Des or vueil deslier mon cuer qui est espris / A la Vierge proier, qui tant est de haut pris / Ave / Dieu te saut douce dame ; je te salue e proie*⁶⁰². À une prière à la dame terrestre suit une prière à la Dame céleste.

Cette prière – qui clôt un triptyque à son tour précédée du triptyque *Departement des livres / Jengle au ribaut / Contrejengle*, reconstruite par Borgi-Cedrini – est suivie d'une autre prière (*Des vins d'ouan* de Guiot de Vaucresson), adressée à Dieu et à la Vierge, mais qui a pour objet la pauvre qualité du vin de l'année. Suivent le *Sort des dames* et le *salut Douce dame, salut vous mande*, à leur tour suivis de deux prières à Dieu. Ici encore, le lien entre les deux *saluts* est évident, mais celui qui les lie aux textes environnants l'est moins. Il faut pourtant remarquer que, tout en s'adressant à des instances très diverses, ces cinq pièces ont en commun le fait d'être des prières. On peut d'ailleurs noter quelques légères convergences entre la prière du vin et le *salut* qui le suit immédiatement. Ainsi, Guiot plaint pendant plusieurs vers les pauvres messagers, qui auront du mal à faire leur travail si on ne leur donne à boire que du mauvais vin (vv. 26-36)⁶⁰³. Cette considération pour les messagers vient particulièrement à propos du moment que le *salut* qui suit s'ouvre sur la mise en scène d'un messager (cf. v. 18) porteur d'un *salut* à la dame (même si ce personnage se présente en tant que rossignol dans le texte)⁶⁰⁴. D'ailleurs, cette arrivée du message se place directement après un appel à la Vierge pour qu'elle *prie à Jhesucrist qu'il envoie / au menu pueple soustenance* (v. 113). A cet appel semble en effet faire écho le v. 5 du *salut* : [...] *Diex d'amors a vous m'envoie*⁶⁰⁵. Il est encore curieux de noter que là où Guiot prévoit le mal à la gorge chez ceux qui boivent du mauvais vin (vv. 71-3), le *Sort des dames* semble 'répondre' inversement justement par une description du vin qui coule dans la gorge de la dame (vv. 103-4). Enfin, l'ensemble de cette série (et de ces deux séries) se clôt sur une autre prière, la *Patrenostre a l'usurier*.

Une telle alternance de prières informe enfin également, et de manière particulièrement forte, la série des textes nos 18-22. Les textes 18 et 19 forment une paire, comme le prouve également l'emploi (unique dans le manuscrit) de *item* au lieu d'un *explicit* à la fin du premier texte. Suit une *Priere de Nostre Dame* qui rappelle entre autres le *salut d'Ave* de l'Annonciation et qui se relie directement au texte no. 20 du corpus par l'emploi des quatrains d'alexandrins. Celui-ci est à son tour suivi de la *Patrenostre farsie*, suite à laquelle on a une deuxième paire de *saluts* (nos 21 et 22), créant l'alternance symétrique AABABAA entre *saluts* (A) et prières (B).

⁶⁰² Édition Meyer 1867 ; cf. le commentaire de Brayer dans le *GRLMA VI/2*, 39 (no. 753) : 'prière à Notre Dame à la manière des saluts d'amour'. Il s'agit bien entendu d'un salut à la Vierge.

⁶⁰³ Édition Montaiglon-Raynaud 1877.

⁶⁰⁴ L'étendue de la plainte suggère que le poète est particulièrement au courant des activités des messagers ; faut-il voir dans Guiot de Vaucresson un jongleur, dont l'une des fonctions pouvait être justement celle de messager ?

⁶⁰⁵ D'ailleurs, la pièce sur le vin de l'année est qualifiée de *petite oroison* au dernier vers ; c'est justement le terme d'*oroison* qui est utilisé au v. 5 de *Douce dame, salut vous mande* pour désigner ce *salut*.

S'il n'est pas extrêmement riche en suggestions interprétatives, ce relevé des contacts entre les *saluts* et *complaintes* et les textes voisins permet de déceler notamment deux tendances importantes – d'ailleurs liées entre elles – dans le mode d'insertion de ces textes courtois dans le recueil. Tout d'abord, le fait qui saute immédiatement aux yeux est que beaucoup de *saluts* et de *complaintes* voisinent avec des prières à la Vierge ou à Dieu – peu importe qu'il s'agisse là de prières authentiques ou parodiques. Il ne faut certes pas exagérer l'importance de ce phénomène, car le nombre de textes religieux dans le manuscrit est assez élevé, mais, cette réserve faite, il semble bien que les *saluts* et *complaintes* ont tendance à attirer auprès d'eux des textes de ce type. En d'autres termes : le compilateur semble avoir saisi la contiguïté entre prières amoureuses et prières religieuses⁶⁰⁶. Cette juxtaposition n'est pas innocente, mais vise un effet assez net : le contraste entre l'érotique et le religieux, entre la dame et la Dame. D'ailleurs, ce contraste comique atteint sa forme ultime à l'intérieur d'un seul texte dans la *Patrenostre d'amors*. Bref, il semble bien qu'on en revienne ici à cette caractéristique générale du recueil qu'est son goût pour la parodie et la satire.

Une deuxième caractéristique du contexte textuel des *saluts* et *complaintes* est leur contact avec les fabliaux. Ici encore, il s'agit d'un fait prévisible, vu le grand nombre de ces textes préservés dans le recueil. Mais ce qui est intéressant de noter, c'est encore une fois l'effet de cette juxtaposition incongrue. Celle-ci semble bien jouer sur l'effet de contraste entre l'amour courtois et l'amour vilain. Ce deuxième type de contraste, tout aussi comique, atteint lui aussi en quelque sorte une fois un point culminant à l'intérieur d'un seul texte, à savoir dans la juxtaposition de *Douce bele, bon jor vous doinst* et la réponse très terre-à-terre, voire agressive, de la demoiselle⁶⁰⁷. Ici encore, donc, on en revient au goût pour la satire qui caractérise cette anthologie.

Or, en réalité, la situation la plus intéressante est sans doute celle où ces deux tendances se complètent en relation avec les *saluts* et *complaintes*. En effet, ces deux domaines ('religion' et 'vilenie') se heurtent également sans l'intermédiaire de ces derniers, de manière encore aujourd'hui à vrai dire assez choquante. Ainsi, pour ne donner qu'un seul exemple, *Li A. B. C. Nostre Dame* de Ferrant est entouré de deux fabliaux aussi explicitement grivois que *Du con qui fu fez a la besche* et *Li jugemenz des cons*. Mais à plusieurs reprises, les *saluts* et *complaintes* se posent entre les deux comme une sorte de pont naturel entre le haut et le bas, un paratonnerre entre le ciel et la terre. Le contraste comique se transforme alors parfois en une tension sociale entre trois groupes (vilains/bourgeois⁶⁰⁸ – chevaliers – clercs) qui semblerait traverser le recueil entier. En effet, cette tension, qui se fait explicite dans un texte au titre aussi clair que *Des chevaliers, des clers et des vilains*, surgit à reprises justement dans le domaine de l'amour : mariage avec un vilain contre amour pour un jeune homme noble dans la *Chastelaine de Saint-Gille*, dispute sur la valeur des clercs et des chevaliers en matière amoureuse dans le *Jugement d'amors (Florence et Blancheflor)*⁶⁰⁹, bourgeoise qui trompe son mari avec un clerc dans les *Braies au cordelier*, etc.

Or, cette opposition sociale conflictuelle se relève également dans la succession des textes. Outre la juxtaposition déjà mentionnée entre *saluts* et *complaintes* d'un côté et soit

⁶⁰⁶ Ou, plus en général, entre textes de types différents mais réunis par l'emploi de l'apostrophe.

⁶⁰⁷ D'ailleurs, il est clair que, à l'intérieur de beaucoup de *saluts* et *complaintes*, c'est justement la différence entre vilenie et courtoisie qui est explicitement formulée dans la plainte ou la requête de l'amant.

⁶⁰⁸ Je réunis par commodité ces deux groupes (qui, dans quelques textes, sont pourtant distingués) en un seul, qui se définit avant tout négativement par sa non-adhérence à la noblesse ou au clergé.

⁶⁰⁹ Cf. vv. 9-11 (éd. Faral 1913): *A vilain ne a vanteour / ne doit on pas conter d'amor, / mais a clers et a chevaliers*. Il est à remarquer que, dans plusieurs textes du manuscrit, les clercs sont qualifiés de 'courtois', ce qui nuance les limites sociales entre les chevaliers et les clercs et fait des derniers les égaux des premiers. Le va-et-vient dynamique entre les différents groupes sociaux est exprimé de manière particulière dans les premiers vers du *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle (f. 250v) : *Seignour savez por quoi j'ai mon abit changié ? / J'ai esté avec fame, or revois au clergié*. (éd. Badel 1995, 286).

prières soit fabliaux de l'autre, il y a deux cas où la courtoisie sert de trait d'union entre ces deux extrêmes. C'est le cas de *Douce, simple, cortoise et sage*, qui se place entre un fabliau très explicite (*De la damoisele qui sonjoit*) et les *.ix. joies Nostre Dame* de Rutebeuf, et d'*Amors, je t'ai lonc tens servi*, texte qui se place lui aussi entre un fabliau particulièrement explicite sur l'amour (*Du vit et de la coille*) et une prière à la Vierge (l'anonyme *Ave Maria en françois*). Dans ces deux cas, l'amour courtois semblerait servir de transition entre l'amour vilain et l'amour spirituel dans un mouvement d' 'ascension' sociale et spirituelle.

En somme, il semblerait donc, pour schématiser à l'outrage, que les *saluts* et *complaintes* s'insèrent dans une certaine mesure dans une constellation socio-poétique plus large :

<i>genre</i>	<i>registre</i>	'personnage' ⁶¹⁰
fabliau	'popularisant'	bourgeois/vilain
<i>salut/complainte</i>	'aristocratisant' (courtois)	chevalier
prière	religieux	clerc

C'est là, bien entendu, un schéma extrêmement simplificateur : nous avons vu que le *salut* peut avoir un ton 'popularisant' par endroits et que la prière d'amour et la prière religieuse se mélangent ; du reste, le clerc a également accès au registre courtois. Néanmoins, il permet peut-être de rendre compte dans une certaine mesure de la distribution surprenante des textes dans le manuscrit et des conceptions sociales qui pourrait la sous-tendre, conceptions qui, étudiées de manière plus approfondie, pourraient nous informer également sur le public auquel le recueil était destiné⁶¹¹.

Dans ce recueil qui fait dialoguer des textes très hétérogènes, afin de chercher le contraste et l'opposition – le *descors* – le (semi-)dialogue du *salut* et de la *complainte* semble ainsi avoir trouvé une place naturelle aux yeux du compilateur. Ce n'est sans doute pas un hasard si, dans toute la tradition française et romane du genre du *salut*, ce n'est que dans le manuscrit fr. 837 qu'on trouve deux textes à réponse. Enfin, il ne faut pas oublier que ces contrastes peuvent s'expliquer en interprétant la composition du recueil comme une représentation de la performance d'un jongleur : le fait de performer deux œuvres très différentes à la suite est susceptible de faire rire le public ou, du moins, de retenir l'attention et garantir la rémunération.

2.2.4.3.3. Les *saluts* et *complaintes* et les autres textes du recueil

Après cette analyse du voisinage textuel immédiat des *saluts* et *complaintes*, aux résultats intéressants mais limités, il faut élargir l'analyse jusqu'à prendre en compte l'ensemble du manuscrit. Bien évidemment, les liens qui peuvent s'établir entre des textes physiquement plus éloignés sont de nature quelque peu différente : au lieu d'éclairer les *saluts* ou *complaintes* eux-mêmes sous un jour différent à partir de textes voisins, il s'agira de noter, pour autant que possible, la récurrence de leur thématique et de leur discours au niveau du recueil entier, opération qui se justifie au demeurant par le fait même que la dispersion de textes apparentés est l'une des caractéristiques de base du manuscrit.

La présence de ce genre d'échos textuels à distance se vérifie en dehors du corpus. Ainsi, pour ne donner que quelques exemples, les *Vers du monde* reprennent nettement, à travers l'homophonie de l'apostrophe (*monde – mort*), les *Vers de la mort* d'Hélinand de

⁶¹⁰ C'est-à-dire le type de personnage le plus souvent associé au registre correspondant ou, dans le cas des textes au *je* lyrique, le type de *je* tel qu'il se présente dans le texte.

⁶¹¹ Voir aussi Busby 1999, 147 pour une rapide suggestion d'approche sociologique du recueil.

Froidmont. *Des vins d'ouan* contient de son côté une allusion au miracle de *Théophile*, contenu dans le même manuscrit dans la version qu'en donne Rutebeuf. Le *Département* (= 'dispersion') *des livres* offre une énumération des textes en possession du clerc-jongleur vagant, dont quelques-uns se retrouvent dans le manuscrit fr. 837 – dont le contenu s'inscrit ainsi également de manière indirecte dans le répertoire des jongleurs⁶¹². Pour ce qui est des *saluts et complaints*, au niveau des dénominations 'génériques', il est intéressant de noter par exemple que les *Droiz au clerc de Voudai* se présentent également comme une 'complainte', inc. : *Or entendez une complainte*.

Cette liste pourrait s'allonger. Mais plus suggestifs que ces convergences superficielles sont peut-être quelques parallèles textuels plus concrets qu'on trouve au sein du corpus des *saluts et complaints*. Ainsi, on peut rappeler l'apparition simultanée du syntagme *putain lordel* dans la réponse de la demoiselle dans *Douce bele, bon jor vous doinst* et dans le fabliau des *Braies au cordelier*, contenu également dans le manuscrit fr. 837 – convergence qui rapproche la première du registre du deuxième et contribue, s'il en était besoin, à connoter cette réponse. Plus importante est l'occurrence, restée inaperçue, dans la *Jengle au ribaut* du proverbe qui ouvre le dernier texte du manuscrit, la *Complainte d'amors*. Voici les deux textes côte à côte :

Jengle au ribaut, vv. 4-6⁶¹³

quar bien est reson et droiture,
en toz les lieux, que cil se tese
qui rien ne set dire qui plese

Complainte d'amors

Il est resons que cil se tese
qui ne set dire rien qui plese

L'identité quasiment totale de ces vers, bien que très intéressante, peut s'expliquer par le fait qu'il s'agit d'un proverbe. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle on les trouve dans tous les deux textes au début, le proverbe étant l'un des moyens d'exorde favoris de la poésie médiévale. D'autre part, il faut dire que, jusqu'à maintenant, ce proverbe n'est attesté sous cette forme que dans la *Complainte d'amors*⁶¹⁴. S'y ajoute le fait que les deux textes se trouvent dans le même manuscrit. Or, si on ne saurait en conclure qu'ils aient été écrits par le même auteur, on peut supposer au moins qu'ils proviennent du même milieu littéraire et, donc, que la *Complainte d'amors* a pu s'inscrire dans un répertoire de jongleur au même titre que la *Jengle au ribaut* et les textes qui lui sont proches⁶¹⁵.

Un tel rapprochement des textes du corpus des répertoires de jongleurs est enfin suggéré par un passage qui n'a pas encore attiré l'attention de la critique, mais qui est crucial pour la caractérisation du milieu littéraire où circulaient les *saluts et complaints*. Il s'agit du début de la huitième strophe de *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui*, que voici :

45 Bele, à vostre acointance fui à un tel escot,
Là où je ne perdi ne cote ne sorcot,
Mès le cuer de mon ventre⁶¹⁶ et le cors à un mot.

⁶¹² Mais le contenu jongleresque du manuscrit ne dit strictement rien sur la fonction et la destination du recueil (cf. aussi ci-après).

⁶¹³ Ed. Borghi Cedrini 1994.

⁶¹⁴ Cf. *supra*, le commentaire au texte.

⁶¹⁵ Selon Borghi Cedrini 1994, le texte fait partie du triptyque *Département des livres – Jengle au ribaut – Contrejengle*.

⁶¹⁶ L'expression *le cuer de mon ventre* est moins singulière qu'il ne paraît d'abord : cf. par exemple Richard de Fournival, *Li commens d'amours*, éd. Sally 1972, ll. 132-3 : *vous avés .II. cuers en vostre ventre* ; pour une expression pléonastique comparable cf. aussi *Douce bele, bon jor vous doinst*, v. 18 de la réponse : *le cuer de mon sain*.

Se vostre amor avoie j'auoie grant confort ;
Jà puis ne la perdroie, ainz soufferoie mort ;

Le vers 45, qui semble, à première vue, être une cheville maladroite dans un texte d'inspiration courtoise, nous mène en revanche droit dans le monde des jongleurs et des clercs vagants. En effet, le motif de la perte des vêtements (et plus spécifiquement l'expression *perdre cote et sorcote*⁶¹⁷) est très fréquemment utilisée dans le contexte des jeux de dés à la taverne, qui fait perdre jusqu'aux vêtements mêmes. Elle constitue une plainte traditionnelle de ce genre de poésie 'goliardique', qu'on retrouve par exemple dans le *Departement des livres* (vv. 3-6)⁶¹⁸:

[...] je sui si despris
Que n'ai chape, ne mantiau gris,
Cote ne sorcot ne tabart.
Tout est alé a male part.

Ici, comme dans la *Jengle au ribaut* et la *Contrejengle*⁶¹⁹, qui lui font suite, le motif des vêtements sert à la fois à exprimer le malheur du jongleur et à demander une récompense – celle-ci justement de nature vestimentaire : un manteau, un veste, etc. – de la part du public. La perte des vêtements au jeu de dés constitue encore un motif récurrent dans le *Credo au ribaut* et réapparaît également, par exemple, dans les *Crieries de Paris* de Guillaume de la Vileneuve, tous les deux préservés dans le manuscrit fr. 837⁶²⁰.

Dans le contexte de ce *salut*, l'expression développe l'image de l'*escot* du v. 44. Ce terme désigne à la base une somme à payer (l'écot), mais, par extension et plus en général, un 'danger'. C'est-à-dire que le *je*, en rencontrant la dame, reçoit, comme il se doit dans la lyrique courtoise, un coup de foudre qui l'empêcha d'agir. Pour exprimer cet état de 'dépouillement', le poète se sert de la comparaison avec l'état des clercs-jongleurs privés de vêtements : cette fois-ci, il n'a pas perdu ses vêtements, mais *le cuer de [son] ventre et le cors* (v. 46). Or, l'expression 'perdre/abandonner/donner, etc. le cœur et le corps' (chez/à la dame), de son côté, fait partie du registre courtois (cf. les nombreux exemples dans les autres pièces du corpus). En d'autres termes : on a ici une interférence registrale inattendue et très intéressante entre poésie courtoise et poésie jongleresque. Et cette interférence va presque jusqu'à devenir une satire de la lyrique⁶²¹. Le *salut Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas*

⁶¹⁷ Voir Borghi Cedrini 1994, 128, note 43.

⁶¹⁸ Ed. Borghi Cedrini 1994 ; ici, comme dans le *salut*, le *je* perd non seulement ses livres, mais encore son sens (cf. le v. 55-6 : [...] à Sens / la perdi je trestout mon sens).

⁶¹⁹ Cf. les vv. 24 et 30 de la première et les vv. 45, 91, 122, 158-9 de la deuxième (édition Borghi Cedrini 1994).

⁶²⁰ Cf. vv. 42-54, 59-61, 91, 195-6 (avec la même rime *escot-sorcot*) pour le premier texte (éd. Méon-Barbazan 1808², IV, 445-52) ; vv. 66-70 pour le deuxième (éd. Méon-Barbazan 1808², II, 276-86). Très proche du *salut* sont encore les vers 11-14 de la scène de taverne dans le *Prestre taint* (éd. Rossi-Straub 1992) : *Tant i sejoinai et tant fui / que mon mantel menjai et bui / et une cote et un sercot. / Mout i paié bien mon escot*. Plus en général l'expression du type 'n'avoir *cote ne sorcot*' est utilisée pour exprimer la pauvreté et la misère. Ainsi dans la chanson de malmariée *L'autre jour mon chamin erroie* (RS 1717, éd. Bartsch 1870, vv. 9-10) : *ne te lairai sorcot ne cote / aler te ferai povrement*.

⁶²¹ La comparaison semblerait se poursuivre jusqu'au v. 48 à travers la reprise du verbe *perdre* : le *je* ne perdrait pas l'amour de sa dame comme il a perdu quelques fois ses vêtements au jeu de dés. Il faut noter, au demeurant, que l'inclusion de ce dernier motif dans un texte amoureux fait changer quelque peu son sens. On pourrait en effet être porté à interpréter la privation des vêtements dans un sens sexuel, et cela d'autant plus quand on accepte la comparaison sexuelle implicite entre le jeu de dés et le jeu de l'amour et qu'on se souvient des autres éléments classiques de la scène de taverne brièvement évoquée ici : non seulement le vin, mais encore des femmes légères. Ainsi, le *je*, habitué à perdre ses vêtements au jeu de dés (dans un double sens), à cette rencontre n'a perdu que son cœur. Bref, il se peut qu'on touche ici à tout un arrière-fond jongleresque riche d'ambiguïtés que le public des jongleurs aura su capter et apprécier.

qui, et avec lui les autres textes du même auteur, apparaît ici fortement ancré dans la tradition de la poésie jongleresque⁶²². C'est là un précieux indice sur la pratique et la circulation des *saluts et complaints*.

L'analyse de ce genre de rapports de détail entre les différents textes du manuscrit peut donc fournir des indications essentielles sur sa fonction et sa raison d'être et sur le travail du compilateur. Bien sûr, parfois, il s'agira de parallèles textuels casuels, advenus déjà dans une phase antérieure à la mise en recueil par voie d'emprunt et de copie ; dans d'autres cas, les convergences s'expliqueront peut-être par de sources communes ou par une identité d'auteur. Mais, ces réserves faites, il est clair qu'une étude de l'ensemble du manuscrit sous cet angle fournirait d'intéressantes indications sur son programme, justement parce qu'il est possible que le compilateur ait reconnu lui aussi les convergences entre les textes. Une telle étude dépasse de loin le but du présent travail – centré encore une fois sur une partie du manuscrit – mais permettrait sans doute de mieux comprendre ce grand recueil. Elle serait d'autre part beaucoup facilitée par une édition diplomatique de l'ensemble du manuscrit : c'est ainsi qu'on pourrait lire ce manuscrit effectivement comme un 'livre' du début à la fin.

Délaissant maintenant le niveau des détails textuels, et montant à celui des textes entiers, c'est une telle lecture que je voudrais hasarder dans ce qui suit. Elle ne prendra pas en compte le manuscrit entier, mais plus spécifiquement son élément 'courtois', lu à travers les *saluts et complaints*. En l'absence d'une édition du manuscrit entier, et pour des raisons pratiques de références, je me servirai dans la suite des éditions existantes, mais je contrôlerai à chaque fois mes observations sur le fac-similé du manuscrit, passant sous silence les variantes de détail qui n'affectent pas le sens du texte, mais mentionnant à chaque fois les variantes pertinentes.

2.2.4.3.4. Les *saluts et complaints* et les textes courtois du manuscrit f. fr. 837

Cinq textes en particulier se rattachent, d'une façon ou d'une autre, au corpus des *saluts et complaints*, jetant sur ces derniers la même lumière qu'ils jettent inversement sur eux. Il s'agit, dans leur ordre de présence dans le manuscrit, des textes suivants : *Pyrame et Thisbé*, *Narcisse*, *La Chastelaine de Saint-Gille*, *Le chastement des dames* de Robert de Blois et *Gautier d'Aupais*.

2.2.4.3.4.1. *Pyrame et Thisbé* (ff. 95vb-99vb)

Ce conte du 12^{ème} siècle (vers 1160), d'origine picarde ou normande⁶²³, s'inscrit dans le petit groupe d'*ovidiana* du manuscrit fr. 837. Suite à l'enlèvement d'un feuillet (au moins), il est incomplet de la fin (il manque une trentaine de vers)⁶²⁴. L'histoire en est bien connue. Pyrame et Thisbé s'aiment, mais cet amour est défendu par leurs parents. Heureusement, ils trouvent un jour une fente dans la paroi qui sépare leurs maisons, qui leur permet de se parler et de se donner secrètement rendez-vous la nuit. Arrivée première à l'endroit fixé, Thisbé fuit un lion

⁶²² Ici comme par la suite, j'utilise le terme *jongleresque* dans une acception large qui mélange clers vagants, goliards, jongleurs, etc., catégories qu'il est non seulement extrêmement difficile, mais sans doute encore incorrect de séparer ; voir pour cette difficulté aussi Faral 1910, qui traite également de la question tout aussi difficile de savoir si une œuvre a été composée elle-même par un jongleur ou si elle ne porte que les traces d'une performance du texte par le jongleur (prologue et épilogue, interjections, demandes de silence ou de rémunération, etc. ; cf. à ce propos par exemple Zumthor 1987, 245-68). Dans le cas présent, comme dans quelques autres cas dont il sera question plus loin, il s'agit non pas de traces d'une performance, mais de traces de composition et c'est pourquoi le terme poésie jongleresque désigne ici un type de poésie vraisemblablement composée par des jongleurs.

⁶²³ Voir Baumgartner 2000, 261, avec référence à De Boer 1921 et Branciforti 1959.

⁶²⁴ Je me sers de l'édition Baumgartner 2000.

en retour de la chasse en abandonnant son voile. La bête le trouve et le tache du sang qu'il porte sur la gueule. Arrivant sur place plus tard, Pyrame trouve le voile ensanglanté, croit Thisbé morte et se jette sur son épée. Retrouvant son amant sur le point de mourir, Thisbé fait de même et les deux amants meurent l'un sur l'autre. En mémoire de cet événement, les fruits du mûrier, à l'origine blancs, sont désormais rouges.

L'on peut dire sans exagérer que ce récit tourne autour du problème de communication entre les deux amants. Séparés après leur enfance, tout d'abord ils n'ont pas moyen de se parler, ce qui constitue le prétexte d'une série de plaintes de chacun des deux amants. Dans un deuxième moment, ils réussissent à se parler à travers la fente dans le mur, ce qui constitue le prétexte d'un dialogue à plusieurs tirades. Dans un troisième moment, les amants essaient de joindre l'acte aux paroles en se donnant rendez-vous, mais le tragique malentendu les force à niveau à s'en tenir à la plainte. Ce n'est qu'au moment de mourir qu'ils réussissent à s'adresser chacun quelques paroles⁶²⁵, avant de s'unir dans la mort. Ces différents moments de communication – monologues et dialogues – sont mis particulièrement en relief dans le texte, où ils se présentent sous la forme de longs passages 'lyriques', qui font au demeurant la particularité de ce texte. Ces passages constituent en effet la moitié du texte entier, auquel ils donnent un certain rythme⁶²⁶.

Or, ce sont justement ces passages lyriques qui se rapprochent naturellement des *saluts* et *complaintes*, ces derniers étant autant de dialogues et monologues d'amour. Aussi est-ce ici qu'on retrouve nettement le problème de la communication. En réalité, ce problème est annoncé dès le début du texte. On y apprend que les amants avaient justement l'habitude, frustrée par leur séparation, de s'envoyer des messages, comme le font comprendre les vv. 97-100 : *ceste chose* [i.e. leur séparation] *fist destorber / les .ii. enfans [...]* / [...] *d'envoier entr'eulz message*⁶²⁷. Mais le problème est soulevé une deuxième fois dans la première plainte de Pyrame (vv. 173-5)⁶²⁸ :

*Je ne puis je tant exploitier
Que je trouvasse un messagier
Que je li peüsse envoier.*

pour réapparaître dans celle de Thisbé, qui lui fait pendant (vv. 221-3)⁶²⁹ :

⁶²⁵ Plus précisément, ils s'adressent chacun deux vers sur la même rime en *-ie* ; cf. Baumgartner 2000, 79.

⁶²⁶ Le texte observe d'ailleurs une stricte bipartition dans la répartition des passages lyriques en fonction des amants :

- 1) vv. 142-94 : plainte amoureuse de Pyrame : vv. 212-96 : plainte amoureuse de Thisbé
- 2) vv. 331-47 : plainte amoureuse de P. à Th. : vv. 368-89 : plainte amoureuse de Th. à P.
- 3) vv. 396-476 : plainte amoureuse de P. à Th. : vv. 481-567 : plainte amoureuse de Th. à P.
- 4) vv. 686-746 : plainte funèbre de P. : vv. 799-857 : plainte funèbre de Th.
- 5) vv. 860-61 : apostrophe de P. à Th. : vv. 868-9 : apostrophe de Th. à P.

Pour le parfait équilibre dans la composition de la pièce, voir aussi Branciforti 1959, 153-6.

⁶²⁷ Ce dernier vers a cependant été omis dans la version qu'offre le ms. fr. 837. L'irrégularité du texte dans ce dernier est probablement due, comme ailleurs dans la tradition de *Pyrame et Thisbé*, à une mauvaise compréhension de l'alternance entre octosyllabes et tercet coués, que les copistes ont eu tendance à 'corriger' en faveur de la première forme. Voici la caractérisation générale de la version du ms. fr. 837 (= 'A') par Branciforti 1959, 133-4 : 'Il copista di A ha metodicamente semplificato e "volgarizzato" il testo [...]'; 'Accanto a questa tendenza di semplificazione agisce parallelamente l'altra di amplificazione del testo [...]'; 'Questo codice segna dunque un momento inalienabile delle vicende del nostro *lai*, perché documenta la sua fortuna nei circoli meno aristocratici ed esigenti del sec. XIII, ormai culturalmente estranei alla finissima eleganza dell'età precedente ed aperti invece alle necessità d'un gusto più grossolano ed approssimativo'.

⁶²⁸ Ces vers apparaissent sous une forme quelque peu différente dans le manuscrit, sans en affecter le sens (voir aussi les commentaires de De Boer 1921, 33-4 et Branciforti 1959, 223).

⁶²⁹ Voir la note précédente.

*Mes quant je plus pens, et mains voi
En quel guise prendrai conroi,
Amis douz, de parler a toi.*

Il s'agit là justement de la problématique qui est à la base des *saluts* et *complaintes*⁶³⁰. Voici en effet, en guise d'exemple, les vv. 111-4 de *J'ai appris à bien amer* :

Mes je ne connois nul message
Qui soit tant cortois ne tant sage
Comme il i covendrait aler
Por sagement à li parler,

Dans ces passages lyriques, c'est donc bien des lettres et plaintes amoureuse qu'on s'approche. D'ailleurs, de la même manière, l'esprit ovidien du conte se rapproche logiquement de celui de ces textes, qui démontrent également une inspiration ovidienne, comme nous l'avons vu. Ainsi, on retrouve dans *Pyrame et Thisbé* la comparaison de l'amant au poisson à l'hameçon qui informe les vers initiaux de *Douce dame, salut vous mande* (: *limande*)⁶³¹, l'image du feu d'amour comme une maladie guérissable par aucun médecin ou médicament (vv. 127-32), ainsi que le motif du rêve érotique, tel qu'il apparaît également, par exemple, dans *Douce dame, salut vous mande* (: *demande*) :

<i>La nuit,</i>	
<i>N'ai je ne deport ne deduit</i>	
525	<i>Quant je gis dedens mon lit.</i>
	<i>Riens n'oi,</i>
	<i>S'en sui en paine et en esfroi ;</i>
	<i>Si m'est avis que je vous voi</i>
	Et en dormant et en veillant,
15	Et en quelque lieu que je soie
	M'est-il avis que je vous voie ;

Toutefois, dans ces cas, il s'agit de toute évidence de convergences qui ne s'expliquent pas par des emprunts mais plutôt par un arrière-fond ovidien commun.

Il n'en va sans doute pas de même d'un autre passage. Il est en effet très intéressant de retrouver, au beau milieu de la troisième plainte de *Pyrame*, quelques vers qui rappellent sans doute trop un passage du *salut Douce, simple, cortoise et sage* pour qu'il puisse s'agir d'une coïncidence :

<i>Pyrame et Thisbé, vv. 413-4 :</i>	<i>Douce simple, cortoise et sage, vv. 83-4 :</i>
<i>molt esteroit granz vilonie</i>	Mès trop seroit grant vilonie,
<i>se por vous perdoie la vie</i>	Se por vous perdoie la vie,

Cet emprunt, resté inaperçu jusqu'ici, semble confirmer le lien générique qu'entretiennent les *saluts* et *complaintes* avec la littérature ovidienne en général et avec *Pyrame et Thisbé* en particulier : l'auteur du *salut* semble avoir puisé justement dans un passage qui se rapproche du genre du *salut*. L'interprétation de la coïncidence est délicate : il peut s'agir d'un simple hasard ou l'auteur du *salut* peut s'être inspiré d'une version voisine à celle qu'offre le

⁶³⁰ Le problème est également abordée brièvement dans les sacrifices de *Pyrame* à *Vénus* pour qu'il puisse parler à *Thisbé* (vv. 204-6) et dans la prière de cette dernière aux dieux, qui lui fait pendant (cf. vv. 301-2), ainsi que dans la plainte de *Pyrame* au v. 341.

⁶³¹ Sous une forme légèrement différente, il est vrai, dans le ms. fr. 837, qui saute le poisson proprement dit : *amors m'a souspris a son ain*.

manuscrit fr. 837 aujourd'hui⁶³². En tout cas, le contact textuel aura été établi bien avant la confection du recueil. Y voir la main du compilateur ou copiste reviendrait sans doute à supposer chez ce dernier un sens de composition invraisemblablement subtil durant la mise en recueil. Quoiqu'il en soit, le fait n'en reste pas moins remarquable.

Il faut enfin s'interroger plus à fond sur la nature même des interpolations que sont ces monologues et dialogues lyriques à la lumière du voisinage (relatif) des *saluts* et *complaintes*. Les éléments passés en revue jusqu'ici font en effet entrevoir un lien générique non négligeable entre ce corpus et les passages lyriques du *Pyrame et Thisbé*. À ce propos, il n'est pas inutile de noter l'emploi assez fréquent du terme de *complaint* et du verbe (*se*) (*com*)*plaindre* à l'intérieur du récit, notamment pour désigner ces passages, qui sont à tous les effets des 'plaintes'⁶³³. Voici un emploi particulièrement intéressant du terme :

Li jovenciaux plaint et souspire,
Lores fremist, ne pot mot dire.
Et quant li siens contes remaint,
480 Tysbé commence son **complaint**.
Amis trop vous desconfortez.
N'est merveilles, que trop m'amez !

Le terme de *complaint*, pas plus que les autres emplois du substantif ou du verbe, ne saurait avoir une valeur générique ici. Mais le fait est qu'on a ici un passage de caractère 'lyrique' et plus au moins autonome, qui est explicitement qualifié de *complaint*⁶³⁴. Il s'agit donc dans une certaine mesure, du moins au niveau du contenu, de 'complaintes d'amour' insérées.

Cependant, ce qui fait qu'on qualifie ces passages de 'lyriques', c'est moins leur contenu 'lyrique' – auquel s'ajoute une légère tendance à la symétrie et à la répétition, parfois littérale, comme aux vv. 176-7 et 281-2 – que leur forme, qui les singularise au sein du récit. Ce mélange formel unique – qui n'est pas sans évoquer celui d'*Aucassin et Nicolette*⁶³⁵ – semble annoncer la mode l'insertion lyrique du 13^{ème} siècle⁶³⁶, mais s'explique au fond assez mal. À l'intérieur du manuscrit fr. 837 du moins, il peut toutefois s'éclairer sous un jour nouveau au moment où l'on le met en relation avec des formes certes plus tardives, mais similaires. Il s'agit en réalité de deux formes 'lyriques' différentes : la première, qui importe peu ici, est celle des octosyllabes monorimes, utilisée dans deux passages (vv. 331-47 et 368-89) ; la deuxième est celle des 'tercets coués', utilisée dans les huit autres passages lyriques. Il est utile de s'arrêter ici un peu plus longtemps sur cette dernière forme, que nous avons déjà effleurée lors de l'analyse générique.

Son histoire semble bien commencer avec la poésie médio-latine⁶³⁷. Elle se retrouve dans la poésie en langue vernaculaire au 12^{ème} siècle⁶³⁸, quand elle est utilisée, quelque peu curieusement, dans le fabliau le plus ancien qu'on connaisse, celui de *Richeut*. Ce texte, écrit

⁶³² À remarquer que les deux textes présentent la rime *vilonie-vie*, leçon remplacée par celle de *felonie-vie* dans certaines autres branches de la tradition du texte (pour laquelle cf. Branciforti 1959, 100-131).

⁶³³ Cf. vv. 121, 211, 381, 425, 480, 492, 543 et, à la limite, 576.

⁶³⁴ Les dictionnaires de Tobler-Lommatzsch et de Godefroy ne font pas de distinction entre *complaint* et *complainte*, les deux termes désignant une 'plainte' (judiciaire ou non).

⁶³⁵ Cf. à propos des liens entre les deux textes par exemple Faral 1912a, 50-57.

⁶³⁶ Cf. Baumgartner 2000, 264.

⁶³⁷ Cf. Lote 1951, 90, qui mentionne le traité anonyme *De rythmico dictamine* (écrit peu avant 1290), où en on trouve un exemple latin.

⁶³⁸ Pour cette forme, voir Naetebus 1891, 36-9 et Kastner 1905. Au répertoire que donnent ces deux contributions (cf. Naetebus 1891, 185-92), qui comprend vingt textes du 12^{ème} au 14^{ème} siècle (abstraction faite des deux textes rassemblés *ibidem* 191-2, où le petit vers n'entraîne pas la rime du couplet suivant) il faut ajouter le *Nouvelet*, qui présente la forme 10a10a10a4b, etc. (cf. Menichetti 1978).

vers 1160, est en réalité contemporain de *Pyrame et Thisbé*, écrit vers la même époque, qui fournit donc l'une des attestations les plus anciennes de cette forme. Il faut pourtant remarquer que, là où le fabliau présente la forme 8a8a4b8b8b4c, etc., qui aura le plus de succès par la suite, le conte ovidien remplace le petit vers de quatre syllabes (la 'queue') par un vers de deux syllabes ; le procédé est pourtant essentiellement le même⁶³⁹. Cependant, la floraison (pour autant que le terme s'applique) du tercet coué (et des formes directement apparentées) se place au 13^{ème} siècle. Elle apparaît en effet comme l'une des formes de prédilection de Rutebeuf, qui, ayant composé pas moins de neuf poèmes en tercets coués, apparaît comme le pratiquant de loin le plus important de cette forme. Elle semble d'ailleurs avoir eu, chez Rutebeuf comme ailleurs, *grosso modo* les mêmes connotations génériques que le quatrain d'alexandrins monorimes et la strophe d'Hélinand. En effet, le tercet coué est utilisé presque exclusivement dans des poésies didactiques et morales, religieuses, politiques et parfois satiriques.

Or, il est intéressant de noter que, comme dans le cas, encore une fois, du quatrain d'alexandrins monorimes et de la strophe d'Hélinand, un petit sous-groupe de ces textes est formé de plaintes. Ainsi, même si on n'a pas conservé de plaintes funèbres (*planctus*) sous cette forme, comme c'est le cas des deux formes voisines, on conserve deux plaintes de Rutebeuf qui la présentent : la *Complainte maître Guillaume de Saint Amour* et la *Complainte Rutebeuf de son oeil*. Mais ce qui est plus important de noter ici, c'est que le manuscrit fr. 837 possède justement une *complainte* amoureuse (qualifiée, il est vrai, par le scribe de *salut d'amors*), écrite en tercets coués : *Li dous pensser où je si sovent sui*⁶⁴⁰. Apparemment, le domaine des *complaintes* en cette forme pouvait inclure également des plaintes amoureuses, comme le confirme sa résurgence, assez curieuse, dans le corpus des *saluts* occitans dans un texte attribué à Raimon de Miraval⁶⁴¹. Enfin, ce qui est particulièrement intéressant, c'est que l'histoire du tercet coué se déroule justement majoritairement au sein du recueil fr. 837, qui conserve pas moins de douze du total de vingt textes écrits en cette forme.

Pour retourner à *Pyrame et Thisbé*, les *complaints* de ce lai, six au total, adoptent la forme du tercet coué, mais démontrent également les irrégularités habituelles de la forme. Une caractéristique particulière de ces passages, qui contribue quelque peu à leur 'lyrisme', est l'emploi fréquent de l'anadiplose, soit de *coblas capfinidas*, notamment dans le petit vers qui relie les couplets⁶⁴². D'autre part, abstraction faite de la forme spécifique que revêtent ces passages, l'apostrophe que se réservent les deux amants ovidiens l'un pour l'autre peut, à la différence des *complaintes* amoureuses, être aussi bien *tu* que *vous*, bien que la deuxième forme soit privilégiée. Cela s'explique peut-être par le fait qu'il s'agit de jeunes adolescents qui ont grandi ensemble, mais peu importe : il suffit ici de noter la différence avec les *saluts* et *complaintes* où une telle apostrophe à la deuxième personne du singulier est inconcevable car allant contre la tradition lyrique⁶⁴³. Pour ce qui est enfin du contenu de ces passages, il est

⁶³⁹ Naetebus le mentionne très brièvement (cf. Naetebus 1891, 191).

⁶⁴⁰ Comme nous l'avons vu, les irrégularités métriques de la pièce, qui ont mené Naetebus à l'inclure dans une catégorie à part entière, sont assez courantes dans le tercet coué (cf. à ce propos par exemple Naetebus 1891, 36-7 et, pour ce qui est de ce phénomène chez Rutebeuf, Zink 2001^{2a}, 33-4).

⁶⁴¹ Cf. à ce propos Gambino 2009, 416-8. Le corpus de textes français en tercet coués comprend également un texte satirique en forme épistolaire, à savoir le *Dit de vérité* de la fin du 13^{ème} siècle (cf. l'édition Jubinal 1842, 83-7). On peut noter enfin que la tradition catalane du *salut* connaît une pièce écrite en *codolades*, forme qui se rapproche des tercets coués, mais qui se base sur l'alternance simple de vers longs (octosyllabes) et vers brefs (tétrasyllabes) dans ce qu'on peut alors qualifier de 'couplets coués'.

⁶⁴² Cf. vv. 167-8, 171-2, 223-4, 234-5, 250-51, 266-7, 426-7, 429-30, 740-41, 804-5 et 831-3. Baumgartner a d'ailleurs fait remarquer, à juste titre, que les coupures rythmiques des tercets coués miment en quelque sorte le dialogue interrompu des amants à travers le mur (cf. Baumgartner 2000, 264).

⁶⁴³ On peut d'ailleurs invoquer une autre raison de ce changement partiel : le copiste peut avoir cherché à rendre le texte plus courtois en changeant la deuxième personne du singulier en deuxième personne du pluriel là où cela

important de remarquer qu'il couvre dans *Pyrame et Thisbé* deux domaines bien différents, mais unis par le drame de la plainte : celui de l'amour et celui de la mort. En effet, les six premiers passages composés dans cette forme relèvent du premier domaine, les deux derniers du deuxième⁶⁴⁴.

En résumé, en thématissant la problématique de la communication amoureuse, le conte de *Pyrame et Thisbé* se rapproche de façon naturelle des *saluts* et *complaintes*. Cette convergence générale se concrétise, parfois de manière littérale, au niveau textuel dans les 'complaints' lyriques des deux amants, qui sont autant de monologues et dialogues d'amour. Le lien entre ces passages lyriques et les deux genres étudiés ici se manifeste encore de façon extrêmement intéressante dans le choix de la forme métrique du tercet coué, particulièrement apte à la plainte, comme le montre la présence dans le manuscrit fr. 837 même de plusieurs autres plaintes rédigées dans cette forme. Tous ces faits font entrevoir un lien plus profond entre les *saluts* et *complaintes* et *Pyrame et Thisbé*, texte qui, de ce fait, revêt un intérêt sans doute difficilement interprétable, mais notable pour l'histoire de la *complainte d'amour*, sur laquelle nous sommes mal renseignés et qu'il semblerait de quelque manière préfigurer. Une telle préfiguration semble en tout cas se constater au niveau du manuscrit, dont les différentes *complaintes* (qu'elles soient de nature amoureuse ou de nature plus grave : politique, religieuse, funèbre, etc.), voire les différents textes en tercets coués, sont annoncées dans le récit des deux amants malheureux.

2.2.4.3.4.2. Le lai de Narcisse (ff. 107va-112rb)

Il faut évoquer brièvement ici le conte de *Narcisse*, une deuxième œuvre du sous-groupe des *ovidiana* du manuscrit fr. 837⁶⁴⁵. Ce texte présente des caractéristiques moins intéressantes que le précédent, mais se lie aux *saluts* et *complaintes* à sa façon. L'histoire en est encore une fois bien connue, bien que la version française présente quelques variantes qui pourront justifier un résumé. Narcisse, jeune homme à la beauté resplendissante, ne s'intéresse pas aux filles. Dané, fille du roi de Thèbes, tombe amoureuse de lui et lui offre son amour, mais elle est refusée hautainement. Suite à une malédiction de Dané, Narcisse connaîtra l'amour, mais avec des conséquences néfastes. En effet, un jour, lors d'une partie de chasse, il se repose auprès d'une fontaine et, se regardant dans l'eau, tombe amoureux de sa propre réflexion. Incapable de se détacher de cet amour, il meurt à la fontaine dans les bras de Dané accourue au dernier moment pour mourir avec lui.

Comme dans *Pyrame et Thisbé*, la plus grande partie du texte consiste en plaintes et prières d'amour, organisées de manière *grosso modo* symétrique. En effet, tout d'abord Dané, tombée amoureuse de Narcisse, se lamente longuement sur son amour et, surtout, sur le problème de la déclaration. Ce problème est d'autant plus important qu'elle est une femme et, qui plus est, fille de roi, ce qui devrait l'empêcher de s'abaisser jusqu'à prier le jeune homme d'amour. Ainsi, elle hésite pendant longtemps entre l'envoi d'un messenger et une déclaration orale personnelle, non sans peur d'un refus (vv. 356-62)⁶⁴⁶ :

a été possible sans détruire la versification. Il faudrait toutefois une analyse plus poussée des occurrences pour vérifier l'existence d'un tel procédé, qui semble également avoir été adopté dans le conte de *Narcisse* (voir ci-après).

⁶⁴⁴ Il est d'ailleurs intéressant de remarquer une variante dans la plainte de Thisbé aux vv. 834-5 (*Nulle chose tant ne desir / Com mes douleurs a defenir* dans l'édition de Baumgartner) : la version du ms. fr. 837 substitue à *douleurs complaint* (*mes que de mon complaint fenir*).

⁶⁴⁵ Il est à regretter que l'*Art d'aimer* du recueil se soit perdu, parce qu'il est assez probable qu'il aurait touché le même domaine que les *saluts* et *complaintes*, comme le font d'autres textes de ce genre (voir ci-après, 3.2.4.1.).

⁶⁴⁶ Édition Baumgartner 2000 ; voir aussi, entre autres, les vv. 277-8 et 329-32.

Je ne puis mais cest mal souffrir.
 Mander li veil ce que je quier
 N'a mesage ne l'os cargier.
 Assés est mix que je li die,
 Mais je criem qu il ne m'escondie
 Et s'il del tout m'escondisoit,
 Autres mesages, qu'i feroit ?

Elle décide donc (cf. vv. 378 et 388) de hasarder une prière d'amour (vv. 461-86), où elle spécifie d'ailleurs ce choix : *Des ore mais est il bien drois / Que tu aies de moi merci / Nel te mant pas, ains te le pri* (vv. 468-70)⁶⁴⁷. Même après le refus de Narcisse, Dané continue à envisager l'option d'un messenger (vv. 591-7)⁶⁴⁸, mais elle finit par maudire Narcisse. Le vœu aura son effet et cette fois-ci c'est donc au jeune homme de se lamenter du mal d'amour à l'exemple de celle qui l'avait précédé (complainte suivie de déclaration d'amour), ce qu'il fait effectivement durant de longs passages⁶⁴⁹.

Or, la présence, même continue, du motif de la plainte et de la déclaration d'amour est tout sauf rare dans les textes courtois. Mais, comme le fait prévoir l'importance que prend l'élaboration du motif au sein du récit, dans le conte de *Narcisse*, ce motif est élevé jusqu'à la thématique centrale par l'auteur anonyme. En effet, dès le prologue, l'auteur place l'ensemble du récit sous le signe de la prière d'amour (vv. 1-34) :

Qui tout veut faire sans conseil,
 Se maus l'en vient, ne m'en mervel :
 [...]
 Aussi, qui s'entremet d'amer
 E par savoir se veut mener,
 Bien doit garder au comencier
 Qu'il ne s'i laist trop enlacier,
 [...]
 Mais neporquant, quant il avient
 Ke cil qui fole amor maintient
 En est surpris et bien destrois,
 Lors est il bien raisons et drois
 Que cele en oie sa proiere
 [...]

⁶⁴⁷ Mais ces vers semblent avoir été mal compris et modifiés par le copiste du ms. fr. 837, qui donne la version suivante : *Des ore mes est il bien droiz / Que vous aiez de moi merci / Ne vous ment pas, ainz le vous di*. À remarquer le passage du singulier *tu* au pluriel *vous* dans l'apostrophe (afin de rendre le texte plus 'courtois' ?) et, surtout, le changement de verbe : *mander* devient *mentir*, ce qui détruit l'opposition originelle – et fondamentale dans le texte – entre messenger et prière personnelle (le changement est probablement du au copiste, qui ne distingue pas entre les graphies *e* et *a*). Il en va de même du proverbe des vv. 479-80 (*Or ait merci qui merci crie / Car en toi pent tote ma vie*), qui, comme Crespo l'a bien vu (cf. Crespo 1994, 55), est utilisé également (et avec la même rime) dans la (première) réplique de l'homme à l'intérieur de la réponse de la dame qui fait suite à *Amors qui m'a en sa justise* (cf. *supra*, le commentaire sur ce *salut*) : il n'apparaît pas dans la version du ms. fr. 837, qui donne à cet endroit : *Et sachiez que merci vous crie*.

⁶⁴⁸ Mais la référence au messenger (v. 591 : *or i enverrai autre message*) a été éliminé dans le ms. fr. 837, qui donne, après le v. 592 : *qu'il ne m'aime comme sage*.

⁶⁴⁹ La symétrie, symbolisée en quelque sorte par le reflet de la fontaine, ne manque pas d'ironie, comme le montre par exemple la reprise littérale d'un vers-clé de la prière d'amour de Dané (v. 469 : *Que tu aies de moi merci*) dans la prière d'amour que Narcisse adresse à lui-même (v. 792). Ce vers est resté dans la version du ms. fr. 837, mais comme le copiste avait déjà changé la première occurrence (voir ci-dessus, note 637), l'effet de symétrie y est brisé.

Et s'il avient que femme prit,
 Qui que il soit qui l'escondit,
 Je voel et di sans entreprendre
 Que on le doit ardoir u pendre.
 De maintes gens avons veü
 Qu'il lor en est mesavenu.

Le mot-clé est bien *proiïere* (v. 21), repris dans le verbe *prit* (v. 29). En effet, selon l'auteur, le refus d'une prière d'amour revient à insulter Amour même, ce qui conduit à une fin terrible (vv. 35-40). La thématique plus générale du refus d'Amour (qui est également à la base d'une pièce comme la *complainte Il est resons que cil se tese*) est donc exemplifiée (cf. l'*essample* de v. 36) à travers le cas spécifique de Dané et Narcisse. C'est pourquoi on retrouve à des moments stratégiques du récit explicitement la même thématique. A l'exacte milieu du récit, après la déclaration de Dané, Narcisse se moque d'elle en disant : *Tu pers et gastes ta proiïere* (v. 510) ; et à la fin du conte Dané explique la cause de leur fin tragique en exclamant : *Lasse ! ma proiïere est ma mort !* (v. 999).

Comme nous l'avons vu, pour Dané l'alternative pour la *proiïere* est le message(r). Un tel messenger aurait peut-être permis d'éviter à Dané la fin tragique qui se produit maintenant qu'elle se présente en personne pour faire sa requête à Narcisse, car il aurait pu lui fournir des conseils. C'est là un deuxième mot-clé du prologue, qui apparaît dès l'*incipit* et se retrouve tout au long de la partie dédiée à Dané⁶⁵⁰. C'est que, pour l'auteur, Dané en est une *qui tout veut faire sans conseil* (v. 1) et qui en subit les conséquences néfastes. Que ce *conseil* puisse avoir la forme d'un messenger, ce sont notamment les vv. 588-94 qui le suggèrent⁶⁵¹ :

Ne me puis de s'amor partir
 Ne sai por qoi, si m'en merveil
 Or m'estuet querre autre conseil.
 Or i enverrai mesage :
 Il n'ara ja si dur corage,
 Se je reviens sovent a lui
 Que je nel vainque par anui.

C'est cette forme d'aide qu'elle refuse en choisissant de se présenter elle-même devant Narcisse.

Quelle conclusion tirer de cette brève analyse du texte ? De toute évidence, l'auteur de *Narcisse* interprète l'histoire des deux amants comme celle d'une prière d'amour manquée. L'exemplum (*essample*, v. 36) de *Narcisse* montre à la fois le risque que court celui qui ne cherche pas de concours avant de se déclarer et le danger inhérent au refus de la prière d'amour. Cette double leçon vient particulièrement à propos dans un manuscrit qui contient justement un certain nombre de prières d'amour, dont quelques-unes pourvue d'une réponse. Même s'il n'est pas à exclure qu'il s'agisse là d'une coïncidence assez particulière, il semblerait donc que ce soit bien la thématique des *saluts* et *complaintes* qu'on entrevoit dans le déroulement de la tragique histoire d'amour de deux amants ovidiens. Reste à dire que, éliminant à quelques reprises les références aux messages d'amour et brisant par-là parfois la

⁶⁵⁰ Cf. vv. 260-67, 295-6, 340, 398 et 603-4.

⁶⁵¹ Le mot a plusieurs significations parmi lesquelles notamment celles de 'conseil', mais aussi 'décision' et 'solution'. Il est pourtant clair que l'emploi du terme au v. 590 doit se lire à travers l'avertissement du prologue. Le texte crée en effet le parallèle *proiïere* = Dané elle-même vs. *conseil* = messenger. Comme je l'ai dit (voir *supra*, note 648), la référence au message contenue dans ce fragment a toutefois été éliminée dans la version du ms. fr. 837.

construction du texte, le copiste du recueil ne s'est pas montré particulièrement sensible à cet aspect du texte. Les grandes lignes restent toutefois bien intactes et il est bien sûr possible qu'il ait eu à sa disposition un modèle déjà corrompu.

2.2.4.3.4.3. *La chastelaine de Saint-Gille* (ff. 114va-116ra)

Après ces deux récits ovidiens, il faut se tourner vers un tout autre type de texte. *La chastelaine de Saint-Gille* est le récit lyrico-narratif d'une jeune dame qui est donnée en mariage à un riche paysan, alors qu'elle aime le fils d'un comte. Après d'énergiques mais inutiles protestations de la demoiselle contre son père, le candidat vilain et le prêtre, ce dernier est sur le point de la marier au paysan, quand arrive son amant, qui réussit à l'emporter. Le père et le vilain font bien un effort pour les poursuivre, mais le jeune noble ridiculise le vilain et quand ses amis s'appêtent pour lui prêter secours, le paysan s'enfuit et le jeune couple s'en va dans le pays de l'amant.

On peut qualifier ce texte de la deuxième moitié du 13^{ème} siècle⁶⁵² de 'lyrico-narratif' parce que le vivace récit qui vient d'être résumé, sorte de *chanson de malmariée* développée⁶⁵³, est divisé en trente-cinq strophes de sept octosyllabes à rimes plates suivis chacun d'un refrain, qui s'enchaînent au moyen de la technique des *coblas capfinidas*. Or, c'est justement dans ces caractéristiques que réside en premier lieu la relation de ce texte avec les *saluts* et *complaintes*. Tout d'abord la forme, très rare, ne se retrouve qu'à l'intérieur du corpus des *saluts* et *complaintes* : c'est celle du *salut avec des refrains* de Philippe de Remi dont il sera question plus loin et des cinq premières strophes d'*Amors qui m'a en sa justise* (qui poursuit avec des strophes de cinq vers). Une telle variation se trouve également, nous l'avons vu, dans *Celui qu'Amors conduit et maine*, qui a des strophes de onze octosyllabes suivies d'un rondeau, mais qui présente du reste essentiellement la même forme.

À ce parallèle particulièrement prégnant avec ces *saluts* et *complaintes* s'ajoutent ensuite des ressemblances significatives dans l'emploi des refrains⁶⁵⁴. Ainsi, le refrain de la douzième strophe (vv. 107-8) a une correspondance assez nette, outre que dans une chanson anonyme (*Tant ai au cuer ire duel et pesance*, RS 236), dans le *salut Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui* (vv. 67-8). Schultz-Gora mentionne ensuite un parallèle moins précis, mais également intéressant entre le refrain des vv. 98-9 et l'*incipit* de l'un des textes du corpus:

<i>Diex ! com est douz li penssers</i>	Li dous pensser où je si sovent sui
<i>qui vient de ma dame !</i>	Vient de ma dame...

Le refrain, qui n'est pas attesté ailleurs, semblerait libérer quelque peu de son isolément la pièce lyrique, également inconnue par ailleurs, par laquelle s'ouvre le *Li dous pensser où je si sovent sui*, même s'il s'agit d'une coïncidence difficile à interpréter.

Cependant, les correspondances les plus importantes sont celles qui s'établissent entre *La chastelaine de Saint-Gille* d'un côté et *Amors qui m'a en sa justise* de l'autre. Tout d'abord, il est à noter que les deux textes se partagent un refrain (vv. 8-9 de la *Chastelaine*, vv. 56-7 dans la réponse de la dame qui suit le *salut*), qui n'est pas attesté ailleurs⁶⁵⁵. Ensuite,

⁶⁵² Cf. l'édition de Schultz-Gora 1919⁴, 23-7, qui propose une datation de 1250-1270. Cette datation correspond parfaitement à celle qu'on peut retenir pour les *saluts* de Philippe de Remi (voir ci-après 2.3.2.1.), avec lesquels le texte présente un important lien métrique.

⁶⁵³ Cf. Schultz-Gora 1919⁴, 5.

⁶⁵⁴ Cf. le relevé *ibidem*, 10-23.

⁶⁵⁵ Schultz-Gora mentionne pourtant quelques parallèles partiels, mais intéressants (délaiés par Van den Boogaard) dans les pastourelles : cf. *ibidem*, 10.

il y a un deuxième refrain (vv. 298-9, à gauche) qui, tout en se retrouvant sous une forme plus similaire dans quelques autres textes, a un parallèle assez net dans le *salut* (à droite):

J'ai amoretes a mon gre Diex ! j'ai u cuer une amorete
s'en sui plus joliete assez qui me tient trop joliete.

L'identité n'est pas parfaite, mais les deux éléments centraux (*amorete(s)* et son effet : *joliete*) sont bien présents⁶⁵⁶.

Or, ces parallèles, intéressants pour eux-mêmes, sont d'autant plus significatifs qu'ils dénotent non seulement des convergences formelles ou des sources semblables, mais une identité générique de fond entre *La chastelaine de Saint-Gille* et *Amors qui m'a en sa justise*. Il faut en effet remarquer que les deux refrains mentionnés se retrouvent, dans le *salut*, dans la bouche de la dame, tout comme dans *La chastelaine de Saint-Gille*, où ils sont prononcés par cette dernière. Cette ressemblance s'explique par la typologie textuelle qui est à la base des deux textes. En effet, comme nous l'avons vu, le *salut* et la réponse de la dame s'inscrivent nettement dans la typologie de la *chanson de malmariée*, comme le montre par ailleurs la reprise, à l'intérieur du texte, de deux refrains d'une chanson de ce type de la main de Raoul de Beauvais⁶⁵⁷. Or, c'est justement cette thématique qui est développée dans *La chastelaine de Sainte-Gille*. L'identité de la situation de la demoiselle dans cette dernière pièce et celle que décrit la demoiselle du *salut* aux strophes 4-11 (vv. 22-78) de sa réponse sautent en effet aux yeux. Il s'agit d'un mariage involontaire (v. 48 : *cil a cui l'en me dona*), l'ami est opposé au mari (vv. 72-3 : *Je l'amerai, mon douz ami ; / ja nel lerai por mon mari*) et la valeur de la courtoisie à la valeur économique (vv. 40-41 : *Miex vaut sanz plus le non d'ami / Que toz li avoires au vilain*)⁶⁵⁸ ; du même geste, le mari est rendu au statut de 'vilain'.

Quelques idées reviennent d'ailleurs de manière plus littérale dans les deux textes (à gauche la *Chastelaine*, à droite le *salut*). Tout d'abord, la demoiselle chante de son amour pour irriter son mari (soulignant par-là la force de la chanson, dans laquelle elle a une liberté pas permise ailleurs) (vv. 168-71 et 31-6) :

<p>Por le vilain crever d'envie Chanterai de cuer liement :</p> <p><i>Acolez moi et besiez doucement,</i> <i>Quar li maus d'amer mi tient joliment</i></p>	<p>que ja mes vilain n'amerai ; en despit de lui chanterai ceste chancon jolivement :</p> <p><i>Onques mais que j'oi ami,</i> <i>Diex, n'amai tant</i> <i>Mon mari come devant.</i></p>
--	---

La même volonté de faire souffrir le mari vilain apparaît aux vv. 309-10 et 27-8 :

<p>A gironees ai mon voloir Li vilains s'en puet bien doloir</p>	<p><i>La jolivete de moi</i> <i>fera vilain le cuer doloir.</i></p>
---	--

⁶⁵⁶ Schultz-Gora a omis la concordance. On pourrait d'ailleurs évoquer éventuellement encore le refrain de la première strophe du *salut* : *J'ai, j'ai amoretes au cuer / qui me tienent gay*, ainsi que celui, incorporé dans un rondeau, de la première strophe de *Celui qu'Amors conduit et maine* : *Onques mes n'oi à mon gré / amoretes, or les ai*. D'autre part, il faut noter que, à l'intérieur de la *Chastelaine*, le refrain s'oppose nettement à celui des vv. 134-5, qui revêt exactement la même forme, mais de manière opposée : *Je n'ai pas amoretes / a mon voloir, si en sui mains jolie*. Ce couple de refrains marque ainsi le développement du récit de la menace du mariage avec le vilain à l'issue heureuse avec le fils du comte.

⁶⁵⁷ Voir le commentaire sur la pièce (*supra*, 2.2.2.19.).

⁶⁵⁸ Ce motif revient de manière presque obsessionnelle dans la *Chastelaine* : cf. vv. 39, 42, 67, 72, 191, 201 et 241.

Enfin, les effets de l'amour sur le cœur sont exprimés de manière analogue aux vv. 44-5 et 37-42 (ceux-ci prononcés par l'amant dans sa requête) :

Mès mon **cuier** me dit et semont
 Que **toz li avoiers de cest mont**
 Ne vaut pas le déduit d'amer.
Se je sui joliete
nus ne m'en doit blasmer

Mes fins cuers m'a lessie
por ma dame servir.

Servir la veut et honorer.
De ce ne le doit nus blasmer,
 qu'il ne puet **greignor bien** avoir
 qu'estre du tout a son voloir ;

Toutes ces correspondances sont assez frappantes pour qu'on puisse envisager la possibilité de considérer les deux textes comme une paire, dispersés dans l'état actuel du manuscrit, mais qui formaient originellement un ensemble. Pour 'moderne' qu'elle puisse apparaître après les réflexions précédentes sur l'interprétation des anthologies littéraires, une telle hypothèse est loin d'être nouvelle : on est en effet surpris de la trouver exprimée déjà au 18^{ème} siècle, dans la copie du manuscrit fr. 837 exécutée pour La Curne de Sainte-Palaye. En marge de la troisième strophe d'*Amors qui m'a en sa justise* on trouve la glose suivante de la main du savant :

'Poesie francoise⁶⁵⁹. reprise du mot precedent⁶⁶⁰ comme dans la chastelaine de S^t Gille ci dessus dont cette piece est une suite'

Il convient, en somme, d'évaluer la possibilité d'une 'lecture continue'⁶⁶¹ des deux textes. Or, même si elle est autorisée dans une certaine mesure par les éléments passés en revue jusqu'ici, une telle lecture n'est pas sans poser des problèmes. Déjà, quel ordre faut-il supposer ? Le *salut* étant une prière d'amour, il serait en effet logique d'inverser l'ordre des pièces dans le manuscrit et de faire précéder la *Chastelaine* par le *salut*. Toutefois, il semble bien que la demoiselle du *salut* soit déjà mariée (cf. vv. 34-6, 43), mariage qui n'advient que dans la *Chastelaine*, de sorte qu'un tel ordre est exclu. Il faudra donc supposer, avec La Curne de Sainte-Palaye, que le *salut* suit la *Chastelaine*. Il est alors quelque peu étonnant que l'acquisition de la demoiselle par l'amant doive avoir lieu encore après l'enlèvement de la *Chastelaine* par ce même amant ; mais d'autre part, la méfiance et la résistance initiales de la demoiselle du *salut* sont vite vaincues et le reste de la pièce constitue une célébration de l'amour.

Mais il y a d'autres éléments qui permettent d'enchaîner les deux textes. Ainsi, le *salut* de l'ami constitue en quelque sorte le contraire courtois de la 'prière' d'amour du vilain aux strophes 8-13 de la *Chastelaine*. On peut même noter un parallèle entre les discours des deux prétendants. Le vilain, s'efforçant *au miex qu'il puet* (v. 69) d'exprimer sa liesse amoureuse, imite maladroitement le mode courtois en insérant dans son discours justement le motif du cœur, abandonné chez la dame (vv. 105-6), qui est tellement développé, comme nous l'avons vu, dans *Amors qui m'a en sa justise* (vv. 44-5 et vv. 97-8, à droite) :

li otroi
 mon cuer ne partir ne l'en vueil

s'i est abandonez
 mes cuers sanz partir a nul jor

⁶⁵⁹ Le terme se réfère au refrain de la strophe précédente.

⁶⁶⁰ C'est-à-dire le procédé des *coblas capfinidas*.

⁶⁶¹ C'est, nous l'avons vu, le terme utilisé par Borghi Cedrini à l'exemple d'Avallé (cf. Borghi Cedrini 1994, 122, note 21).

mon cuer a ma dame et m'amor
que ja n'en partirai nul jor

De cette manière, les deux textes sembleraient former un diptyque contrasté de vilénie vs. courtoisie.

Dans cette perspective, il est très intéressant de noter que la *Chastelaine* finit justement sur une strophe dans laquelle l'amant (qualifié ici d'*escuiers*, v. 311) s'adresse à la fille du châtelain. Même si le texte constitue un ensemble clos – comme le montre le refrain sur lequel il finit : *J'ai amïete / sadete / blondete / tele com je voloie* – le *salut* peut donc s'enchaîner sans problèmes, d'autant plus qu'il ne présente pas de *salutatio* ni aucune désignation épistolaire explicite⁶⁶² et qu'il ne s'agit donc guère d'un texte épistolaire proprement dit⁶⁶³. Au contraire, il est en effet assez probable, semble-t-il, que le texte n'était pas originellement conçu comme tel, et que ce n'est que le compilateur ou le copiste qui, en le pourvoyant de l'*explicit salut d'amors*, l'a rangé dans cette catégorie (d'où, encore une fois, le problème 'moderne' de la catégorisation du texte), comme cela suit également du fait, assez particulier, de la réponse de la dame.

On peut encore noter de légères convergences, telles que la comparaison de la châtelaine à un oiseau (vv. 80-82, 179-80, 279-81), qui semble prélude à la référence au rossignol – partiellement identifié avec l'amant – dans le *salut*, et la vague correspondance entre le refrain des vv. 188-9 (*Nus ne doit lez le bois aller / sanz sa compaignete*) et celui des vv. 166-7 du *salut* (*je m'en vois parmi l'aunoi / pensant d'amour*)⁶⁶⁴. Mais ce qui est plus important à noter, enfin, c'est qu'une juxtaposition des deux textes permettrait de rendre compte dans une certaine mesure de l'incongruité dans la versification du *salut*, qui, tout en présentant des strophes de six vers, commence par cinq strophes de huit vers : il se pourrait que ce soit là l'effet de son association à la *Chastelaine*, qui présente justement cette dernière forme de versification.

Une lecture 'continue' de deux textes séparés par cent cinquante-trois (!) autres textes ne va pas de soi. Ce qui est sûr en effet, c'est qu'il ne s'agit pas d'un accouplement voulu par le compilateur, qui au contraire a tout fait pour séparer les deux textes. Suivant Busby, dans le cas de *La chastelaine de Saint-Gille* on peut même essayer de comprendre pourquoi : le texte constitue dans son analyse le premier d'une série de textes consacrés au mariage. Il s'agit donc, au contraire, d'une paire de textes qu'on peut reconstruire, comme on peut reconstruire d'autres groupes de textes dispersés dans le recueil en vue d'un projet difficile à saisir. Reste qu'il s'agit toujours d'une reconstruction hypothétique : on ne peut exclure qu'il s'agit tout simplement de deux textes écrits par le même auteur qui s'est inspiré à deux reprises de la thématique de la *mal mariée* et qui a voulu employer deux fois la même forme, tout en l'abandonnant prématurément dans la seconde poésie. En l'absence d'une réponse définitive, on fera donc bien tenir à l'esprit la glose de La Curne de Sainte-Palaye, qui voyait dans le *salut* une suite de la *Chastelaine de Saint-Gille*, pas la suite.

En revanche, on peut bien affirmer, après cette analyse, qu'à une identité de forme, d'insertions lyriques, de 'typologie' textuelles et d'autres éléments textuels s'ajoute une identité d'auteur de *La chastelaine de saint-Gille* et d'*Amors qui m'a en sa justise*. Or, si l'auteur de la *Chastelaine de Saint-Gille* s'identifie avec celui du *salut*, il en suit qu'il a écrit

⁶⁶² Il n'y a que les vv. 65-6 qui impliquent une certaine épistolarité.

⁶⁶³ Au demeurant, un éventuel enchaînement des deux textes ne va pas jusqu'à inclure les *coblas capfinidas* : il s'agit bien de deux textes indépendants. Mais cela ne se produit pas non plus à l'intérieur du *salut* entre la requête de l'amant et la réponse de la dame.

⁶⁶⁴ Le lien des amants avec la nature est en effet assez présent : s'y inscrit également la comparaison de la demoiselle à une fleur séchée par le vilain, mais *raverdie* par l'ami (vv. 175-8) ; ce genre d'éléments rappellent quelque peu le fond folklorique et le ton enchanteur de la fameuse *reverdie Volez vous que je vous chant* (RS 318).

également *Celui qu'Amors conduit et maine*, que l'on peut attribuer au même auteur qu'*Amors qui m'a en sa justise*⁶⁶⁵. Cette hypothèse non plus n'est pas entièrement nouvelle. C'est encore la main de La Curne de Sainte-Palaye qui a placé la glose suivante en marge du début de *Celui qu'Amors conduit et maine* :

'Poesie francoise. remarquer la tournure de cette piece : on sent par tout qu'elle doit estre du meme auteur qui a composé la Chatelaine de S^t Gile'

C'est peut-être cette même impression, renforcée par l'identité des refrains et des formes, qui a amené Gennrich, injustement mais significativement, à inclure ce texte tout simplement parmi les *saluts* et *complaintes* mêmes du manuscrit fr. 837⁶⁶⁶.

2.2.4.3.4.4. Robert de Blois, *Le chastement des dames* (ff. 129vb-135rb)

Ce texte didactique est une sorte de manuel de comportement (cf. les *ensenhamens* occitans) destiné aux dames. Écrit en octosyllabes à rimes plates et de teneur didactico-religieuse, ce texte a sa place dans le manuscrit fr. 837 au sein d'une petite sous-catégorie de *chastements*, qui comprend également le *Chastement des clerks* (texte no. 174); à cette paire on pourrait d'ailleurs ajouter l'*Enseignement à preudomme* (texte 133). D'autre part, en soulignant non pas la première partie de son titre, mais la deuxième (*des dames*), on peut noter que, à partir des *explicit* du copiste, le texte entre dans une petite catégorie qui comprend encore le *Tornoisement aus dames* (texte no. 25) et l'un des *saluts*, à savoir le *Sort des dames* (no. 124).

Mais la présence de ce texte didactique dans le manuscrit fr. 837 prend une nouvelle signification au moment où on la met en relation avec les *saluts* et *complaintes*. Tout d'abord, on peut noter que le modèle de comportement offert par le *Chastement des dames* contient bien, de manière générale, les éléments pour lesquels les dames sont prisées dans les lettres et les plaintes. Ainsi, pour donner un exemple plutôt précis, le début du texte rappelle l'éloge de la dame dans *Cloz de girofle, lis et rose*⁶⁶⁷ :

	<i>Chastement des dames</i>		<i>Cloz de girofle, lis et rose</i>
	Por ce voil je cortoisemant		Bien apert à vostre visage,
	Ensoigner les dames comant	50	Comme vous estes simple et sage.
5	Eles se doivent contenir .		Rebeca, dont l'Escrit parole ,
	En lor aler, en lor venir,		Vous a bien aprise à s'éscole ,
	En lor taisir, en lor parler,		Tant avez sage contenance,
	Se doivent molt amesurer,		Qu'il n'a vostre pareille en France.
	C'on dit quant une trop parole :	55	Très bel vous savez contenir ,
10	Aprise est de mavaise escole .		Et en aler et en venir,
			En biau parler et sagement ;

Les auteurs des *saluts* et *complaintes* ont bien appris leurs leçons de courtoise (et peut-être, dans ce cas, celle de Robert de Blois même)⁶⁶⁸.

Mais le *Chastement des dames* va plus loin dans ses rapports avec ces textes. C'est qu'ils sembleraient avoir été ses modèles pour quelques passages de la partie finale du texte,

⁶⁶⁵ Voir *supra*, 2.2.2.14.

⁶⁶⁶ Gennrich 1927, 195.

⁶⁶⁷ Je suis l'édition Fox 1950.

⁶⁶⁸ Pour un autre lien possible entre ce texte et le corpus des *saluts* et *complaintes*, voir *supra*, 2.2., le commentaire sur *Celui qu'Amors conduit et maine*.

qui offre des leçons de comportement amoureux. L'auteur y inclut en effet une section sur le comportement à adopter par la dame dans le cas où elle se voit adresser une déclaration d'amour. A ce moment, il insère deux discours-modèles qui sont très proches des deux genres. Le premier passage semble être calqué sur le modèle des *saluts* environnants. Il ne sera pas inutile de le citer en entier :

Or verrai qui que soit a vos,
 Si se ferai molt angoissous,
 Et molt destroiz de vostre amor,
 610 Si dirai : « Dame, nuit et jor
 Me fait vostre beautez languir.
 Ne puis reposer ne dormir ;
 Ne puis boire, ne puis maingier ;
 Ma joie me faites changier
 615 Em plaintes, en sospirs, em plor.
 A vos me plaing de ma dolor
 Qui ma face fait si palir
 Et maigre et mate devenir.
 Se je en vos merci ne truis,
 620 Outreemant vivre ne puis.
 Quant je vos voi, s'ai si grant joie,
 Qu'il m'est avis que je Dieu voie.
 Li douz regards tant me delite
 Que tot autre delit clain quite
 625 Mes cuers n'ai rien qui tant li plaise
 Ne que si grant joie li face.
 Quant je ne vos voi, em panser
 M'estuet tot mon cuer atoner.
 Quant je plus pans, plus me debrise
 630 Li pansers, et plus me justise
 Qu'estandre, plaindre, sospirer
 Me fait, a voillier et juener.
 Ensi, dame, por vos languis ;
 De jor en jor m'est pis et pis
 635 Or i perrai que vos ferez ;
 De mort retraire me pouez
 Vos estes ma vie et ma mors,
 Et ma dolor et mes confors.
 De vos vient tot et de vos me muet
 640 Ce qu'aidier et grever me puet.
 Por ce vos pri por Deu merci.
 Merci, dame, de vostre ami,
 Merci, merci, ce est la fins.
 Si con mes cuers est vers vos fins,
 645 Si me doint Dex de vos joir,
 Car d'autre chose n'ai desir. »

La structuration du texte suit de près le modèle épistolaire tel que l'utilise également le *salut* : après un 'prologue' (il n'est pas question d'une *salutatio*, ni vraiment d'une *captatio benevolentiae*) (vv. 610-20), on a une *narratio* (vv. 621-34) et une *petitio* (vv. 635-42) plus

une *conclusio* (643-6) qui se confondent quelque peu dans l'ardente demande de grâce qui clôt le passage. Or celle-ci a un parallèle, justement, dans l'un des *saluts*, *Douce, simple, cortoise et sage*, dont voici les vv. 69-70 :

Merci, merci, ma douce dame
Qui tout avez mon cors et m'âme :

De la même manière, le vers 637 se retrouve presque littéralement dans ce même *salut*, ainsi que dans deux autres⁶⁶⁹, aux vv. 79-80 :

Briefment le vous di, douce amie,
Vous estes ma mort et ma vie :

Du reste, à moins de supposer qu'il indique seulement la fin de la prière et non pas le désespoir de l'amant, le v. 643 a un parallèle par exemple dans le v. 25 du *salut Douce dame, salut vous mande* (: *demande*) : *C'est la fins, vous le di briefment*. Et de manière générale, la fin du plaidoyer amoureux est annoncée par le jeu traditionnel de l'*annominatio* sur la parole *fin* (vv. 643-4), que nous avons rencontré dans plusieurs textes du corpus.

Plutôt que de mettre à jour des emprunts, ces parallèles pourraient traduire une certaine familiarité du genre du *salut* chez Robert de Blois. Une telle familiarité n'est pas étrange quand on considère qu'il a dû être actif *grosso modo* à l'époque même de la composition des *saluts* et *complaintes* (troisième quart du 13^{ème} siècle). Enfin, il n'est peut-être pas sans intérêt de noter que, dans le *Chastement des dames*, le *salut* apparaît en connexion avec le genre de l'«enseignement» ; or, on connaît le lien qui, dans la littérature occitane, lie le *salut* à l'*ensenhamen*. Ce cas français pourrait ainsi traduire une proximité formelle et générique déjà ancienne.

Mais il y a plus. C'est que, ayant inséré ce discours modèle d'un amant séducteur, l'auteur indique encore une deuxième manière dont un tel amant pourra essayer de gagner l'amour de la damoiselle : à l'aide d'une *complainte*, dont il fournit aussitôt le modèle. Voici le passage en question :

Espoir se il bone voiz ai
En chantant ensi se plaindra :

LI COMPLAINTTE DES AMANZ

« Dame, por cui sovant sopir,
650 Nuit et jor me faites doloir.
De vos vient mui grief sopir ;
Por vos me duel sanz desdoloir.
Se jai merci davez avoir
De moi, ne me laisiez languir,
655 Car vostre suis sanz decevoir.

Vostre gent cors, vostre cler vis
Qui tant me plaist a regarder,
Ont mon cuer en mavais point mis,
Car il ne s'an puet saouler.

⁶⁶⁹ Voir *supra*, le commentaire à la pièce 11 ; la variante du ms. fr. 837 (*en vos est ma vie et ma mort* ; cf. Fox 1950, 152) est tout aussi proche de ces textes.

- 660 Mes eouz en davroie blasmer,
Car par aux est mes cuers traïs ;
Tot le cors l'estuet comparer.
- Quant voi ces oiseaux esjoïr
Por la douçor de la saison,
- 665 Lor chant por ma dolor covrir,
N'ai de chanter autre raison.
Gent cors, frans cuers, clere façon
Por vos me covenra morir,
Se de par vos n'ai garison.
- 670 Dame, se je por vos me duel,
Sosfrir le vuil sanz repentir.
Quant puent regarder mui euel
Vostre grant biauté par lesir,
De toz mes maus me fait garir,
- 675 Ne jamais plaindre ne m'an vuil.
Faites de moi vostre plaisir.
- Vendre, doner et engaigier
Me poez, dame, plainnemant.
Par fiance merci vos quier,
- 680 Quant vostre suis si ligemant.
Por poigne ne por grief tormant
Ne se doit amanz esmaier.
Dazait qui d'amer se repant ! »

Ce texte, que Fox ne commente pas, est une chanson (RS 1465a) en *coblas singulars* de sept octosyllabes rimant *ababbab*. Le choix des octosyllabes s'explique peut-être par l'insertion de la chanson dans un texte écrit en cette forme métrique ; du moins, il n'est pas attesté dans le reste de la production lyrique (limitée) de Robert de Blois⁶⁷⁰. Le schéma des rimes, en revanche, se retrouve dans sa chanson *Puisque me sui de chanter entremis* (RS 1530)⁶⁷¹, écrite, toutefois, en décasyllabes. Le texte s'en tient pour le reste au registre courtois classique⁶⁷².

⁶⁷⁰ Celle-ci semble comprendre quatre chansons, conservées avant tout dans les chansonniers intimement apparentés *KNPX* (cf. Fox 1950, 37 et *ibidem*, 15-6 pour des doutes concernant l'attribution de deux de ces chansons).

⁶⁷¹ L'insertion de la pièce lyrique, presque redondante après la prière-modèle précédente, n'est pas sans présenter une certaine ambiguïté : l'auteur met les dames en garde contre un type de chanson dont il a fait plusieurs lui-même. D'autre part, on peut y voir le même effet, en miniature, d'insertion des propres œuvres dans une autre œuvre qu'a, à une échelle beaucoup plus vaste, l'inclusion de la totalité des œuvres de Robert de Blois (sauf les pièces lyriques) dans son propre roman *Beaudous*, tel que conservé dans le ms. BnF fr. 24301 (cf. Lefèvre 2002, 99).

⁶⁷² Tout comme le '*salut*' précédent il s'ouvre sur l'évocation des souffrances amoureuses que l'amant subit nuit et jour. Le dernier vers (*Dazait qui d'amer se repant*), à la valeur presque proverbiale, a des correspondances dans le répertoire des refrains (cf. no. 706 de Van den Boogaard, qui ne mentionne pas de correspondances : *Et cil qui d'amer se repent / s'est bien travailliez pour neant*, ainsi que no. 755, utilisé dans l'un des rondeaux de *Celui qu'Amors conduit et maine : Fins cuers ne se doit repentir / de bien amer*), dans celui des motets (*Tant grate chièvre, que maugist*, éd. Tischler 1985, 66-7, vv. 4-6 : *Et folie / est, que que nus die / quant nus d'amours se repent*) et dans la chanson de la Belle Aelis de Baude de la Kakerie (éd. Bartsch 1870, vv. 31-3 : *et ki d'amer se repent / ne poet joie recouvrer. / Ne vos repenties mie de loiaument amer*). L'expression du v. 679 revient dans

Mais si la pièce elle-même est assez ordinaire, c'est la fonction qu'elle investit dans le contexte du *Chastement des dames* qui la rend particulièrement intéressante : il s'agit en effet d'une prière d'amour adressée à la dame. Si le fragment constitue donc une variante de la requête qui précède, l'auteur établit en même temps une différence assez nette entre les deux manières de prier la dame : cette deuxième prière constitue une plainte sous forme de chant (v. 648). À ce propos, il faut noter que, à la différence du '*salut*' cité plus haut, ce texte-ci est qualifié de *(com)plainte*⁶⁷³. En d'autres termes, il semblerait qu'on ait ici en miniature les deux genres tellement représentés dans le reste du manuscrit – le *salut* et la *complainte* – inscrits dans un contexte qui en explique la fonction. Si cette idée est juste, le *Chastement des dames* est peut-être également instructif pour la question générique que posent ces genres. Or, Robert de Blois distingue nettement entre une prière d'amour orale et une prière d'amour ou *(com)plainte* chantée, qui, du coup, a logiquement une forme lyrique. Mais cette distinction d'exécution et de forme n'a pas de véritables conséquences au niveau du contenu puisque dans les deux cas il s'agit d'une prière d'amour adressée à la dame⁶⁷⁴. Aussi ne s'agit-il pas ici d'une *complainte* comparable aux plaintes amoureuses de forme non-lyrique du reste du recueil (l'on notera à propos que le motif de la déclaration d'amour est logiquement absente dans cette prière). D'autre part, la forme lyrique de cette plainte semblerait confirmer le lien assez net que l'analyse des vingt-quatre textes du corpus a permis d'entrevoir entre la *complainte* et la lyrique. Reste à constater qu'ici la plainte amoureuse n'est plus un monologue, mais se fait un appel direct à la dame selon une évolution que démontrent également certaines *complaintes* du corpus. Dans la mesure où on a le droit de rapprocher ces deux passages des *saluts* et *complaintes* contenus dans le même manuscrit, on peut donc conclure qu'ils confirment jusqu'à un certain degré les résultats de l'analyse générique : la distinction entre *salut* et *complainte* est relative, mais la dernière présente un lien assez direct avec la lyrique.

Enfin, il faut mentionner la manière dont la demoiselle requise par l'amant devrait, selon l'auteur, réagir à ces tentatives de séduction, d'autant plus qu'on peut mettre cette réaction en parallèle avec celles qui suivent deux *saluts*. En effet, la réponse de la demoiselle ne manque pas de force : elle déclare n'aimer que Dieu et reproche à l'amant son attitude de séducteur irrespectueux. Ainsi, à ce dernier égard, le passage, dont voici les vv. 688-9, 715-6, 726-30), n'est pas sans rappeler parfois la réponse de la dame dans *Douce bele, bon jor vous doinst* (à droite, vv. 1-2, 7, 40-41) :

le petit 'art d'aimer' que constitue la pièce traditionnellement (mais fallacieusement) intitulée *Chanson d'amors*. Il s'agit d'une brève pièce en octosyllabes à rimes plates dans laquelle l'auteur explique la nature et les effets de l'amour. Or, aux vv. 341-2, il explique que l'amant qui souffre d'amour peut également, pour se soulager, en parler à un ami en qui il se fie : [...] *par fiance se complaint / a lui d'Amor qui le destraint* (même leçon que dans le ms. fr. 837). Il faut remarquer que dans le ms. fr. 837, cette *Chanson d'amors* suit le *Chastement* sans solution de continuité, comme c'est également le cas dans deux autres mss. Fox en a conclu, en se basant également sur les prologues des deux textes, que ces derniers ont pu constituer ensemble 'un petit « livre » séparé et complet en lui-même' (cf. Fox 1950, 39 ; voir pour la tradition manuscrite des œuvres de Robert de Blois aussi Lefèvre 2002).

⁶⁷³ Le rubrique *complainte* ne se trouve pas dans le ms. fr. 837 ; la qualification plus générale de *plainte* se trouve directement après la pièce (v. 684 : *Quant vous sa plainte oï avrez*), et est annoncée également au v. 649. Le verbe *se plaindre* se trouve également dans la prière précédente, au v. 616. Il n'en est pas moins intéressant de noter l'emploi du terme de *complainte* dans le ms. Arsenal 5201, sur lequel se base Fox et qui est contemporain du ms. fr. 837.

⁶⁷⁴ L'épistolarité du *salut* ne joue pas de rôle dans ce passage, centré sur le dialogue en personne entre homme et femme. On peut d'ailleurs noter un parallèle entre v. 676 (*Faites de moi vostre plaisir*), conclusion assez commune dans le *salut*, et, par exemple, le v. 155 de la *complainte* *J'ai appris à bien amer : Or en fetes vostre plesir*.

Et se vos por moi vos dolez Saichiez que bien fol cuer avez	Je ne sai por qui vous avez Cel mal de qoi si vous dolez.
Mes bien pert que vos me tenez A la plus nice, a la plus fole	Je croi que vous me cuidiez beste ;
Por beauté nu dites vos pas, Mas por essayer et por gas, Si m'an poise, se Dex m'aït, Que vos me prisiez si petit, Que de moi vousistes gaber	Quar ne sai se par blangerie Me saluez ou par buffoi

Plutôt qu'une relation directe entre cette réponse et celles des *saluts* et *complaintes*, on a ici une preuve du lien qui lient parfois ces derniers au dialogue amoureux tel que le mettent en scène, entre autres, les arts d'aimer tel que le *Chastiment des dames*.

Ici comme ailleurs, il est impossible de savoir si la présence du *Chastiment des dames* (comme d'ailleurs celle de la *Chanson d'amors*) dans le manuscrit fr. 837 est à interpréter en relation directe avec la présence des *saluts* et *complaintes* – genres que l'auteur même semble connaître. Du moins leur fournit-elle à la fois un contexte de fonctionnement et une interprétation de généricité que l'étude de ces deux genres doit prendre en compte.

2.2.4.3.4.5. *Gautier d'Aupais* (ff. 344ra-348va)

Le dernier texte du manuscrit fr. 837 qu'une analyse des *saluts* et *complaintes* dans leur contexte manuscrit se doit de considérer est *Gautier d'Aupais*⁶⁷⁵. Il s'agit d'une sorte de nouvelle courtoise écrite en laisses d'alexandrins monorimes qui raconte l'histoire d'un jeune homme nommé Gautier d'Aupais. Celui-ci, rentrant d'un tournoi à Beauvais, perd toutes ses possessions au jeu dans la taverne où il s'arrête en chemin. Arrivé chez lui, son père, furieux, le bat, ce qui met en colère le jeune homme, qui décide de partir pour sept ans. Il parcourt de nombreuses provinces avant d'arriver dans une ville où l'arrête l'amour pour une demoiselle noble. Il réussit à se faire embaucher par son père en tant que guetteur et, désespéré, avoue son amour à un jongleur. Celui-ci lui compose une *complainte* que Gautier devra adresser à la demoiselle. Profitant de la maladie de cette dernière pour lui parler, il se déclare, pour aussitôt s'enfuir de peur et de honte. A une deuxième entrevue, la demoiselle s'informe de la famille de Gautier. Désormais amoureuse elle-même, elle envoie un message à Aupais pour vérifier les renseignements de Gautier. Le messenger ayant confirmé la haute naissance du jeune homme, elle confesse son amour à sa mère, qui en parle ensuite à son père. Celui-ci, ayant contrôlé les faits, offre sa fille à Gautier. L'histoire se termine par les noces des jeunes amants.

Ce texte, sorte de variante de l'histoire du fils prodige⁶⁷⁶, est assez curieux, puisqu'il joint non seulement une forme épique (répétitions formulaires incluses) à un fond

⁶⁷⁵ Édition Faral 1919.

⁶⁷⁶ Comme dans le récit biblique (quoique dans un autre ordre), le fils, de haute naissance, part de la maison, perd tout aux jeux de taverne et est forcé de travailler de ses mains avant de retrouver son père et le bonheur. C'est encore dans cette trame que s'inscrivent la mention de la valeur de la terre que Gautier héritera de son père, la douleur de ce dernier et la joyeuse retrouvaille du père et du fils à la fin. Le lien entre les deux histoires a été remarqué également par Maddox (cf. Maddox 1999), qui a analysé par ailleurs la relation étroite entre *Gautier d'Aupais* et *Courtois d'Arras*, contenu dans le même ms. fr. 837. D'autre part le succès et la montée sociale de Gautier dans un autre pays rappellent vaguement ceux de Joseph en Égypte, qui sert également un grand seigneur avant de se retrouver avec son vieux père. Dans les deux cas, toutefois, il s'agit du fils cadet de la

romanesque, mais juxtapose encore éléments courtois et éléments ‘popularisants’. En résulte une nouvelle parfois surprenante, mais agréable à lire et bien construite. Il sera utile de s’arrêter tout d’abord sur quelques éléments de cette construction.

Le récit se développe notamment autour de quelques métaphores centrales. Le texte s’ouvre sur l’évocation des jeux de taverne, où Gautier perd jusqu’à son cheval et ses vêtements (laissez 1-4) ; il ne lui reste que la chemise, que son père lui rompt d’ailleurs (vv. 58-71). Ce n’est que dans cette chemise (v. 123) qu’il part dans le froid, malgré l’offre de ses frères et sœurs d’accepter au moins leurs vêtements (vv. 105-6 : *Il despoillent lor robes, mis li ont en presant : / « Tenez, font il, biaux frere... »*). Dépouillé de tout ce qu’il a, en tombant amoureux de la fille du vavasseur, il perd en plus son cœur : le v. 154 (*son cuer li lesse en gage*), métaphore courtoise traditionnelle, fait écho au v. 50 (*gage m’estuet lessier*), qui avait évoqué la perte économique à la taverne, comme le confirme le vers qui suit aussitôt (v. 155) : *ja por avoir qu’il ait n’en ert mes rachate*⁶⁷⁷.

Par la suite, Gautier se fait guetteur du père de la demoiselle : c’est ce qui lui permet d’être proche de celle qui est bien entendu le véritable objet de son observation. Métaphore mineure de la pièce, qui s’exprime également à travers l’homophonie entre le nom de Gautier et le verbe *gaitier* (vv. 208-9 : « *Nous n’avons point de gaitie : savriez vous gaitier ?* » / *Et quant Gautiers l’entent...*), elle devient explicite au v. 367, où le même verbe indique l’attente de la bonne occasion pour la déclaration d’amour :

Il a **gaité** son point, par une matinée
Que li sire et la dame fu au moustier alee.
Gautiers entre en la chambre...

Le guetteur, personnage traditionnel de la lyrique qui assure la sûreté de la rencontre amoureuse entre la dame et l’amant, va ici jusqu’à s’identifier avec ce dernier. Cependant, entre-temps, le héros a commencé à amender peu à peu son état de dépouillement financier et vestimentaire. Après quelques négociations, il obtient en effet pour son travail un peu d’argent du vavasseur, qui lui promet en même temps une *robe* (v. 261)⁶⁷⁸. Reste, bien entendu, son ‘dépouillement’ affectif, causé par l’amour pour la demoiselle, qui devient de plus en plus lourd à soutenir (laissez 17-19).

C’est à ce moment que la demoiselle – dont la valeur est décrite à l’aide des draps qu’elle serait digne d’avoir : soie plutôt que laine (vv. 292-3) – tombe malade. Par conséquent, Gautier se trouve au comble du malheur. Il décide alors de se confier à un *vieleur* (v. 300 ; il est également qualifié de *menesterex* et de *jougleres*). Celui-ci lui conseille de ne pas viser aussi haut que cela et d’oublier la demoiselle, conseil exprimé encore sous forme de métaphore vestimentaire :

Qui plus estent son pié – or soies entendre ! –
Que son mantel n’est lonc, droiz est que le pié pere. »

Il consent toutefois à l’aider en lui préparant la déclaration d’amour qu’il devra réciter à la demoiselle. Dans cette prière d’amour (sur laquelle il faudra revenir) lancée à la demoiselle qui tient encore le lit à cause de sa maladie, ce sont à nouveau les vêtements de qui servent à

famille, là où Gautier est le fils aîné, position qui lui offre l’avantage économique de l’héritage dont il aura besoin pour gagner l’amour de la demoiselle.

⁶⁷⁷ Cf. aussi Maddox 1999, 563.

⁶⁷⁸ Faral, peut-être gêné par l’emploi insolite de la parole, la traduit par ‘gages’, réduisant ainsi le sens que le terme (si l’on m’excuse un jeu mots) revêt à l’intérieur du récit, qui, comme nous le voyons, joue volontiers sur la métaphore vestimentaire.

indiquer la valeur de la dame (vv. 388-9). D'autre part, c'est à partir d'ici que le mal physique de la dame commence à se confondre avec le mal d'amour. Gautier explique en effet que sa maladie le rend malade lui aussi et qu'il s'inquiète pour elle, mais les termes dans lesquelles il le dit sont ceux du plus plur amour courtois (vv. 390-91):

Au cuer me point forment le mal qui vous destraint,
Mout me font angoissier vos souspir et vo plaint.

Ce n'est donc pas un hasard si, directement après ce passage, dans le monologue que Gautier se tient à lui-même, il confesse l'ambiguïté de ses propres paroles en invoquant justement le lieu commun qui combine maladie physique et maladie d'amour : celui, ovidien, du mal d'amour qu'aucun médecin ni médicament ne saurait guérir (vv. 409-11). C'est la même ambiguïté qu'emploiera plus loin la demoiselle elle-même quand, tombée amoureuse, elle renvoie Gautier de sa chambre en invoquant sa maladie (v. 553) : *J'ai une enfermeté qui point ne m'assaouge*, admettant par là à son insu son amour. En effet, elle ne se rend encore guère compte de son état, comme le montre également le fait que, croyant à un malaise physique, elle fait refaire son lit par sa servante (strophes 34-5)⁶⁷⁹.

D'autre part, dans le monologue de Gautier, on trouve, à côté de quelques images courtoises traditionnelles⁶⁸⁰, une autre image, dont s'était servi déjà le jongleur pour décrire sa situation (v. 320), à savoir celle de la charrue qui laboure dans une terre étrange. Elle évoque bien sûr le fait que Gautier est *l'estrange vallet* (v. 590) du pays de la demoiselle, mais elle possède en même temps les connotations sexuelles qu'on connaît et qui sont d'ailleurs suggérées aux vv. 435-8 à travers le verbe *semer* et le substantif *semence*. Plus intéressant est sans doute l'emploi de la métaphore du jeu, qu'on trouve à la strophe 32 : *Je me joue au meilleur, mestret ai la merele*⁶⁸¹. Après la perte au jeu du début du récit, Gautier a entrepris un autre jeu ici. D'ailleurs, dans la réflexion de la demoiselle sur Gautier, c'est aux vêtements de ce dernier qu'elle fait référence pour juger de sa valeur en le qualifiant d'un *vallet a tel cotele* (v. 544)⁶⁸². Bien qu'elle conclue à une opposition entre la noblesse de son cœur et sa simple apparence, les vêtements constituent ici un indice de statut social⁶⁸³. En même temps, le passage reprend la métaphore vestimentaire récurrente dès le début de l'histoire. C'est ainsi que le motif réapparaît vers la fin de l'histoire, au moment où Gautier est accepté comme le mari de la demoiselle. Reconnue sa haute naissance, il est aussitôt promu de guetteur, *mestier a truant* (v. 734), à sénéchal et reçoit un cheval et les vêtements respectifs (vv. 739-43):

Puis fu il seneschaus vint jors tant seuelement,
740 Gautiers fu a cheval, quel desirroito forment
 Se li done bons dras li sires voirement ;
 Et quant il ot tels dras com lui fu couvenant,
 Mout par i ot bel homme de bel contement,

⁶⁷⁹ Ce motif de la chambrière se trouve également dans le conte de *Narcisse*.

⁶⁸⁰ Ainsi, celle des trois 'traîtres' qui l'ont fait tomber amoureux (le cœur, les yeux et les membres ; vv. 440-61), peut-être inspirée de Chrétien de Troyes (comme le suggère également Faral 1919, ix ; le deuxième hémistiche du vers 641 (*Il mi sont parçonier*) reprend par exemple une image du roman de *Cligès*, v. 3116). Plus loin, on retrouve l'image ovidienne de l'amant pris comme un poisson par le pêcheur (vv. 533-4). Dans l'évocation du problème traditionnel de la déclaration qu'est le messenger, l'invocation de l'aide de Dieu comme du plus *cortois messagier* qui soit pour ce genre d'affaires (vv. 468-9) est en revanche assez particulière.

⁶⁸¹ La *merele* est un jeu ; on peut donc traduire le second hémistiche par 'je joue un mauvais jeu'. Une connotation semblable du registre des jeux se trouve au v. 268 avec le terme de *merel*.

⁶⁸² Pour l'importance des possessions de Gautier, qui justifient le mariage, voir aussi Levy 1939.

⁶⁸³ C'est encore le cas quand, plus loin, *la pucele se vest d'une pellice hermine / et s'affubla avoec d'un vert mantel porprine* (vv. 577-8).

Gautier regagne le cheval et les vêtements perdus au début du conte et n'est plus désormais matériellement dépouillé. Reste à réparer la perte de son cœur, qui est effectivement récompensée par le mariage avec la fille du vavasseur, qui entraîne un autre bénéfice économique (vv. 786-8), sur lequel le récit s'achève.

Gautier d'Aupais est ainsi l'histoire d'un jeune homme qui, d'un état de privation matérielle et affective totale, réussit à reconstruire sa vie en récupérant peu à peu tous les éléments qui la composent. Cette lente reconquête est esquissée à l'aide d'un certain nombre de métaphores telles celles du jeu, de l'argent, des vêtements, de la maladie, du guetteur. Il est assez surprenant de trouver tous ces éléments, qui sont autant de fils conducteurs du récit, dans un conte courtois qui, en outre, présente une forme épique. Le texte réunit en effet tous les registres, de celui de la courtoisie à celui de la taverne et des fabliaux en passant par l'épique. Et c'est justement à l'aide des métaphores mentionnées que l'auteur peut passer continuellement d'un registre à l'autre, non sans ironie.

Or, ce mélange en apparence confus de styles, genres et registres socio-poétiques, qui est l'un des attraits du texte, prend un sens nouveau du moment que l'on examine le type de texte auquel on a affaire. Il s'agit en effet de toute évidence d'un texte de jongleur. Parmi les éléments qui autorisent une telle conclusion, on peut noter tout d'abord, avec Faral, que la laisse d'alexandrins monorimes utilisée dans la pièce appartient à un genre éminemment jongleresque, à savoir celui de l'épopée⁶⁸⁴, même s'il faut dire que, de manière générale, le couplet d'alexandrins monorimes est très utilisée à cette époque, comme en témoignent par exemple les textes mêmes du manuscrit fr. 837. Beaucoup plus illustratifs sont le début de la pièce, où l'auteur se range explicitement parmi les jongleurs (vv. 3-4) et les fréquentes interpellations du public, qui commencent au v. 1 (*Oiez, signor et dames, et si nous fetes pas !*), pour se poursuivre tout au long de la pièce (cf. vv. 144, 163-6, 504-5).

Toutefois, à ces références 'extratextuelles' – qui pourraient somme toute être le travail non pas de l'auteur, mais d'un remanieur habile⁶⁸⁵ – s'ajoutent des références intratextuelles fortes qui ne laissent guère de doute sur le statut de l'auteur. C'est ici qu'il faut revenir aux différentes métaphores qui guident le récit. Celles-ci dénotent en effet très nettement le registre de la poésie des jongleurs : la taverne, les jeux, le manque d'argent et de vêtements sont des éléments typiques de la poésie des vagants. Ce qui plus est, par l'application de toutes ces images à sa personne, Gautier lui-même revêt les caractéristiques des représentants de ce groupe social. Effectivement, ce n'est sans doute pas un hasard s'il quitte la maison pour mener pendant quatre ans une vie de vagabond (strophe 3), visitant une série de régions différentes qui fait penser beaucoup, par exemple, à la liste des différentes villes où le clerc-jongleur du *Département des livres* dit avoir perdu ses livres. Au demeurant, sa fonction de guetteur du château du vavasseur le met encore en relation avec la jonglerie⁶⁸⁶. Et il reçoit pour ses services une robe et, à la fin du récit, un cheval, dons qui ne compensent pas seulement la perte des mêmes au début de l'histoire, mais qui constituent surtout le paiement traditionnel des jongleurs⁶⁸⁷. À ce propos, il faut évoquer encore l'avant-dernière laisse. L'auteur y décrit la fête de mariage de Gautier et de la demoiselle dans tous ses détails, mais n'y oublie pas les jongleurs et leur récompense (vv. 864-5) :

⁶⁸⁴ Cf. Faral 1919, viii sur l'auteur de la pièce. Au demeurant, *Gautier d'Aupais* est le dernier d'une série de dix textes en alexandrins, qui se partagent la mise en page, différente par rapport aux textes en alexandrins qui précèdent : ici, les alexandrins ne sont pas écrits un hémistiche à la ligne, mais ils occupent chacun toute la ligne.

⁶⁸⁵ La reprise des vers initiaux (et de plusieurs autres passages) de *Gautier d'Aupais* par l'auteur de *Vénus la déesse d'amours* (cf. Crespo 1997), fait pourtant penser qu'ils ont fait partie de sa tradition textuelle.

⁶⁸⁶ Cf. Menegaldo 2005, 602 et 2007, 240.

⁶⁸⁷ Cf. Faral 1910, 121.

Il n'i ot jougleor n'eüst bone soldee
N'eüst cote ou sorcot ou grant chape forree.

Il s'agit tout d'abord d'une dernière reprise du motif (de la perte et du don) des vêtements qui sous-tend le récit entier, comme le montre d'ailleurs l'expression typique 'avoir *cote ou sorcot*', que nous avons déjà rencontrée quelques fois⁶⁸⁸. Cette reprise compare indirectement les jongleurs présents à la fête à Gautier, déjà pourvus de traits 'jongleresques', comme nous venons de le voir. Mais, en même temps, ces lignes, placées vers la fin du récit, sont une invitation très nette au public qui vient d'écouter *Gautier d'Aupais*, de récompenser le jongleur qui l'a récité.

En somme, on a un dédoublement de personnages assez impressionnant. En allant du dehors au-dedans, il faut mentionner tout d'abord l'auteur, qui, vu les éléments textuels à peine évoqués, semble bien s'inscrire parmi les jongleurs⁶⁸⁹. Ensuite, il y a le jongleur qui performe le texte. Celui-ci aura pu s'identifier avec l'auteur, mais on peut bien supposer que le texte n'a pas été récité que par lui : en effet, le début et la fin de la nouvelle semblent suggérer que celle-ci n'a pas seulement été écrite *par* un jongleur, mais encore *pour* des jongleurs, qui peuvent se l'approprier très facilement. En troisième lieu, il y a les jongleurs à la fête de mariage à peine mentionnés. Derrière ceux-ci, on entrevoit le héros du récit, Gautier, vagabond amoureux et performeur maladroit d'une *complainte* devant la dame et, finalement, il y a le cinquième personnage jongleresque : le jongleur même qui compose la *complainte* pour Gautier. Tous ces différents personnages s'entrecroisent et se confondent à volonté, bien qu'il convienne de les distinguer pour autant que possible⁶⁹⁰.

Le registre jongleresque constitue ainsi un cadre de référence indéniable de la nouvelle, avec les équivoques que l'introduction de ce registre dans le registre courtois entraîne forcément avec elle. Or, c'est exactement une telle interférence registrale entre le jongleresque et le courtois que nous avons pu constater dans le *salut Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui*. Le parallèle est d'ailleurs particulièrement net : dans les deux textes, c'est la perte du cœur qui est comparée à une perte matérielle et dans les deux textes la métaphore du jeu est utilisé pour désigner l'amour. Avec son mélange registral, *Gautier d'Aupais* est donc singulièrement proche des *saluts* et *complaintes* du même manuscrit. Mais le texte va beaucoup plus loin : loin de se contenter d'un tel rapprochement, il va en effet jusqu'à présenter lui-même à l'intérieur du récit non seulement une *complainte* amoureuse, ce qui est déjà unique, mais encore la composition d'une telle *complainte* par un jongleur.

La présence d'une *complainte* amoureuse dans *Gautier d'Aupais* n'a pas été notée par la critique plus récente des *saluts* et *complaintes*, mais elle avait bien été soulignée par Faral dans son édition du texte⁶⁹¹. En réalité, cette *complainte* est un élément essentiel de l'histoire, comme le fait entendre le prologue du texte (vv. 3-5) :

⁶⁸⁸ La *chape*, de son côté, reprend justement la *chape* de Gautier au début de la pièce (v. 51) ; c'est ici qu'on retrouve d'ailleurs également le terme d'*escot* que nous avons rencontré en relation avec le syntagme 'cote et/ou sorcot' dans *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui* (voir *supra*).

⁶⁸⁹ Voir l'analyse récente de Mengaldo 2005, 594-604, qui préfère laisser la caractérisation de l'auteur une question ouverte. Sauf à cette occasion, cet ouvrage, qui approche le personnage du jongleur d'un point de vue littéraire, ne mentionne pas les *saluts* et *complaintes*.

⁶⁹⁰ Pour les différentes instances de narration à distinguer dans les textes jongleresques, voir aussi Borghi Cedrini 1994. Aux instances distinguées, on ajoutera, à la limite, encore le copiste, en tant que 'performeur' de la phase écrite du texte.

⁶⁹¹ 'Un passage, enfin, mérite encore d'être signalé : c'est l'épisode où le vieux jongleur [*le texte ne parle que d'un jongleur et ne mentionne pas son âge ; il y a peut-être une confusion avec le terme de vieleur (v. 300), 'joueur de vielle'*] fabrique pour Gautier une complainte d'amour rimée. L'usage auquel il se rapporte a été étudié par M. P. Meyer (qui ne parle pas, d'ailleurs, de notre texte) dans son article sur le salut d'amour. Le salut d'amour n'est qu'une forme particulière de la complainte d'amour et somme toute, comme l'a fait remarquer M. Meyer, assez difficile à séparer de celle-ci ; car les deux termes ont été employés indifféremment au XIII^e siècle

Cil autre jogleor chantent et dient lais,
 Mais je suis uns conteres qui leur matere lais,
 Si dirai d'un vallet qui d'Amors ot grant fais,
 D'une seue **complainte** les dis et les atrais.

Au lieu des *lais* habituels, le jongleur se propose de raconter l'histoire d'une *complainte*, désignation qui revêt donc bien une valeur générique. Cette mention du passage dans le prologue lui confère une valeur programmatique qui est d'ailleurs confirmée par son placement vers le milieu du récit. Dans celui-ci, il marque effectivement un tournant, comme le fait comprendre indirectement Gautier lui-même dans le second hémistiche du v. 357, qui exprime la peur qu'il éprouve de s'adresser à la dame : *Assez savroie dire se cist point ert passez*. Dans ces circonstances, Gautier accepte volontiers la proposition du jongleur, que voici :

Puis li a dit : « Gautiers, envers moi entendez :
 Bien vous conseilleraï, se croire me volez.
 Se vous aviiez **vers de complainte rimez**,
 Quant vous vendrez en lieu avoec li enserrez,
 350 Se li fust chascuns **vers** et dit et devisez,
 Je cuït que ses cuers soit tant franz et esmerez,
 Que, s'ele ot vo destrece, vous serez confortez ;

Il faut noter que le terme utilisé ici n'est pas celui de *complainte*, mais *vers de complainte rimez* : le terme de *complainte* sert ici à indiquer le contenu des vers, mais ne semble pas avoir de valeur générique bien précise. De la même manière, la pièce que le jongleur, qui se met aussitôt au travail, réussit à produire dans la journée, est appelée *une rime* (v. 362)⁶⁹². Gautier apprend aussitôt par cœur la pièce, qui est alors désignée par les deux paroles apparemment concurrentes de *complainte* et de *rime* (v. 365)⁶⁹³. Plus loin encore, c'est à nouveau tout simplement le terme de *complainte* qui est utilisée (v. 478).

Or, cette *complainte* elle-même, en revanche, n'est pas mise en relief très nettement dans le texte. Elle commence de toute évidence au v. 385 et se poursuit pendant deux strophes (25-6). Gautier y explique avant tout que les souffrances de la demoiselle influencent également négativement sa propre santé⁶⁹⁴ et la prise pour sa beauté et son jugement⁶⁹⁵. Le passage s'interrompt toutefois brusquement aux vv. 406-7, pour se poursuivre aussitôt après :

pour désigner la même chose. Aussi faut-il rapprocher de notre texte non seulement les 12 saluts français publiés par M. Meyer, mais diverses autres pièces, telles que le *Dit de la rose*, le dit des *Deux amants*, etc., publiés par Jubinal, et de nombreux poèmes latins.' Voilà une remarque qui, tout en dépendant encore de l'étude de Meyer, aurait mérité plus que l'oubli auquel elle a été condamnée. C'est sans doute à la suite de cette remarque qu'on parle (erronément) d'un 'Salut d'amour' à l'intérieur de *Gautier d'Aupais* dans Kibler-Zinn 1995, 386. Maddox, en revanche, appelle bien l'attention sur la co-présence de Gautier d'Aupais et les *saluts* et *complaintes* dans le ms. fr. 837 (cf. Maddox 1999, 565, note 10).

⁶⁹² C'est le terme qu'utilise à la même époque par exemple Philippe de Remi dans le prologue de la *Manekine* pour indiquer ce roman.

⁶⁹³ L'accent sur le fait des rimes revient d'ailleurs dans la demande de la demoiselle à Gautier de lui raconter *aucune aventurete, rimee ou desrimee* (v. 378) ; c'est à cette occasion qu'il produit sa *complainte* en vers (pour la signification et l'emploi du terme *desrimé*, qui indique la prose, voir Speer-Foulet 1980, 357-65).

⁶⁹⁴ Il emploie d'ailleurs deux fois quasiment le même vers (cf. vv. 393 et 403), ce qui crée l'impression d'une sorte de refrain ; la répétition peut toutefois s'expliquer simplement par le style formulaire épique de la pièce (cf. à ce propos aussi Badel 2000).

⁶⁹⁵ Le v. 400 (*Bien savez cui on doit doner pain ne cui pierre*), traduisant la capacité de la dame de distinguer entre les bons et les mauvais, semble être une application quelque peu littérale de Matthieu 7 : 9.

Adonc s'en part Gautiers, qu'il ne li volt plus dire.
En icele maniere com vous m'orrez descrire :
« Hé ! las, ce dist Gautiers, livrez sui a martire,

De l'apostrophe à la demoiselle, Gautier, peureux, passe au monologue intérieur après s'être retiré de la chambre de sa bien-aimée souffrante. La coupure est nette en ce qu'on note l'absence de l'apostrophe à la demoiselle dans la deuxième partie, mais celle-ci semble bien faire partie de la *complainte*, comme le suggère du moins le v. 478 (*A itant a Gautiers sa complainte finee*), qui la clôt.

Pour le reste, la *complainte* est assez conventionnelle : on y trouve, nous l'avons vu, les motifs courtois classiques tels que celui du mal d'amour inguérissable et celui du cœur, des yeux et des parties du corps responsables du mal d'amour, ainsi qu'un proverbe souvent appliqué à l'amour : *mains hom queut la verge dont l'en le bat primier* (v. 463)⁶⁹⁶ ; le caractère plaintif du passage est du reste souligné par l'emploi du verbe *se plaindre* au v. 440 (*A Damedieu me plaing...*). Un détail de la pièce est encore digne d'intérêt : c'est qu'elle revêt exactement la même forme métrique 'jongleresque' que le *salut* proprement dit de *Ma douce amie, salut, s'il vous agrée*, qui est également une laisse d'alexandrins monorimes. Au niveau générique, le fait que la *complainte* soit, comme dans le *Chastement des dames* de Robert de Blois, très clairement destinée à être adressée à la dame comporte une nuance sérieuse par rapport au caractère de monologue intérieur qu'ont la plupart des *complaintes* examinées jusqu'ici. D'autre part, on peut observer que la *complainte* proprement dite ne commence vraiment que quand Gautier est seul, les deux premières strophes étant des préambules qui ne parlent pas (directement) d'amour. Mais surtout, l'indistinction générale de la valeur du terme de *complainte* doit inciter à la prudence dans ce genre de distinctions : il a avant tout le sens de 'plainte'⁶⁹⁷.

Quoiqu'il en soit, ce qu'il importe de souligner avant tout, c'est que, dans la mesure où un texte littéraire peut fournir des renseignements sur une situation historique, la mise en scène du jongleur dans ce passage fournit des indications uniques sur la composition, performance et circulation des *saluts* et *complaintes*, qui semblent bien s'inscrire ici dans le milieu des jongleurs. La compétence du jongleur dans la composition de *complaintes* est d'ailleurs soulignée au v. 362 : *Cil a fet une rime qui mout bien le sot faire*⁶⁹⁸. Ainsi, le passage de la *complainte* du jongleur dans *Gautier d'Aupais* confirme de manière extraordinaire l'interférence registrale entre la poésie courtoise et la poésie des jongleurs, constatée dans ce même *Gautier d'Aupais* et, surtout, dans *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui*⁶⁹⁹.

On peut se demander si la conservation de cette mise en scène d'une *complainte* amoureuse dans un manuscrit qui contient justement de nombreux *saluts* et *complaintes* est

⁶⁹⁶ Utilisé par exemple deux fois déjà chez le troubadour Bernard de Ventadour (*La dousa votz ai auzida*, BdT 70, 23, v. 28 et *Can vei la flor, l'erba vert e la folha* BdT 70, 42, v. 30), mais également, comme le rappelle Maddox, dans *Courtois d'Arras* (cf. Maddox 1999, 564).

⁶⁹⁷ Suite à la confession de Gautier, la dame, seule, se plaint elle aussi du mal d'amour. Le Grand d'Aussy 1781², t. 3, 348-9, compare cette petite *complainte* (qui se place dans le passage des vers 545-602) de la fille justement à celle de Dané dans le conte de *Narcisse*. Comme Gautier se confesse chez le jongleur, la demoiselle le fera chez sa mère, qui décide de l'aider après un refus initial, comme cela avait été le cas de Gautier et le ménestrel.

⁶⁹⁸ Le passage central du jongleur et le rôle de sa *complainte* dans l'histoire concourent, avec la forte présence jongleresque dans le récit, à une sorte d'(auto)légitimation des jongleurs, dont le texte souligne l'importante fonction sociale.

⁶⁹⁹ Je n'ai pas pu consulter à ce propos l'étude récente de Cowell 2001. Au lieu de ce qu'affirme Badel, pour qui '*Gautier d'Aupais* [...] échoue à muer en haut fait (*geste*) la conquête de la jeune fille et à rendre épique la requête d'amour qui est au cœur du lyrisme courtois [...]' (cf. Badel 2000, 168), il faut dire que c'est justement le caractère jongleresque de la pièce qui permet de marier les deux extrêmes de l'épique et du courtois d'une manière qui ne manque pas de subtilité.

une coïncidence. Or, ici pas plus qu'ailleurs il n'est pas facile de savoir s'il s'agit là d'une juxtaposition réfléchie de la part du compilateur, bien que le fait saute naturellement aux yeux. En réalité, même s'il n'a pas été dans les intentions du compilateur du manuscrit fr. 837 de faire communiquer le corpus avec ce texte jongleresque, il est clair que le dernier éclaire de beaucoup le premier. Ainsi, malgré ses connotations positivistes (d'ailleurs avouées), la remarque essentielle de Faral sur le milieu littéraire des *saluts* et *complaintes*, qui semble avoir été ignorée par la critique plus récente, garde encore aujourd'hui sa valeur :

'Enfin, il existe bon nombre de *Saluts d'amour*, de *Requêtes d'amour* et *Complaintes d'amour*, et des pièces diversement intitulées, dont plusieurs pourraient bien avoir été composées par des jongleurs. Il semble qu'on ait eu fréquemment recours à eux dans les entreprises amoureuses, et les amants leur commandaient les vers dont ils tâchaient d'émouvoir la femme qu'ils avaient élue. [*suivent l'exemple de Gautier d'Aupais et une citation du dit des Deux bourdeurs ribauds*] Peut-être ainsi, sans qu'il soit possible d'en relever des preuves directes, peut-être cette abondante littérature amoureuse que nous signalions plus haut est-elle en partie l'œuvre des jongleurs.'⁷⁰⁰

En effet, l'absence d'informations exactes sur le milieu d'origine de ces textes et le caractère littéraire des textes où elles se trouvent doivent inciter à la prudence. Mais, cette réserve faite, *Gautier d'Aupais* est bien un texte fondamental pour l'histoire des *saluts* et *complaintes* français.

2.2.4.4. Conclusions et hypothèses

L'analyse des *saluts* et *complaintes* dans leur contexte manuscrit permet ainsi de relever plusieurs données qui permettent de compléter significativement – soit-ce parfois de manière hypothétique – les données issues du commentaire et de l'analyse générique des pièces.

Tout d'abord, il est possible de retracer parmi les sources du copiste deux groupes de textes écrits vraisemblablement par un seul auteur, qui sont susceptibles d'avoir constitué des recueils poétiques⁷⁰¹. Une telle organisation des *saluts* et *complaintes* en recueils de poésies amoureuses à une étape antérieure à la mise en recueil est bien attestée dans la littérature française de cette même époque dans la poésie lyrique avec l'œuvre d'auteurs comme Jehan de Renti et Thibaut de Champagne. D'ailleurs, si l'hypothèse d'une organisation des *saluts* en quatrains d'alexandrins monorimes en un *libellus* autonome s'avérait juste, le cas serait à rapprocher de celui d'Adam de la Halle⁷⁰². En même temps, du côté de la littérature narrative et didactique, on peut mentionner les 'œuvres complètes', également assez proches dans le temps et l'espace du recueil fr. 837, d'auteurs comme Robert de Blois et Philippe de Remi⁷⁰³ et même, si l'on veut, le cas plus tardif des 'œuvres complètes' de Guillaume de Machaut,

⁷⁰⁰ Faral 1910, 216. L'on peut encore rappeler, plus simplement, le titre que Jubinal donna à sa collection de 'pièces légères', parmi lesquelles plusieurs *saluts* et *complaintes* : *Jongleurs et trouvères*.

⁷⁰¹ Cf. aussi l'impression d'Ilvonen 1914, 136 : 'Ce célèbre volume [i.e. le ms. fr. 837] semble avoir conservé tout un recueil de saluts d'amour'. Il est bien sûr possible que les textes d'un seul auteur aient été rassemblés un à un par le copiste, mais le nombre relativement élevé des textes, leur insertion dans le recueil en deux groupes assez bien distincts ou encore le fait qu'un seul copiste ait copié l'ensemble du manuscrit semblent indiquer plutôt que les sources du copiste contenaient des collections complètes de poésies d'un seul auteur. Il est impossible de savoir si de telles collections remontent à l'auteur même des poèmes ou si elles constituent à leur tour une phase intermédiaire. La copie en paires de certaines pièces parmi les *saluts* et *complaintes* pourrait être un vestige de ces collections.

⁷⁰² Cf. Huot 1987, 64-74 et Battelli 1999a, 166-76.

⁷⁰³ Pour le premier de ces recueils, voir notamment Lefèvre 2002 ; pour le deuxième voir les contributions de Stones et Middleton dans Sargent-Baur 1999.

probablement rédigées d'après les indications de l'auteur⁷⁰⁴. Enfin, les recueils, plus anciens il est vrai, de poésies amoureuses latines constituent également un parallèle suggestif pour ces recueils de nature partiellement épistolaires. Comme dans le corpus des *saluts* et *complaintes*, on trouve dans ces collections les différentes étapes amoureuses⁷⁰⁵, des textes avec réponse⁷⁰⁶ et encore parfois des détails quotidiens du rapport amoureux. Mais c'est surtout le fait même de constituer un recueil, identifiable comme tel à plusieurs niveaux, qui rapproche ces deux collections des recueils de lettres d'amour latines et cela d'une manière qui n'est pas attestée dans la tradition occitane du *salut*.

Les deux recueils qu'on peut identifier semblent donc s'inscrire dans une typologie de copie qui est tout sauf rare à cette époque – même s'il est aujourd'hui impossible de savoir comment s'est déroulé le processus même de la copie. Cela d'autant plus que ces *saluts* et *complaintes* ont été préservés dans une typologie manuscrite – celle du recueil – qui vise justement la conservation de la tradition littéraire antérieure. À ce propos il n'est pas sans intérêt de noter que, au sein du manuscrit fr. 837, l'inclusion de ces deux recueils n'est pas un phénomène isolé, mais s'inscrit dans le traitement général des sources par le copiste. Assez significative, à cet égard, est en effet la présence de quelques autres traces de 'recueils d'auteur' dans ce manuscrit. On connaît bien celui de Rutebeuf, annoncé explicitement par la rubrique : *Ci commencent li dit Rustebuef* (f. 283v) et clos par l'*explicit* : *Expliciunt tuit li di Rustebuef* (f. 332r)⁷⁰⁷, mais il ne faut pas oublier qu'il contient également toutes les œuvres connues de Huon Archevesque, un bon nombre des œuvres de Huon le roi de Cambrai, de Jean de Boves d'Henri d'Andeli et de Raoul de Houdenc et deux œuvres du Clerc de Voudai, Garin, Gautier de Coinci, Gautier le Leu, Robert de Blois et Huon Piaucele. Du reste, l'agglutination de deux œuvres de Robert de Blois (le *Chastement des dames* et la *Chanson d'amors*), attestée ailleurs dans la tradition manuscrite de ces textes, s'explique également par une circulation de ces pièces en une petite 'collection d'auteur'. Il semble ainsi légitime de supposer que les sources du copiste comprenaient, à côté de ces différents recueils d'auteur, quelques recueils de *saluts* et *complaintes* écrits par un même auteur⁷⁰⁸.

Or, en reliant ce corpus à son contexte manuscrit, il est possible d'entrevoir justement à quel type d'auteur il faut l'attribuer. Il est en effet plus que probable que ces poésies amoureuses du manuscrit fr. 837 ont été non seulement performées, mais encore composées par des jongleurs, comme le montrent notamment l'analyse de *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui* et, surtout, le témoignage unique de *Gautier d'Aupais*. Or, du moment où l'on voit le lien entre les *saluts* et *complaintes* et la poésie jongleresque, on comprend encore beaucoup mieux certaines caractéristiques de ce corpus.

Cela vaut tout d'abord pour l'introduction, signalée plus haut, dans ce corpus d'une typologie particulière, à savoir celle de la patenôte farcie, dans laquelle s'inscrit la *Patrenostre d'amors*. Cette typologie est en effet caractéristique de la poésie latine des goliards, ces clercs vagants qui semblent avoir pratiqué le métier de jongleur⁷⁰⁹. Il est significatif à ce propos que le texte en question est justement une pièce mi-latine, mi-française

⁷⁰⁴ Huot 1987, 242-73.

⁷⁰⁵ Voir Stella 2006 sur ces différentes situations. Il est important de remarquer que dans les recueils latins, comme par exemple dans celui de Ripoll, il ne s'agit pas seulement de billets d'amour, mais de plusieurs 'genres' de poésies ; si les collections contenues dans le ms. fr. 837 s'inscrivent dans la même lignée, leur mélange générique interne s'en trouverait donc également expliqué.

⁷⁰⁶ Cf. encore Ruhe 1975, 235-7, qui a souligné cette ressemblance entre les textes français à réponse et la tradition latine.

⁷⁰⁷ Cf. Huot 1987, 217-9 et Azzam 2005.

⁷⁰⁸ Cf. aussi la remarque de Rossi 1983, 88, qui signale 'les traces d'un véritable « Livre » du jongleur' Jean Bodel dans le recueil de fabliaux conservé à Berne (Burgerbibliothek, ms. 354).

⁷⁰⁹ Cf. à ce propos Ilvonen 1914. Pour une introduction générale à la poésie des goliards, voir Dobiache-Rojdesvensky 1931.

à caractère nettement parodique. Du reste, les poésies et les lettres d'amour ne sont pas absentes non plus dans cette tradition, où l'on trouve encore, comme ici, des lettres suivies d'une réponse. Les lettres et les plaintes amoureuses du manuscrit fr. 837 constituent ainsi bien le versant français d'une tradition latine (épistolaire) plus ancienne. En même temps, cette relation avec le domaine goliardique latin permet d'affirmer avec plus de certitude que les auteurs de ces textes ont du être, comme il était prévisible, des clercs lettrés : les jongleurs qui sont à la base de cette poésie semblent bien être des *clerici (vagantes)*⁷¹⁰. D'ailleurs, de manière un peu moins nette, on pourrait rattacher le *Sort des dames* à cette veine jongleresque à cause de la comparaison étendue qu'il propose entre la dame et le résultat du jet des dés : bien qu'il s'agisse d'un jet du sort plutôt que d'un jeu de dés proprement dit, cet élément est l'un des éléments typiques des scènes de taverne qu'évoque la poésie des jongleurs et crée ainsi une autre interférence entre registre courtois et registre jongleresque. De manière plus générale, on peut noter qu'une bonne partie de la poésie jongleresque est anonyme, caractéristique qu'elle partage justement avec les *saluts* et *complaintes*. L'emploi même des formes strophiques non-lyriques par ces textes amoureux s'explique encore par leurs liens avec la poésie des jongleurs, où celles-ci sont employées couramment. En outre, s'il est vrai que ces formes sont employées de manière générale dans la poésie dite 'personnelle' du *dit*, on peut maintenant nuancer et compléter cette observation en constatant que le caractère 'personnel' que revêtent les *saluts* et *complaintes* est donc avant tout un caractère 'jongleresque'⁷¹¹. Il est peut-être jusqu'à la laisse monorime épique centrale de *Ma douce amie, salut, s'il vous agrée* qui peut s'expliquer de cette manière, la poésie épique étant justement l'apanage des jongleurs. C'est sans doute selon le même principe qu'il faut interpréter dans un sens jongleresque le réalisme citadin dont témoignent ces pièces⁷¹² et la mise en scène du 'moi' qui les caractérise jusqu'à un certain degré : comme les jongleurs racontent des aventures burlesques dans les fabliaux, leur propre vagabondage dans un texte comme le *Département des livres* et qu'ils professent une piété (mi-sérieuse) dans les prières, ainsi, ils mettent en scène des rapports amoureux dans les *saluts* et *complaintes*, et cela notamment quand ces textes ne sont plus (seulement) adressés à une dame, mais à un public plus large⁷¹³. Combinant les résultats de l'analyse générique et celui de l'analyse du corpus dans le manuscrit, il faut ainsi conclure que les *saluts* et *complaintes* sont des *dits* jongleresques.

Il y a encore une dernière particularité des *saluts* et *complaintes* qui gêne l'interprétation et délimitation générique de ces pièces, mais qui s'explique encore par ce lien avec la poésie jongleresque, à savoir celle de l'apostrophe. En effet, l'un des traits les plus caractéristiques de la poésie des jongleurs ou, du moins, de la performance d'un texte par un jongleur, est l'apostrophe initiale au public, qui consiste souvent en une prière de silence, une annonce de la pièce qui va suivre, une demande d'argent, etc.⁷¹⁴ Or, c'est justement une telle apostrophe initiale qu'on trouve à plusieurs reprises dans le corpus des *saluts* et *complaintes*. Voici le début du texte intitulé *Des .ii. amanz* :

⁷¹⁰ Au demeurant, la connaissance de l'*ars dictaminis* latine s'en explique d'autant mieux.

⁷¹¹ On pourrait expliquer ainsi jusqu'aux négligences métriques et maladresses stylistiques qu'on rencontre dans certaines pièces du corpus et qui sont le propre également des poésies goliardiques latines ; une telle désinvolture caractérise d'ailleurs également les poésies du poète-jongleur Rutebeuf (cf. Zink 2001²a, 33-4).

⁷¹² Cf. Dobiache-Rojdesvensky 1931, 220 : '[...] dans l'ensemble, l'amour des goliards est privé de ces élans idéalistes et altruistes, qui font le charme de la poésie amoureuse en langues vulgaires' ; bien qu'écrits en langue vulgaire, les *saluts* et *complaintes* se démarquent en effet, nous l'avons vu, par endroits de la lyrique des trouvères par leur ton et leur style plus légers.

⁷¹³ Cela bien sûr sans que ce genre de confidences 'personnelles' impliquent (nécessairement) quoique ce soit d'autobiographique.

⁷¹⁴ Voir par exemple les nombreux exemples fournis dans Faral 1910.

A sa très douce chière amie,
 Que il aime sanz tricherie,
 Mandé ses douz amis saluz,
 Com cil qui à li est renduz
 5 Et cuer et cor entirement
 Sanz nule autre compaignement ;
Mès ainçois que je plus vous die,
 Ne de l'ami ne de l'amie
Vous vueil deviser en romanz,
 10 Le nom d'ambes .ij. les amanz.

Dans ce texte, le *je* commence par une *salutatio* classique pour s'adresser tout d'un coup au public à partir du v. 7, transition inexplicable qui l'est pourtant beaucoup moins au moment où l'on sait que le registre amoureux du *salut* se mélange ici avec le registre jongleresque⁷¹⁵. Toutefois, le cas le plus intéressant d'une telle apostrophe au public est bien le *Confrere d'amors*, texte écrit au demeurant par le même auteur que *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui*. Voici encore une fois la strophe initiale de cette pièce :

Li confrere d'Amours, tuit a moi entendez
 Cil qui dedenz vos cuers les maus d'amors sentez ;
 Mès cil qui ne les a dedenz son cuer entez
 Ne soit ja si hardis qu'il i soit presentez

À nouveau, on a ici une lettre d'amour qui commence par s'adresser non pas à la destinataire, mais au public, d'une manière qui se rapproche, par exemple, de celle dont l'auteur de *Gautier d'Aupais* introduit son texte⁷¹⁶. Il en résulte un certain mélange de registres. L'apostrophe du *je* au public consiste ici en une demande aux adeptes de l'écouter et aux non amoureux de s'en aller. Mais ce qui est particulièrement intéressant ici, c'est que le *je* ne s'adresse pas à un public quelconque, mais justement à ses 'confrères en amour'. Il est important de noter à ce propos qu'on a pu relever ce phénomène également dans la tradition jongleresque latine : ainsi, dans le 'chansonnier goliardique'⁷¹⁷ des *carmina* de Ripoll on trouve un destinataire collectif qui est tout à fait parallèle à celui qu'on entrevoit dans le *Confrere d'amors*⁷¹⁸. Or, si l'auteur de ce texte est effectivement lui-même un jongleur, comme on a le droit de le supposer, il en suit que les 'confrères en amour' sont eux aussi des jongleurs et qu'on a un texte écrit par un jongleur et adressé à des jongleurs. Et c'est dans ce contexte qu'il faut rappeler une hypothèse émise lors du commentaire de cette pièce, à savoir que ce texte pourrait faire allusion, justement, à la *Confrérie des jongleurs et des bourgeois* d'Arras. L'appartenance des *saluts* et *complaintes* à la poésie jongleresque renforce ainsi de manière significative l'hypothèse d'une localisation de ce corpus dans ce milieu littéraire spécifique.

En reconnaissant une importance peut-être extrême à l'introduction de l'appel jongleresque dans les *saluts* et *complaintes*, on peut enfin aller plus loin et se demander si la différence même entre *salut* et *complainte* ne s'explique pas par une différence de public. En

⁷¹⁵ Un tel mélange est rare dans la poésie 'courtoise' ; il se rencontre toutefois également dans l'œuvre du trouvère-jongleur Colin Muset (voir à ce propos par exemple Callahan-Rosenberg 2005, 9-16).

⁷¹⁶ *Oiez, seignor et dame, et si nous fetes pais ! / Qu il n'en soit nus noiseus, clers, puceles ne lais ! / Cil autre jogleour...*

⁷¹⁷ Stella 2006, 51.

⁷¹⁸ Cf. *ibidem*. Stella parle en effet d'un 'destinatario collettivo, i socii della camerata d'amore' pour les poésies d'amour latines médiévales rassemblées en *libelli*.

d'autres termes : on peut se demander si la *complainte* n'est pas un *salut* mis en scène devant un public externe à la relation amoureuse. En effet, du moment où le *salut* s'adresse non plus directement à la dame, mais à un public plus général (même si celui-ci n'est pas explicité comme c'est le cas dans *Le Confrere d'amors*), c'est l'exposition du malheur amoureux qui prend le devant dans ce qui devient alors une sorte de monologue dramatique. On pourrait ainsi expliquer la naissance de la *complainte* par l'introduction du genre du *salut* dans la sphère jongleresque. Celle-ci se caractérisant par son lien avec le public, la dame devient une tierce personne et il ne reste alors que la plainte amoureuse, que l'amant s'adresse à soi-même, comme dans la chanson. Si cette hypothèse est juste, les textes qui présentent des interférences entre le *salut* et la *complainte* (et entre apostrophe à la dame et appel au public) seraient alors des textes qui n'ont pas complètement achevé cette évolution. Cette hypothèse, bien sûr extrêmement difficile à prouver, présente néanmoins deux éléments non négligeables. Premièrement, elle permettrait d'expliquer la genèse de la *complainte*, restée mystérieuse jusqu'ici. Et deuxièmement, elle expliquerait la naissance de la *complainte* à partir du *salut*, ordre qui semble plus historique que l'ordre inverse vu que le salut est attesté plus tôt que la *complainte*. La *complainte* serait en somme une dérivation tardive du *salut* née sous l'influence du contact de ce dernier genre avec la poésie jongleresque.

Même sans aller jusque là, le lien que présente le corpus des *saluts* et *complaintes* du manuscrit fr. 837 avec la poésie jongleresque⁷¹⁹ permet d'expliquer la plupart des traits qui ont toujours dérouté la critique : la forme, le fond, le problème de la distinction entre monologue et dialogue et peut-être même celui la présence même d'un genre agglutiné au *salut*, la *complainte*. La prise en compte du contexte jongleresque constitue donc un complément sérieux à l'analyse générique, qui, comme on le voit, ne s'accomplit qu'en examinant le corpus au niveau de l'ensemble du manuscrit.

Il est instructif de comparer ces résultats avec nos connaissances de la tradition occitane du *salut* dans une brève parenthèse. En effet, il faut noter que la tradition occitane du *salut* semble ne pas connaître de cas où le jongleur remplace le troubadour dans la phase de la composition : bien au contraire, la plupart des *saluts* occitans sont attribués à des troubadours bien connus. Les jongleurs semblent n'entrer en scène que lors de l'exécution des textes en public. Ainsi, on peut invoquer un texte extrêmement important dans l'histoire du *salut* occitan, à savoir la nouvelle *Abril issi' e mays intrava* de Raimon Vidal de Bésalu. Cette nouvelle, qui plaint la décadence des valeurs courtoises mais offre ainsi en même temps un regard sur le monde des cours et sur la place qu'y occupent les jongleurs, s'ouvre sur la rencontre dans le village catalan de Bésalu entre le *je* et un jongleur. Ce dernier se présente en exposant une galerie bien connue des différents genres et textes littéraires qu'il a dans son répertoire et parmi lesquels se trouve justement le genre du *salut* :

« Senher, yeu soy us hom aclis
a joglaria de contar,
40 e say romans dir e contar
e novas motas e salutz
e autres comtes expandutz
vas totas partz azautz e bos ;
e d'en Guiraut vers e chansos
45 e d'en Arnaut de Maruelh mays,
e d'autres vers et d'autres lays
que ben deuri' en cort caber.

⁷¹⁹ Il est à préciser que, suivant l'analyse qui précède, tous les deux recueils poétiques distingués plus haut contiennent des pièces où se montre une veine jongleresque.

On entrevoit ici, certes, la circulation du *salut* dans le monde des jongleurs et on peut supposer que le jongleur qui parle ici ait eu dans son bagage des recueils de *saluts* comme ceux qu'on peut identifier dans le manuscrit fr. 837. Mais il faut noter en même temps que les *saluts* n'apparaissent pas ici comme la création du jongleur, comme c'est par exemple le cas de la *complainte* dans *Gautier d'Aupais*. Il s'agit au contraire de toute évidence d'un genre qui a sa place parmi les autres genres littéraires performés à la cour.

Il y a toutefois un argument important contre cette interprétation du *salut* occitan comme un genre troubadouresque et non jongleresque, qui permet de situer le genre méridional lui aussi chez les clercs-jongleurs. Il est en effet extrêmement intéressant de noter que c'est justement l'inventeur, ou du moins le pratiquant le plus assidu, du *salut d'amour*, Arnaud de Mareuil, qui fut lui-même un clerc. Et l'analogie ne s'arrête pas là, car de clerc, ce poète se fit jongleur. Voici en effet ce que dit le début de sa *vida* :

Arnautz de Meruoill si fo de l'evesquat de Peiregors, d'un castel que a nom Meruoill,
e fo clergues de paubra generacion. E car no podia viure per las soas letras, el s'en anet
per lo mon⁷²⁰.

Comment ne pas voir dans ce portrait celui du *clericus vagans*, du clerc appauvri qui se fait jongleur⁷²¹ ? Le 'maître incontesté'⁷²² du genre du *salut* ne paraît donc avoir été au début rien d'autre qu'un jongleur. Et contrairement à ce qu'on a toujours cru jusqu'ici, le genre même du *salut* pourrait ainsi bien s'inscrire dès ses origines nébuleuses dans le monde des goliards⁷²³. Ce n'est peut-être que plus tard qu'Arnaud de Mareuil – délaissant cette première expérience jongleresque et avec elle le genre du *salut* ? – s'élève au statut proprement dit de troubadour, comme le suggère d'ailleurs la *vida* en indiquant qu'il *venc onratz hom de cort* ('il devint un homme de cour honorable')⁷²⁴ une fois inspiré par la comtesse de Burlatz. Pour aller encore plus loin et dédoubler une hypothèse par une autre, on pourrait même croire que c'est cette ascension sociale de l'auteur de la plupart des *saluts* occitans jusqu'au rang de troubadour reconnu qui a conféré au genre du *salut* le modeste statut littéraire qui lui vaudrait une place dans les chansonniers lyriques.

La comparaison avec la tradition d'oïl permettrait ainsi de revoir l'interprétation de la tradition occitane du genre. Suivant la *vida* d'Arnaud de Mareuil, on peut penser que le *salut* est en effet dès ses origines vernaculaires un genre jongleresque. Peut-être sous l'influence du succès d'Arnaud de Mareuil, ce genre goliardique semble avoir fait l'objet d'une certaine canonisation dans la littérature occitane, où il est pratiqué d'après l'exemple du troubadour périgourdin par d'importants troubadours⁷²⁵. Dans la littérature française, au contraire, le genre – peut-être inspiré par l'exemple occitan – reste un genre jongleresque qui ne s'élèvera jamais au statut de genre lyrique pratiqué par les trouvères et qui ne survit par conséquent que

⁷²⁰ Citée d'après l'éd. Boutière-Schutz 1964², 32.

⁷²¹ Cf. à ce propos aussi Powell Jones 1931, 309, qui suggère un même passage dans le monde des goliards.

⁷²² Bec 1961, 30.

⁷²³ On peut noter à ce propos que parmi les autres troubadours auteurs de *saluts*, il y en a deux qui auraient été des jongleurs selon la *vida* qu'on leur a consacrée: Falquet de Romans et Uc de Saint-Circ (voir Boutière-Schutz 1964², 239 et 503). Le premier est présenté très explicitement en tant que jongleur ; le dernier aurait justement, tout comme Arnaud de Mareuil, abandonné sa formation de clerc pour se faire un jongleur itinérant. Il faut noter dans ce contexte la proposition très intéressante de Paolo di Luca de voir dans *Ma bella dompna, per vos dei esser gais* de Falquet de Romans (*BdT* 156.8), chanson sous forme épique de laisses décasyllabiques, un *salut d'amour* (cf. Di Luca 2010) : on pourrait y voir en effet un rare vestige dans la littérature occitane de l'origine jongleresque du *salut*.

⁷²⁴ Cf. Boutière-Schutz 1964², 33-4.

⁷²⁵ Vu ainsi, il semblerait plus logique que le genre trouve son origine chez Arnaud de Mareuil que chez le seigneur d'Orange, Raimbaut, qui ne semble pas s'être comporté comme clerc vagant. Ce n'est évidemment pas une preuve absolue.

anonymement⁷²⁶. Si ces conclusions sont correctes, elles bouleversent la comparaison traditionnelle entre le *salut* méridional et son successeur septentrional. En effet, au lieu de constituer une version étrange et mal réussie de la tradition occitane, c'est donc au contraire la tradition française, qui reflète beaucoup mieux les origines goliardiques du genre que la tradition occitane pratiquée par les troubadours et consacrée dans les chansonniers lyriques, qui constitue sans doute le meilleur représentant du genre : c'est le *salut* occitan qui constituerait alors l'exception à la règle, pas le *salut* français. Cette conclusion semble être renforcée par les parallèles qu'on établit entre la tradition française et la tradition latine, parallèle qui s'établit de manière beaucoup moins évidente entre cette dernière et la tradition occitane.

Pour résumer ces observations en les simplifiant : la différence entre le *salut* occitan et le *salut* français semblerait donc bien être également une différence 'sociale' : le *salut* occitan est composé par des troubadours connus par nom et (sans doute) performé par des jongleurs, comme semble l'indiquer le passage chez Raimon Vidal de Bésalu ; le *salut* français est à la fois composé et performé par des jongleurs anonymes, ce qui lui fournit un caractère qui est tout à fait différent par rapport au *salut* occitan (à tous les niveaux mentionnés plus haut), mais qui reflète beaucoup plus nettement les attaches historico-littéraires et le véritable caractère de cette poésie. Cette différence reflète sans doute à son tour la dialectique plus générale entre oc et oïl, telle que dessinée par Bec, selon laquelle la tradition lyrique septentrionale conserve beaucoup plus d'éléments 'popularisants' que la tradition méridionale aristocratisante : on a peut-être le droit d'ajouter à l'adjectif 'popularisant' celui de 'jongleresque'.

Il s'agit là d'une hypothèse basée, du moins pour l'instant, sur trop peu d'éléments historiques pour pouvoir être avancée comme une solution définitive du problème du rapport entre *salut* méridional et *salut* septentrional. Il n'en reste pas moins utile d'en indiquer quelques conséquences. Car si cette hypothèse s'avérait juste, cela voudrait dire qu'il n'y a guère d'évolution à partir du *salut* occitan vers le *salut* français, ce qui modifierait significativement l'évolution générique esquissée au chapitre précédent. En effet, la plupart des 'anomalies' de la tradition française (forme, fond et apostrophe mélangée) ne seraient pas le résultat d'un développement tardif, mais au contraire des indices importants de l'origine du genre. On s'expliquerait de la même manière les formes strophiques de la tradition occitane. Enfin, cette idée pourrait expliquer l'absence de contacts directs entre le *salut* occitan et son successeur français, contacts qui vont tout au plus dans la direction opposée (cf la *complainta* occitane *Si trobess tan leial messatge*) : on pourrait y voir deux traditions indépendantes et penser à une polygenèse initiale à partir du fonds goliardique latin. Tout cela, il faut le répéter, reste pour le moment (très) hypothétique. Mais il convient du moins d'en tenir dans nos considérations sur le genre du *salut*.

Fermant cette parenthèse pour en ouvrir une autre en retournant aux *saluts* français, on peut enfin se demander quel était le rôle exact de cet arrière-plan jongleresque dans le fonctionnement de ce genre. À partir de la situation décrite dans *Gautier d'Aupais* et avec Faral et Ilvonen⁷²⁷ on peut en effet supposer que ces textes furent produits à la demande des amants par des clercs-jongleurs. Cette hypothèse part de l'idée que ces textes avaient une destinataire réelle. De telles destinataires féminines sont attestées dans la tradition des épîtres amoureuses latines, dont se rapprochent les *saluts* et les *complaintes* français. Dans le *salut* occitan, elles pourtant sont absentes, à moins d'invoquer un passage dans le *salut* anonyme *Bona dompna, pros ez onrada*, où l'amant déclare laisser son message près d'une cheminée

⁷²⁶ Faut-il alors voir inversement dans les *saluts* occitans anonymes l'œuvre de jongleurs médiévaux ? L'idée est certainement trop simpliste, mais non complètement invraisemblable.

⁷²⁷ Faral 1910, 216 et Ilvonen 1914, 137-8, qui suit Faral dans cette idée.

pour que sa dame le trouve⁷²⁸. Les textes français, quant à eux, ne permettent pas non plus de conclure qu'ils avaient une destinataire réelle, d'autant plus que les appels au public qu'ils contiennent font entrevoir plutôt une performance publique que privée. Que ces deux choses ne s'excluent pas mutuellement, ce sont pourtant les chansons des troubadours et trouvères, portées à la dame en tant que message d'amour, qui le prouvent.

Pour ce qui est de la composition de *saluts* par des jongleurs non pas pour eux-mêmes, mais à la demande d'amants désespérés, il y a en revanche quelques indices pour une telle idée. Tout d'abord, on notera que la composition écrite par des clercs est au Moyen Age la règle plutôt que l'exception : le clerc est celui qui sait écrire et à qui on dicte (cf. l'*ars dictaminis* !) le texte à écrire. Or, ce sont justement les clercs qui se font jongleurs dans la tradition des goliards vagants⁷²⁹. Ainsi, les attestations de clercs et/ou jongleurs qui composent des *saluts* ne manquent pas dans la littérature française. En dehors de *Gautier d'Aupais*, on peut mentionner, avec Ilvonen, le *Lai d'amour* écrit par un certain Girard, où un clerc écrit des *saluts* à la demande de son seigneur, et la déclaration de Denis Piramus selon laquelle il aurait composé des *saluts* dans sa jeunesse⁷³⁰. Instructif est encore le passage suivant du *Dit de la Rose* (relevé également par Ilvonen):

Et si vous pri au définer,
Dame, que me vueilliez mander
Par lettres où il n'ait nul non,
Vostre volenté sanz tençon ;
Ne le clerc qui les escrira
190 Ne sache jà que ce sera,

Dans la mesure où il est légitime d'identifier ces différents clercs comme des jongleurs – ce qui est bien difficile à dire – cette supposition s'appuie sur quelques preuves concrètes, soient-elles de nature littéraire.

Pour retourner à l'hypothèse initiale, on peut donc dire que, s'il est loin d'être sûr que les *saluts* aient eu une destinataire concrète, il existe quelques cas où un tel fonctionnement se vérifie. On peut être tenté d'ajouter à ces deux éléments de base pour l'interprétation des *saluts* comme de messages écrits par des jongleurs et destinés à être envoyés aux dames de la part de leurs amants, un troisième et dernier élément, à savoir le rôle éventuel du jongleur en tant que messenger dans ce processus. On sait que l'un des rôles traditionnels du jongleur est celui de messenger. Ce sont effectivement souvent les jongleurs qui sont censés porter chez la dame les chansons de leurs maîtres compositeurs, qui ont alors la fonction d'un message amoureux⁷³¹. On peut d'ailleurs rappeler à ce propos que le nom du jongleur d'Arnaud de Mareuil – alors sans doute en possession d'un statut de troubadour qui lui permettait d'avoir un jongleur – était celui, illustratif, de Pistoleta. Mais la figure du messenger est naturellement bien présente également dans la tradition occitane du genre du *salut*. On connaît les cas dans lesquels, dans les romans, mais surtout dans les *vidas* et *razos*, des *salutz* sont envoyés à la dame aimée par l'intermédiaire d'un messenger⁷³². A ce propos, il est particulièrement intéressant de rappeler que dans la *razo* de la *tenson* entre le prévôt de Limoges et Savaric de Mauléon (*BdT* 384, 1), c'est justement Uc de Saint-Circ lui-même – à la fois jongleur et

⁷²⁸ Cf. *supra*, note 544.

⁷²⁹ Le trait d'union entre ces deux extrêmes est peut-être le ménestrel (*minister(i)alis*), espèce d'employé fixe qui réunit vers la fin du Moyen Age les tâches administratives du clerc et l'art poétique des jongleurs ; cf. à ce propos Faral 1910, 103-18.

⁷³⁰ Voir Ilvonen 1914, 137-8 ; je reviendrai plus loin sur ces deux textes.

⁷³¹ Cf. aussi Merceron 1998, 265-8.

⁷³² Cf. Cerullo 2009a.

auteur d'un *salut* –, qui se fait messenger des *letras*, des *mans* et des *salutz* que sa dame envoie à Savaric de Mauléon : *ieu, Uc de San Sirc, [...] fuy lo mesatje que lay aniey e.l portey totz los mans e.ls escriz*⁷³³.

Or, si les jongleurs composaient des *saluts* et pouvaient avoir en même temps la fonction de messenger, il est intéressant de vérifier si ces deux fonctions se mélangent à l'intérieur des textes. Dans plusieurs textes, occitans aussi bien que français, la figure du messenger fait partie du texte même et plus spécifiquement de la *salutatio*. Ici, il est utile de rappeler les prescriptions des manuels épistolaires qui conseillent l'emploi de la troisième personne grammaticale dans cette première partie du texte, comme s'il y avait, à côté du destinataire et de la destinataire, la troisième figure du messenger⁷³⁴. Mais vu ce qui précède, dans les cas des *saluts* français du manuscrit fr. 837 on peut être enclin à ajouter à cette explication pour l'introduction explicite du troisième personnage du messenger une deuxième motivation et voir dans ce messenger le double du jongleur.

C'est cette hypothèse qui permettrait peut-être d'expliquer le passage initial de *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui* et un passage interne de *Ma douce amie, salut, s'il vous agrée* :

Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui;
Ne le nommerai pas, qu'il le me desfendi ;
Mès je sui son **message**, si vous di de par li,
Et au commencement si vous requier et pri :
5 « Bele, de fin cuer aimée, merci. »

Et ci apres vous vueil .c. mil saluz mander
25 Et autant comme il a de goutes en la mer,
D'aigues que les navies font venir et aler,
Par moi qui sui **messages**, meillor n'i puis trover.

On peut en effet supposer que c'est le jongleur compositeur et messenger du *salut* qui se fait voir ici. Cette intervention d'une troisième personne à côté de l'amant et la dame se laisserait comparer aux interventions des jongleurs dans les différentes œuvres qui appartiennent à leur répertoire habituel. L'intervention du messenger dans le *salut* se trouve logiquement dans la *salutatio*, comme c'est le cas dans *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui*⁷³⁵; or, les interventions du jongleur narrateur dans les *dits*, chansons de geste, fabliaux, romans, etc. se trouvent également surtout en début de texte, dans les prologues des œuvres qui font l'objet d'une déclamation. Mais l'intervention du messenger peut également se trouver à l'intérieur du message, comme le montre le passage de *Ma douce amie, salut, s'il vous agrée* ; or, les

⁷³³ Voir Boutière-Schutz 1964², 224. Dans la *razo* de *BdT* 457,4, Uc se fait épistolier à la gloire de sa dame Clara.

⁷³⁴ Cf. *supra*, 1.2.1.3.2. et Cerullo 2009a, 62-9. Il est peut-être intéressant de noter à ce propos qu'Uc de Saint-Circ est le seul auteur de *saluts* dans la tradition occitane à avoir composé un *salut* rédigé justement entièrement à la troisième personne grammaticale, fait qui semblerait ainsi correspondre à son statut effectif de messenger.

⁷³⁵ Dans ce cas, l'hypothèse est infirmée par le fait que la pièce elle-même a été écrite en un style jongleresque, comme nous l'avons vu : il semble ainsi que le jongleur s'identifie, du moins dans la fiction du texte, avec l'amant même dont il raconte les malheurs. Du moment où le jongleur serait le messenger de son propre message, il devient donc plus logique de supposer qu'il s'agit ici de la mise en scène d'un messenger inspirée par la règle de l'*ars dictaminis* ; il est d'autre part possible en théorie qu'un jongleur écrive un *salut* en style jongleresque pour un amant. On a d'ailleurs un exemple particulièrement net de l'introduction du messenger dans le *salut* dans une *cobla* occitane qui commence par les vers suivants : *Donna, mesaç'eu sui / be sapçaç, de celui / qe vos ama, Soleilla, /e no avez, donna, pareilla ! / E manda vos saluç...* (cf. Gambino 2009, 696).

interventions du jongleur narrateur s'insèrent elles aussi souvent à l'intérieur des textes (demandes d'argent, de silence, etc.).

On pourrait ainsi supposer que, dans les *saluts*, la figure du messager ne s'explique peut-être pas seulement par les règles de l'art épistolaire, mais qu'elle ait pu également s'incarner dans la personne du jongleur. Le jongleur pourrait – comme le suggèrent précisément la citation de Raimon Vidal et le prologue de *Gautier d'Aupais*, qui mettent à un même niveau la performance de genres aussi divers que les romans, les *saluts* et les *lais* – raconter le message d'amour à la dame, comme il raconte des nouvelles, *lais*, contes et fabliaux à un public plus large:

Jongleur - [histoire : fabliau, *dit*, etc. sur tel ou tel personnage] - public

Jongleur - [histoire : *salut* ou *complainte* de tel ou tel amant] - dame

La performance devant un public serait alors remplacée par une 'performance épistolaire' devant la dame. L'analogie entre les deux types d'intervention dans le texte semble être confirmée d'ailleurs indirectement par la confusion entre les deux types de publics que nous avons relevée justement au début de quelques textes. En reliant ces *saluts* à la poésie jongleresque à laquelle elles appartiennent et en interprétant ce genre de déclarations de la part du messager comme une variante des interjections courantes de ce domaine de la poésie, on pourrait deviner derrière le terme de *messages* celui de *jogleor*. Même si tout cela doit rester, encore une fois, de la pure conjecture, cette hypothèse permettrait de mieux comprendre, certes ensemble avec l'*ars dictaminis*, le trait particulier du *salut* qu'est l'introduction du messager dans le texte même⁷³⁶. Pour conclure cette parenthèse, il reste donc extrêmement difficile de vérifier l'hypothèse de Faral et d'Ilvonen sur le rôle exact des jongleurs dans le fonctionnement du *salut*. Les quelques informations dont on dispose aujourd'hui se trouvent dans des textes littéraires, ce qui complique leur interprétation. La fonction exacte des textes reste ainsi difficile à cerner : il s'agit selon toute vraisemblance d'une poésie destinée à la performance publique, mais on ne peut exclure tout à fait que les *saluts* et *complaintes* aient effectivement servi de messages amoureux auprès des dames et que, dans ce cas, les jongleurs aient été employés en tant que clercs, comme le laissent entendre plusieurs textes contemporains, voire en tant que messagers.

Cette conclusion pose ainsi plus de questions qu'elle n'en résout. Du moins peut-on constater que l'arrière-fond jongleresque des *saluts* et *complaintes* permet de rendre compte de bon nombre de leurs caractéristiques typiques : ainsi leur forme strophique non-lyrique, les différentes 'typologie' qu'ils incluent (patenôtre, dialogue), l'appel lancé au public, le ton 'réaliste' des certaines pièces, leur anonymat, leur lien avec le *dit* et la poésie 'personnelle', leur milieu littéraire, les différences entre le *salut* occitan et le *salut* français, leur circulation et peut-être même le surgissement de la *complainte*.

Cependant, tout ce qui précède se rapporte à la physionomie, composition et circulation des *saluts* et *complaintes* dans une phase qui précède leur mise en recueil dans le manuscrit fr. 837. Après ce long exposé il faut donc retourner enfin au manuscrit fr. 837 même, afin d'évaluer la place que ces textes amoureux y occupent. Ici c'est encore une fois l'arrière-plan jongleresque qui offre une première clé d'interprétation des incongruités et contrastes internes du manuscrit fr. 837 : le jongleur, performeur d'œuvres de natures aussi divergentes que l'épopée, la poésie didactique, la poésie religieuse, la poésie politique, la

⁷³⁶ Dans cette même catégorie, l'on notera encore l'introduction dans *Cloz de girofle, lis et rose* d'un oiseau messager du nom de Roxignolet. Cf. vv. 15-8 : *Roxignolet m'apele l'on, / Que héent li vilain félon ; / Mès cil qui ont d'amer corage / Font toz jor de moi lor message*. Bien qu'il s'agisse là d'un motif traditionnel, on pourrait voir dans cet oiseau éventuellement le jongleur messager. *Rosignol* est par exemple le nom du jongleur de Raimbaut d'Orange (cf. Boutière-Schutz 1964², 441-2).

poésie amoureuse et le fabliau, est le personnage par excellence qui réunit en soi tous les courants et contre-courants du recueil⁷³⁷, qui, approchés ainsi, sont moins contradictoires qu'on ne l'a dit parfois. Il n'est pas étrange, en effet, qu'on a qualifié cette anthologie à reprises de 'manuscrit de jongleur'. Il importe de bien préciser la signification exacte de ce terme, qui peut désigner soit des manuscrits réellement utilisés par le jongleur pendant la performance soit des manuscrits qui recueillent un répertoire jongleresque dans un autre but. Or, il est très peu plausible que ce manuscrit, véritable 'somme' du 13^{ème} siècle, ait été utilisé pendant la performance d'un jongleur⁷³⁸. En même temps, il est clair qu'il rassemble de très nombreuses œuvres qu'on peut qualifier de 'jongleresques' : il reflète en effet le répertoire du jongleur tel qu'il est mis en scène dans la nouvelle *Abril issi' e mays intrava* de Raimon Vidal de Bésalu, citée plus haut. Il semble ainsi que le recueil contienne un répertoire de jongleur destiné à un autre emploi. Il est en cela comparable, on l'a souvent souligné, aux grands recueils de fabliaux contemporains. D'autre part, c'est entre autres la présence des *saluts* et *complaintes* dans le manuscrit qui permet de comparer ce dernier, avec Revard⁷³⁹, aux recueils latins tel que celui des *Carmina Burana*. Reste pourtant à comprendre le but dans lequel a été réalisée cette impressionnante collection de la poésie narrative des 12^{ème} et 13^{ème} siècles.

Ici, on aurait aimé savoir quelles étaient la fonction et la destination exactes du manuscrit⁷⁴⁰. Malheureusement, on dispose de très peu d'indices qui permettent de les connaître. Pour ce qui est du niveau d'exécution du codex, on peut noter qu'il n'est pas particulièrement élevé. Au contraire, abstraction faite des lettrines et des initiales filigranées, le manuscrit ne contient guère de décoration. Cette simplicité peut s'expliquer par une destination au milieu des jongleurs mais également par l'ampleur du manuscrit, déjà assez grand – et donc assez cher – par lui-même pour exiger un programme décoratif extensif. Cela n'exclut ni une destination aux jongleurs ni à un amateur. Il est à noter d'autre part que les textes, copiés l'un après l'autre sans grands espaces blancs, ne sont guère séparés les uns des autres que par une lettrine initiale et qu'ils ne se laissent identifier qu'après-coup par l'*explicit*. Du reste, comme nous l'avons vu, la plupart des textes sont présentés sans attribution d'auteur et il est à remarquer que, abstraction faite du recueil de Rutebeuf, le manuscrit ne propose aucun regroupement évident ni par auteurs ni par genres ni par forme ni par ordre alphabétique. Tout cela empêche de retrouver facilement sa voie à l'intérieur de ce grand manuscrit (autrement que par la table des matières que le manuscrit a pu contenir) et permet donc d'exclure la possibilité que celui-ci ait eu une fonction de répertoire. Peut-être l'indice le plus important sur la destination du recueil se trouve-t-il au début de celui-ci, où on trouve une grande initiale historiée (la seule du manuscrit) qui ouvre la première pièce. Il est difficile d'interpréter cette initiale, d'autant plus qu'elle est assez endommagée aujourd'hui, mais il semble bien qu'elle présente une scène de don d'un livre par un personnage à un autre. S'il faut voir dans ce livre le recueil fr. 837 même, on aurait là une scène de dédicace au commanditaire du manuscrit. Selon Borghi Cedrini, le livre est offert en effet à un personnage qui est vêtu mieux que ne le sont d'habitude les jongleurs, à en juger de la manière dont l'iconographie contemporaine représente ces derniers⁷⁴¹. Le recueil flotte donc quelque peu en l'air entre le milieu des jongleurs et le milieu aristocratique d'un éventuel commanditaire. Plutôt que d'y voir un manuscrit à usage uniquement pratique pour les jongleurs qui peuvent y

⁷³⁷ Cf. à propos des sphères d'activité contrastantes des jongleurs par exemple Faral 1910 et Clouzot 2008.

⁷³⁸ Voir aussi Taylor 1991 pour les problèmes que pose la catégorie des 'manuscrits de jongleur'.

⁷³⁹ Revard 2000.

⁷⁴⁰ Dans la suite, je suis les idées formulées dans Borghi Cedrini 1994 et Collet 2005 et 2007.

⁷⁴¹ Voir Borghi Cedrini 1994, 119, note 15.

puiser comme dans une bibliothèque pour nourrir leur répertoire⁷⁴², on peut essayer de réunir le plus possible ces deux extrêmes et supposer qu'il s'agit d'un recueil d'œuvres jongleresques destiné à un emploi (également) personnel, dans des cercles et des conditions qui nous échappent. C'est dans cette direction que pointe également le projet qui semble avoir été à la base de cette anthologie.

Car que celle-ci ne soit pas le fruit d'un rassemblement irréfléchi, mais possède bien une certaine logique interne, pour difficile qu'elle soit à saisir, il y a plusieurs faits qui le montrent. Ainsi, comme nous l'avons vu, tout comme les deux recueils de *saluts* et *complaintes*, les différentes œuvres d'un même auteur sont systématiquement dispersées à l'intérieur du recueil (abstraction faite de celles de Rutebeuf) ; il n'y a en fait que le *Songe (Voie) d'Enfer* et la *Voie de paradis* de Raoul de Houdenc qui forment un couple (ff. 83r-93r), mais la création de cette paire de textes repose sans doute moins sur une application d'un principe d'organisation par auteur que sur le contraste que forment les deux œuvres⁷⁴³. C'est en effet ce principe, selon lequel des textes de nature très différente sont mis en dialogue, qui explique la dispersion des autres 'recueils d'auteur' à travers l'ensemble du manuscrit. Ce 'dialogue' souvent satirique se détecte non seulement au niveau des textes individuels dans les contrastes ou, au contraire, les séries que certains textes forment avec les textes qui les environnent, mais s'étend encore, nous l'avons vu, à l'ensemble du recueil au moyen des *explicit* des différents textes, qui se font écho à travers le manuscrit entier. Il est sans doute favorisé encore par l'anonymat (voulu ?) des textes, qui figurent en effet dans ce recueil en premier lieu en tant que textes, et non pas en tant que représentants de l'œuvre de tel auteur ou de tel genre. Le compilateur du recueil reprend ainsi le répertoire jongleresque pour en donner une réinterprétation créative. Cette conclusion est du reste renforcée par le fait qu'il s'agit d'un recueil de type 'organique', copié par un seul scribe.

Reste à savoir quelle place les *saluts* et *complaintes* occupent dans ce projet. L'on notera d'abord que ce corpus participe bien à la dispersion générale des œuvres similaires à travers le manuscrit entier. Cette fragmentation du corpus est suivie, comme dans d'autres cas, par un regroupement nouveau réalisé par le jeu des *explicit* : à la *Patrenostre d'amors*, aux *complaintes* et aux *saluts* amoureux font échos des *patenôtres*, *complaintes* et *saluts* non amoureux. Le corpus des *saluts* et *complaintes* s'insère ainsi bien dans l'organicité du recueil, qu'il aide à construire. Cette organicité, nous l'avons vu, se développe le long des contrastes entre les différents textes du recueil. C'est ici que les *saluts* et *complaintes* occupent une fonction particulière. Par leur caractère courtois, ils s'opposent en effet aux deux autres discours littéraires majeurs de cette anthologie, à savoir le discours religieux et le discours humoristique des fabliaux. C'est quand les *saluts* et *complaintes* touchent directement à ces discours par leur placement dans le manuscrit que surgissent des effets de contraste souvent satiriques : entre l'amour courtois et l'amour des vilains, entre l'amour terrestre exprimée dans une requête courtoise et l'amour céleste formulée dans une prière à la Vierge. Parfois, il semble même que l'élément courtois qu'apportent les *saluts* et *complaintes* fonctionne d'intermédiaire entre ces deux extrêmes. Les vingt-quatre textes du corpus contribuent ainsi à leur manière à la construction du tissu multicolore du manuscrit fr. 837. D'ailleurs, ces contrastes entre deux ou plusieurs textes voisins vont même jusqu'à s'infiltrer dans les textes mêmes : ainsi la *Patrenostre d'amors* réussit à combiner dans un seul texte le discours courtois avec le discours religieux. En résulte un contraste satirique qui est dédoublé par le contraste linguistique que crée son bilinguisme latin-français. À leur manière, les deux textes à réponse réalisent également un dialogue interne, non pas entre deux discours opposés mais entre les deux personnages de l'amant et de la dame. *Amors qui m'a en sa justise* va sans

⁷⁴² Cf. Faral 1934 à propos du ms. fr. 19152 ; voir aussi Van den Boogaard 1985, qui suppose qu'un recueil de fabliaux comme le ms. fr. 837 servait à instruire les jongleurs apprentis.

⁷⁴³ Pour ce genre de couples antithétiques à l'intérieur du codex voir ci-après.

doute le plus loin ici, en développant un dialogue proprement dit. Mais *Douce bele, bon jor vous doinst* est encore beaucoup plus intéressant à cet égard, car le dialogue amoureux construit par cette pièce tire justement ses effets (satiriques) du contraste interne entre le discours courtois et un discours proche de celui du fabliau. Au demeurant, le fait que la réponse de la demoiselle soit probablement un ajout postérieur semblerait montrer que le compilateur ou le copiste a fait de son mieux pour chercher les moyens pour construire la juxtaposition contrastive qu'il voulait. D'ailleurs, les pièces à insertions lyriques et, surtout, les pièces qui vont jusqu'à mélanger des formes, avec *Ma douce amie, salut, s'il vous agrée comme* exemple extrême, créent un contraste formel qui s'inscrit sans doute dans la même tendance⁷⁴⁴.

C'est probablement ici que s'entrevoit le mieux la place des *saluts* et *complaintes* dans le projet du compilateur. C'est que, en cherchant le contact avec la dame, les *saluts* et *complaintes* visent par leur nature même le dialogue, le débat et le contraste : ceux-ci sont implicites dans l'apostrophe que ces pièces formulent ou cherchent à formuler. À nouveau on peut d'ailleurs établir ainsi un parallèle entre l'interpellation du public dans beaucoup d'œuvres du recueil et l'apostrophe épistolaire à la dame des *saluts*. C'est par le contraste qu'ils établissent entre l'amant et sa dame que la déclaration d'amour des *saluts* et *complaintes* semble trouver une place de prédilection dans ce recueil. C'est cette déclaration qu'on retrouve également dans quelques autres œuvres courtoises qu'il contient. Ainsi, si le dialogue amoureux se traduit inversement par un conflit entre l'amour vilain et l'amour courtois, entre le mari et l'*ami*, dans l'aventure de malmariée qu'est *La chastelaine de Saint-Gille*, c'est le dialogue amoureux frustré par les circonstances qui fournit la matière à la nouvelle de *Pyrame et Thisbé*. Et c'est une prière d'amour manqué qui conduit au drame dans le lai de *Narcisse*. Il est donc possible que l'inclusion de ces textes dans cette grande compilation soit due à des critères semblables à ceux qui semblent avoir été à la base de l'inclusion des *saluts* et *complaintes*, avec lesquels ils présentent effectivement des analogies. Ce fil rouge de la déclaration revêt une forme particulièrement intéressante dans le cas du *Chastement* des dames de Robert de Blois et dans *Gautier d'Aupais*, qui mettent en scène la pratique de déclaration d'amour en recourant, de manière plus ou moins nette, justement aux genres du *salut* et de la *complainte*. Ces deux textes, dont on se la peine à croire qu'ils se trouvent par hasard réunis dans un seul manuscrit avec les *saluts* et *complaintes*, offrent ainsi une sorte de commentaire appliqué de ces deux genres.

Pour conclure, le répertoire des jongleurs subit dans cette anthologie une réinterprétation substantielle. Dépouillé de leurs titres et du nom de leurs auteurs, les textes font l'objet d'une fragmentation. Mais de cette fragmentation naît une nouvelle cohérence, basée paradoxalement, semble-t-il, sur des rapprochements contrastés. Par la thématique de la déclaration amoureuse qu'ils développent, les *saluts* et *complaintes* semblent représenter le côté courtois de ce projet de dialogue en contraste. Comme ces poésies amoureuses reprennent des fragments lyriques préexistants pour les insérer dans un projet nouveau au niveau textuel, ainsi au niveau du recueil entier le compilateur construit d'une manière typique du 13^{ème} siècle une unité nouvelle à partir de fragments d'un répertoire poétique établi.

⁷⁴⁴ Le recueil renferme beaucoup d'autres pièces qui démontrent des contrastes internes : ainsi les autres pièces bilingues, mais aussi par exemple les *Resveries*, le *Lai d'Aristote* ou encore *La cour de paradis*. Cf. à ce propos Collet 2005, 185 : 'À une poétique soucieuse de la congruence de ses réalisations – au niveau catégoriel, thématique, structurel, formel, narratif, sémantique – paraît se substituer une esthétique désormais fondée sur la rupture des critères de reconnaissance ou d'appartenance, la dissolution du vers, la répétition mécanique, la récurrence aveugle, la juxtaposition et la superposition, la fragmentation du sens...'

2.2.5. Les saluts et complaintes du manuscrit BnF f. fr. 837 : un bilan

À la fin de cette analyse des *saluts* et *complaintes* du manuscrit fr. 837, il ne sera pas inutile de rappeler brièvement les résultats les plus importants tels qu'il se distillent du commentaire des textes, de l'analyse générique et de l'analyse de ce corpus en relation avec le manuscrit qui le contient.

Tout d'abord, pour ce qui est du niveau textuel du corpus, étudié dans le commentaire, sans rappeler tous les détails qu'il présente, on peut en dégager quelques grandes lignes. Au niveau formel, on constate que la forme la plus utilisée est celle des octosyllabes à rimes plates, suivie de celle, strophique mais non-lyrique, du quatrain d'alexandrins monorimes ; s'y ajoutent les quatrains et tercets coués et la strophe d'Hélinand. C'est en relation avec ces formes qu'il faut mentionner l'insertion très fréquente de pièces lyriques, que ce soient des refrains, des rondeaux ou même des chansons entières. Il est à noter que, à plusieurs reprises, les refrains sont intégrés dans les textes également formellement, jusqu'au point de devenir méconnaissables. Une typologie spécifique d'insertions lyriques semblerait être celle du refrain final : plusieurs textes finissent en effet justement sur une pièce lyrique. Les pièces lyriques sont encore le lieu d'application par excellence de la technique des *coblas capfinidas*, qu'on rencontre à divers endroits dans le corpus et qui est du reste une variante lyrique de la tendance à l'anadiplose qui se détecte dans les *saluts* non-strophiques français comme d'ailleurs dans les *saluts* occitans. Pour ce qui est du contenu de ces pièces, il correspond bien à celui de la chanson de trouvère, auquel se mélange parfois une veine plus 'popularisante' introduite par les morceaux lyriques. À la lettre et la plainte d'amour s'ajoutent d'ailleurs le congé de la dame et le dialogue avec celle-ci. Les auteurs démontrent une culture littéraire assez étendue, qui inclut, du côté latin, sans aucun doute l'*ars dictaminis*, appliquée bien souvent mais pas toujours de manière constante, et peut-être les œuvres d'Ovide. Souvent, il est bien entendu difficile de savoir si certains éléments proviennent d'une connaissance approfondie de textes littéraires, religieux ou scientifiques, etc. ou constituent plutôt, comme il est plus probable, des *topoi* très répandus : ainsi, l'emploi de l'image de tourterelle pour caractériser l'amant n'exige pas forcément une connaissance de la part de l'auteur du *Physiologus* latin ou des bestiaires vernaculaires et l'image ovidienne du poisson à l'hameçon est trop répandue pour que l'auteur ait dû aller la chercher chez Ovide. Des connaissances littéraires plus précises se détectent toutefois également. Elles incluent non seulement la chanson des trouvères, mais encore le répertoire des motets, rondeaux et refrains. D'ailleurs, il est clair que certaines pièces s'inspirent directement du roman de *Cligès* de Chrétien de Troyes, du *Roman de la rose* de Guillaume de Lorris ou encore du *Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival. Toutefois, les textes qui montrent le mieux les connaissances littéraires de ces auteurs sont évidemment les centons qui reprennent de larges portions à d'autres textes, à savoir *Por mon cuer resbaudir et pour reconforter* et *Dame plesant et sage, de touz biens doctrinee*. Ce procédé typiquement médiéval est bien l'une des caractéristiques du *salut*, qu'on retrouve dans la tradition occitane et catalane du genre. Il semble d'ailleurs qu'il est appliqué même à l'intérieur de ce corpus, qui se caractérise par une apparenté très étroite entre ses membres. On peut enfin mentionner les fréquents proverbes qui, comme l'anadiplose, font partie de la rhétorique typique du *salut*. Ces éléments, auxquels s'ajoute une pièce comme la *Patrenostre d'amors*, peuvent faire penser que les auteurs étaient des clercs. Les textes contiennent enfin quelques petits indices pour une localisation et datation éventuelles dans la région d'Arras et dans une période qui correspond sans doute au troisième quart du 13^{ème} siècle.

L'analyse générique de ce corpus rencontre de nombreux problèmes, liés en premier lieu au problème de la différence entre *salut* et *complainte*. La distinction entre apostrophe à la dame dans le *salut* et monologue plaintif dans la *complainte*, introduite par Ruhe, est seulement partiellement fonctionnelle. En évaluant tous les indices de généricité du manuscrit

et des textes, on peut toutefois proposer une prudente délimitation. Celle-ci part de la ressemblance fondamentale de la *complainte* au *salut*, qui thématisent tous les deux la déclaration d'amour, pour fixer le point de séparation entre les deux là où cette thématique s'exprime le plus nettement : dans la présence (*complainte*) ou absence (*salut*) du motif de la déclaration d'amour. Il faut toutefois nuancer la valeur d'une telle délimitation, qui est déstabilisée tout d'abord par l'introduction de formes strophiques qui semblent non seulement conférer une coloration générique plus grave à ces pièces amoureuses, mais qui détruisent encore leur linéarité épistolaire par le lyrisme qu'entraîne leur emploi. D'ailleurs, cette même délimitation ne permet guère de rendre compte des différentes typologies littéraires introduites dans les *saluts* et *complaintes*, telles que l'allégorie d'amour, le débat amoureux, la chanson de malmariée, le congé amoureux, etc. Enfin, l'insertion même des pièces lyriques déstabilise l'apostrophe à la dame qui est essentielle à la lettre d'amour et à sa distinction d'avec la *complainte*. Ces phénomènes s'expliquent dans une certaine mesure par le lien qui les *saluts* et *complaintes* maintiennent en tant que *dits* amoureux avec la poésie dite 'personnelle' de cette même époque et par leur participation active à la mode de l'insertion lyrique. Les *saluts* et *complaintes* français sont ainsi le résultat d'une évolution générique extrêmement dynamique et d'ailleurs typique du 13^{ème} siècle.

Enfin, l'analyse de ce corpus dans le contexte manuscrit du manuscrit fr. 837 permet de compléter ces résultats. Tout d'abord, en partant du commentaire textuel, on peut reconnaître une paire de textes d'un seul auteur et, surtout, deux recueils plus étendus que l'on peut attribuer à deux auteurs. Ces derniers recueils d'auteur, dont on connaît des précédents notamment dans la tradition latine de l'épître amoureuse, se distinguent d'ailleurs au niveau codicologique par leur séparation dans le manuscrit et par la forme des pièces qu'ils incluent. Le premier d'entre eux semble s'adresser au moins en partie à une certaine Esmeraude – à moins qu'il ne faille lire dans ce nom, ce qui est probable, une appellation symbolique. Un aspect encore plus intéressant du contexte manuscrit des *saluts* et *complaintes* est son caractère jongleresque. Le rapprochement entre ces poésies amoureuses et les textes jongleresques qui les environnent invite en effet à considérer les *saluts* et *complaintes* eux-mêmes comme des poésies de jongleurs. Une telle suggestion devient concrète en examinant de plus près certains textes du corpus et, surtout, en lisant *Gautier d'Aupais*, nouvelle sentimentale sous forme épique qui met en scène la production d'une *complainte* par un jongleur. Une fois confirmée l'hypothèse d'un arrière-plan jongleresque pour les *saluts* et *complaintes* on s'explique encore mieux les différentes caractéristiques du corpus, qu'elles aient trait à la forme, au contenu ou à la modalité discursive des textes. Ayant ainsi circonscrit mieux ce qui semble être l'essence de cette poésie amoureuse, on peut enfin envisager sa place dans le recueil même. Or, ici le manque d'indications externes quant à la destination du manuscrit fr. 837 exige qu'on essaie d'entrevoir le projet derrière la compilation telle qu'elle se présente aujourd'hui. Une analyse du caractère délibérément fragmenté de son contenu invite à reconnaître dans le jeu de contrastes même qu'il construit de multiples manières l'intention du compilateur-copiste. Par le dialogue amoureux (implicite) qu'ils proposent, les *saluts* et *complaintes* semblent représenter le côté courtois de ce projet.

Voici donc, en guise de conclusion, une esquisse de la manière dont on peut se représenter l'histoire du corpus. Les *saluts* et *complaintes* du manuscrit fr. 837 ont été écrits probablement dans le troisième quart du 13^{ème} siècle par quelques clerc-jongleurs possiblement actifs à Arras. Par la suite, ils semblent avoir été rassemblés en quelques recueils de poésies vraisemblablement écrites par un même auteur, qui peuvent avoir connu une circulation brève et limitée dans cercles littéraires du Nord. Ces recueils se sont retrouvés parmi les sources d'un copiste actif au début du quatrième quart du 13^{ème} siècle dans la même région au Nord de Paris. Celui-ci compose, peut-être sur commande, un grand recueil de la

poésie des 12^{ème} et 13^{ème} siècles, où les *saluts* et *complaintes* s'insèrent non seulement par leur caractère et origine jongleresque, mais encore et surtout par leur nature dialoguée.

2.3. Les autres *saluts* et *complaintes*

2.3.1. Introduction

L'analyse détaillée des *saluts* et *complaintes* du manuscrit fr. 837 et de leurs différents aspects, a permis de mettre en lumière un certain nombre de faits qui aident à mieux circonscrire la place du genre dans la littérature française de la deuxième moitié du 13^{ème} siècle. D'autre part il est évident que l'analyse de ce corpus lié, comme nous l'avons vu, intimement et à plusieurs niveaux à son contexte manuscrit, ne peut donner qu'une image partielle de cette position des deux genres. L'existence d'un nombre restreint de *saluts* et *complaintes* en dehors du manuscrit fr. 837 permet heureusement de remédier dans une certaine mesure à cette difficulté.

L'examen cette deuxième moitié du corpus repose lui aussi sur une délimitation préliminaire. Une telle délimitation peut désormais se fonder sur les résultats obtenus jusqu'à maintenant, même s'ils ne sont pas toujours faciles à interpréter, et partir des caractéristiques des *saluts* et *complaintes* examinés jusqu'ici. D'autre part, les manuscrits fournissent dans quelques cas un secours limité à travers les rubriques. D'ailleurs, ici comme ailleurs, il faut prendre en compte les différentes études qui précèdent la présente, à commencer par celle de Ruhe. C'est ainsi qu'on en arrive aux sept textes suivants⁷⁴⁵ :

- 1-2 Les deux *saluts* de Philippe de Remi : le *salut* avec des refrains et le *salut* allégorique, contenus dans le manuscrit BnF f. fr. 1588 ;
- 3-4 La *complainte Mon cuer, qui me veult esprouver* et le *salut* par Simon du manuscrit BnF nouv. acq. fr. 35121 ;
- 5 La *complainte D'Amors et de Jalousie* du manuscrit BnF f. fr. 19152 ;
- 6 *Le dit de la tremontaine* des manuscrits BnF Rothschild 2800 et BnF f. fr. 378 ;
- 7 *Le salut Dieus qui le mont soustient et garde* du manuscrit BnF f. fr. 795.

Il conviendra de partir initialement de ce groupe de sept textes traditionnellement considérés comme des *saluts* et des *complaintes* ou autrement mis en relation avec eux, pour considérer de possibles élargissements du corpus dans la troisième et dernière partie de cette étude. L'analyse suivra le modèle de celle des textes du manuscrit fr. 837 : résumé suivi d'un commentaire succinct. En outre, pour chaque texte, il faudra établir brièvement les aspects génériques qui justifient son inclusion dans le corpus des *saluts* et *complaintes* et prendre en compte, dans la mesure du possible, le contexte manuscrit. Les résultats de l'analyse de ces pièces seront enfin confrontés avec les résultats obtenus jusqu'ici pour voir s'ils permettent de nuancer et d'élargir la vision des deux genres qu'on obtient en les étudiant dans le manuscrit fr. 837.

2.3.2. Commentaire

2.3.2.1. Les *saluts* de Philippe de Remi (manuscrit BnF f. fr. 1588)

2.3.2.1.1. Introduction

Philippe de Remi est connu en premier lieu pour ses deux romans, le *Roman de la Manekine* et *Jehan et Blonde*, mais son œuvre comprend encore plusieurs autres pièces en vers, de nature allégorique et didactique, religieuse et amoureuse, un recueil de onze chansons,

⁷⁴⁵ Cf. *supra*, 2.1.

quelques poésies de non-sens, peut-être les *Resveries* du manuscrit fr. 837 et, ce qui importe ici, deux *saluts*. Abstraction faite des *Resveries*, dont l'attribution à Philippe de Remi n'est pas assurée⁷⁴⁶, la tradition manuscrite de ses œuvres se divise nettement en une partie lyrique, conservée dans le manuscrit BnF f. fr. 24406, et une partie non-lyrique, conservée dans le recueil BnF f. fr. 1588, qui est considéré comme un manuscrit d'auteur⁷⁴⁷.

Philippe de Remi est le seul auteur de *saluts* qu'on connaisse et c'est pourquoi l'analyse de ses deux textes revêt une importance particulière. En outre, la nouvelle datation de ses œuvres, basée sur la distinction entre Philippe père (ca. 1210-1265) et Philippe fils (ca. 1250-1296) – datation qui a été acceptée par la plupart des critiques seulement à partir des études relativement récentes de Gicquel et, surtout, du congrès voué aux deux personnages en 1983⁷⁴⁸ –, fait reculer non seulement la composition des romans (au deuxième quart du 13^{ème} siècle), mais aussi celle des *saluts*. En effet, le plus long de ceux-ci date vraisemblablement de la période 1255-1267 et non pas de la fin du 13^{ème} siècle⁷⁴⁹, ce qui était encore le point de départ de Ruhe. Ainsi, les *saluts* de Philippe de Remi, point de repère chronologique essentiel du corpus des *saluts* français, constituent des témoignages de première importance pour l'histoire du genre.

En même temps, pour mieux les comprendre, il conviendra d'étudier ces deux poésies en relation directe avec les autres œuvres (amoureuses) du poète. À cet effet, on peut se servir désormais de la nouvelle édition de l'ensemble des œuvres de Philippe de Remi par Sargent-Baur. Malgré cette édition, il faut constater que les *saluts*, comme les autres pièces amoureuses, n'ont pas reçu beaucoup d'attention jusqu'à maintenant⁷⁵⁰. Dans ce qui suit, j'examinerai ainsi les *saluts* de Philippe de Remi non seulement pour eux-mêmes, mais encore en relation avec les autres œuvres du poète et en relation avec les *saluts* et *complaintes* du manuscrit fr. 837, avec lesquels ils entretiennent des liens particulièrement intéressants.

2.3.2.1.2. *Douce amie, salus vous mande (salut à refrains*⁷⁵¹)

Ms.	f. fr. 1588
ff.	114v
Édition	Sargent-Baur 2001

⁷⁴⁶ Cf. Sargent-Baur 2001, 554 ; en réalité il n'est pas clair sur quelles données se base cette attribution autres que sur la correspondance formelle (partielle) avec les *Oiseuses* de Philippe de Remi.

⁷⁴⁷ Le manuscrit a probablement été confectionné à Arras aux alentours de 1300. Voir la description détaillée des caractéristiques et de l'histoire du manuscrit par Stones et Middleton dans Sargent-Baur 1999, 1-68. Ici, comme dans le ms. fr. 837 et dans les cas à étudier ci-après, les *saluts* sont conservés dans un manuscrit à caractère nettement non-lyrique, qui recueille d'ailleurs les 'œuvres complètes' du poète, abstraction faite des pièces lyriques du ms. 24406. Comme on le voit, le cas de Philippe de Remi n'est pas sans rappeler celui de Robert de Blois, les poésies lyriques duquel sont également séparées du reste de sa production littéraire (romanesque et didactique), regroupée du reste dans la tradition manuscrite sans doute (partiellement) à l'initiative de l'auteur même.

⁷⁴⁸ Voir Gicquel 1981 et les contributions recueillies dans Bonnet-Laborde 1983.

⁷⁴⁹ La datation se base sur une signature interne de la poésie, sur laquelle je reviendrai plus loin.

⁷⁵⁰ Le long *Salus d'amours* est brièvement commenté dans l'*Histoire littéraire de France* (t. 20, 1842, 395-7), qui en offre un résumé avec des extraits, et dans Suchier 1884, cxix-cxxi, où l'on trouve également un résumé et une caractérisation de la pièce. À part des remarques isolées, les études se résument pour le reste à celles de D. Ruhe (Ruhe 1974, 158-60) et E. Ruhe (Ruhe 1975, 245-8), Brook (Brook 1994 et 1997) et les observations de Strubel 1989, 194-5. Le *salut à refrains* ne fait l'objet que d'une note chez Ruhe (Ruhe 1975, 230, note 113 ; il y voit un *salut-complainte*) et de quelques brèves remarques dans Brook 1997. Au demeurant, la nouvelle édition critique de ces textes mineurs ne fournit guère le commentaire qu'ils méritent.

⁷⁵¹ C'est le titre traditionnel de cette pièce, adopté également par l'éditeur le plus récent du texte, Sargent-Baur. Vu que les refrains en question sont différents à chaque strophe, il serait en réalité plus correct de suivre la terminologie adoptée pour les chansons des trouvères et parler de 'salut avec des refrains'.

Explicit -
 Forme 8 strophes de 7 octosyllabes à rimes plates suivis d'un refrain
 Décoration La pièce débute par une miniature

Résumé

L'amant salue sa dame et affirme sa loyauté. Il raconte ses maux d'amour en s'en lamentant et espère avoir l'aide d'Amour, sinon il mourra. En même temps, cependant, il aime ce mal, que lui ont causé les beaux yeux de la dame. Il implore la grâce de cette dernière et compte avoir la joie d'amour dans l'avenir.

Commentaire

Cette petite pièce probablement fragmentaire⁷⁵² s'ouvre par un *incipit* qui, quoique traditionnel, est très proche de deux *saluts* du manuscrit fr. 837 ; il constitue ainsi un élément de continuité dans une tradition de genre, pour restreinte que ce soit celle-ci. On peut d'ailleurs noter quelques autres parallèles entre ce texte et les textes du gros recueil de fabliaux. Ainsi, la formule des vv. 27-8, quoique très générale, a des parallèles dans *Amors qui m'a en sa justise*⁷⁵³ :

qu'il ne puet greignor bien avoir	Estre ne puet graindres avoirs
qu'estre du tout a son voloir ;	A femme que de lui [=deboinareté] avoir

Dans ce même texte, le v. 58 (*se vous plect, ne m'ociez mie*), offre un parallèle, encore général, des vv. 56-7 (*Vous pri que vous n'ociés mie / celui qui est vos liges hom*). D'autre part, les vv. 46-7 se rapprochent quelque peu de l'*incipit* de *Celui qu'Amors conduit et maine* :

Celui qu'Amors conduit et maine	Se mes voloires a çou me maine
en grant destrece et en grant paine,	Qu'avoir voelle doleur et paine

On en retrouvera plus loin une variante dans la *complainte Comencier vueil un poi d'affaire*⁷⁵⁴. La topique traditionnelle de la pièce inclut d'ailleurs encore le motif de la responsabilité des yeux, qui font tomber amoureux le *je* (vv. 42-9)⁷⁵⁵, et celui du pouvoir de l'amour, qui lui fait commettre des folies (vv. 49-50).

D'autre part, on peut noter quelques lieux parallèles entre ce bref *salut* et le long *salut* allégorique du même Philippe de Remi. Ainsi, les rimes de l'*incipit* épistolaire du texte ont été utilisées également au début de la charte contenant les dix peines d'amour, incluse dans le long *salut* (vv. 523-4):

⁷⁵² On a toujours vu (et on continue à voir : cf. Sargent-Baur 2001, 512) dans ce *salut* un texte fragmentaire à cause de la lacune d'un feuillet dont il est suivi dans le manuscrit (et, comme on peut le supposer, à cause du commentaire 'lacune', peut-être de la main de Paulin Paris, qu'on y trouve à sa suite ; cf. Sargent-Baur 1999, 17). En réalité, du moins pour ce qui est du contenu, le texte n'est pas forcément fragmentaire car, avec les deux dernières strophes, il finit sur une *petitio* suivie d'une perspective future optimiste (*Se pour bien amer doit nus avoir / joie, je l'arai*) (cf. Brook 1997, 205), qui peut très bien servir de conclusion à la pièce. D'autre part, il est vrai que, comme l'avait déjà noté Bordier (Bordier 1869, 272), la pièce n'est pas suivie d'un *explicit*, comme les autres textes du manuscrit.

⁷⁵³ Et, de là, dans la *Chastelaine de Saint-Gille*, vv. 42-3 : *Que toz li avoires de cest mont / Ne vaut pas le déduit d'amer*.

⁷⁵⁴ Cf. vv. 380-82 : *Ma dame, esgardez mon travail / Ma grant doulor et ma grant paine. / Bele plaisant, qui mon cuer maine*.

⁷⁵⁵ Le motif se trouve entre autres dans les pièces no. 1 et 17 du corpus du ms. fr. 837.

«Phelippe de Biaumanoir mande
Qu'il doit Amours en non d'amende...

Et ailleurs dans la même pièce on retrouve des correspondances générales pour les vv. 4-5 (*Vos hom a esté et vos sers / Et sera tousjours bonement* ; cf. vv. 65-6 : *Fuissies m'amie bonement* ; / *Car je sui vostres bonement*) et les vv. 61-2 (*Jolis me font amors sans faille / D'autre part rai une bataille* ; cf. vv. 37-8 : *Par ces deus sui en tel bataille / Que ja mais jour ne prendra faille* et vv. 119-20 : *La lettre et la dure bataille / C'Amours me fist sans deffaille*). Le petit corpus des chansons de Philippe de Remi, finalement, offre peu de points de comparaison⁷⁵⁶. On peut toutefois noter qu'on y retrouve le motif des yeux (et du cœur) qui trahissent l'amant en le faisant aimer sa dame (*Quant plus me voi por bonne Amour grevé*, RS 859, strophe 4) et que la chanson *Quant voi venir le tres douz tenz d'esté* (RS 450) présente un passage (vv. 39-40) qui fait penser aux vv. 56-7 du *salut* :

entierement li ai trestout donné
mon cuer, mon cors [...]

Et qui met en vostre abandon
Son cuer, son cors [...]

Il n'est pas indifférent que, tout comme le *salut*, cette chanson (et seulement celle-ci) ait été écrite en *coblas capfinidas*. Toutefois, comme on le voit, toutes ces convergences restent assez générales.

Cela change quand on se penche sur quelques autres aspects du texte. En premier lieu, il y a les refrains⁷⁵⁷. Sargent-Baur a interprété leur présence dans cette pièce, sans doute avec raison, comme une preuve de l'intérêt que l'auteur porte à la littérature contemporaine⁷⁵⁸. Or, il est très intéressant de constater que cette 'littérature contemporaine' inclut justement les genres du *salut* et de la *complainte*. C'est que sur les huit refrains que contient la pièce, six ont (aujourd'hui) des correspondances ailleurs et parmi ces six refrains, trois différents refrains se retrouvent dans les *saluts* et *complaintes*. Le premier de ces trois refrains (vv. 16-7) est celui, 'virgilien', qu'on trouve également – et, surtout, uniquement – dans le rondeau qui clôt la septième strophe de *Celui qu'Amors conduit et maine* (vv. 126-33). Le deuxième refrain (v. 25) se retrouve, entre autres, au v. 145 d'*Amors qui m'a en sa justise*. Voici enfin le troisième refrain dans son contexte :

Tousjors m'est la dolour novele
Ci me point une estincele
Au cuer desous la mamele

Ce refrain ne se retrouve que dans le *salut Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui*. Il semble donc être étroitement lié au genre du *salut*. Toutefois, les deux vers se retrouvent dans d'autres contextes sans y constituer un refrain proprement dit : c'est en effet ce que nous avons vu avec le *salut Douce dame, salut vous mande (: demande)*⁷⁵⁹. D'autre part, on peut noter que la rime (*re*)*novele* (– *estincele*) – *mamele* revient dans *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui* :

⁷⁵⁶ Édition Sargent-Baur 2001 ; pour une bonne analyse des caractéristiques du corpus des chansons de Philippe de Remi et de leur place dans la poésie des trouvères, voir Rosenberg 1995.

⁷⁵⁷ Cf. aussi, pour un bref aperçu, Suchier 1884, cxxv-cxxvij.

⁷⁵⁸ Sargent-Baur 2001, 512. Elle fait noter que ce *salut* est le seul texte de Philippe de Remi à présenter des refrains.

⁷⁵⁹ Voir *supra*, le commentaire à ce texte du ms. fr. 837.

Li maus d'amer mon cuer moult sovent renovele,
Sovent plor, sovent dueil, sovent huche et apele :
10 « Ci me point une estincele
 Au cuer desouz la mamele. »

D'ailleurs, on trouve encore la même image du renouvellement du mal d'amour aux vv. 43-4 de l'*Arriereban d'amors*, dont nous avons déjà constaté le lien avec le *salut* précédent : *Por qui li cuers me frit par desouz la mamele / Si que trestout adés ma plaie renovele*. En réalité, le refrain se compose de deux parties, celle sur l'*estincele* et celle sur la *mamele*, qui sont autant de formules aptes à être utilisées indépendamment⁷⁶⁰. Nous rencontrerons en effet plus loin une variante du motif dans le *salut* allégorique du même Philippe de Remi.

Le refrain des vv. 51-2, enfin, apparaît comme une sorte de mélange entre quelques refrains connus par ailleurs, évidemment sans qu'il soit possible de savoir si telle a été son origine effective⁷⁶¹ :

*Ma dame a qui je sui
souviengne vous de moi*

*Doce dame, pour Dieu merci
aiés pitié de vostre ami*

*Douce dame a qui je sui,
Pour Dieu merci !*

*Douce désirée,
por Diu merci,
ne me metés en oubli*

Surtout le deuxième élément du refrain (*Pour Dieu merci*) possède naturellement une certaine autonomie qui le rend assez versatile pour être employé dans beaucoup de contextes différents. Cependant, sans chercher aussi loin, il faut noter un passage tout à fait parallèle, mais passé inaperçu, dans une autre pièce de Philippe de Remi, à savoir les *Oiseuses* (vv. 139-41) :

*Douce amie,
je vous pri
pour Dieu merci.*

Ces vers, qui ne sont pas répertoriés en tant que refrain, pourraient bien en constituer un ; de toute manière, ils sont assez propres au style de Philippe de Remi et nous en rencontrerons un autre exemple par la suite.

Mais, pour en revenir à l'essentiel, la caractéristique la plus intéressante de cet emploi des refrains est bien le lien qu'il crée avec les *saluts* et *complaintes* du recueil fr. 837. Or, ce lien est d'autant plus intéressant qu'il est nettement confirmé par les caractéristiques formelles

⁷⁶⁰ Une recherche rapide montre que les deux parties du motif reviennent, seules ou ensemble, à part dans les textes déjà mentionnés dans le commentaire sur *Douce dame, salut vous mande* (: *demande*), dans plusieurs autres textes, à partir du roman d'*Énéas* (vv. 8127-9, éd. Petit 1997) jusqu'à Adam de Halle (*Li dous maus me renouvelle*, RS 612, v. 23, éd. Badel 1995) et d'*Aliscans* (vv. 757-8, éd. Wienbeck-Hartnacke-Rasch 1903) au fabliau d'*Aubérée* (v. 56 de l'éd. Brusegan 1994). Il semble bien que la comparaison remonte à l'expression proverbiale (biblique) selon laquelle une petite étincelle peut causer un grand feu (cf. les nombreuses occurrences – parmi lesquelles avant tout celles dans l'œuvre de Philippe de Remi – relevées par Berger dans son commentaire à la chanson d'Adam de la Halle que je viens de mentionner (Berger 1900, 169-70) et Singer 1996b, 234-7).

⁷⁶¹ Les exemples sont les refrains no. 1249, 612 et 614 de Van den Boogaard.

des textes qu'il rapproche. En effet, abstraction faite du *salut Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui*, avec lequel le *salut à refrains* partage un refrain plutôt mal défini, les deux textes avec lesquels le texte de Philippe de Remi partage des refrains sont *Celui qu'Amors conduit et maine* et *Amors qui m'a en sa justise*. Ces trois textes, auxquels s'ajoute la *Chastelaine de Saint-Gille*, ont en commun la forme rarissime des strophes d'octosyllabes (cinq, sept ou onze) à rimes plates suivies d'une pièce lyrique (refrain ou rondeau). Or, les trois textes du manuscrit fr. 837, nous l'avons vu, sont probablement à attribuer à un seul auteur⁷⁶². Ainsi, il n'y a donc que l'auteur de ces trois pièces et Philippe de Remi qui aient utilisé cette forme, d'ailleurs à l'intérieur d'un seul genre. À cette convergence importante s'ajoute l'emploi général des *coblas capfinidas* en combinaison avec l'insertion lyrique. En résulte d'ailleurs la structure 'lyrique' (non-linéaire) que les pièces ont encore en commun⁷⁶³, ainsi que vraisemblablement le mélange d'apostrophes à la dame et monologues plaintifs qui caractérisent tous les textes à l'exception évidente de la *Chastelaine de Saint-Gille*⁷⁶⁴. À ce propos, on peut encore évoquer un faible parallélisme entre un refrain de ce dernier texte (vv. 107-8) et celui des vv. 42-3 du *salut à refrains* :

Dix ! pour coi le regardai, Quant si vair oel trai m'ont ?	En regardant m'ont si vair oeil denez les maus dont je me deuil
---	--

Mais même sans cet écho lointain⁷⁶⁵ il faut se demander comment il faut interpréter ces liens indéniables. L'hypothèse la plus attrayante est sans doute celle d'attribuer les pièces du manuscrit fr. 837 à Philippe Remi. Elles partageraient alors le sort des *Resveries* anonymes du même manuscrit qu'on a également cherché à lui attribuer. D'ailleurs, on a récemment souligné le lien entre le manuscrit fr. 837 et l'œuvre du sire de Beaumanoir, dont la production embrasse une bonne partie des typologies conservées dans le célèbre recueil⁷⁶⁶ ; d'ailleurs, le recueil même des œuvres de Philippe de Remi semble avoir été produit dans la même région arrageoise dont provient peut-être le manuscrit fr. 837. Hypothèse intéressante, donc, et, on peut le dire, dans le cas de ce *salut* avec des refrains, particulièrement prégnante, mais qui reste une hypothèse.

2.3.2.1.3. *Phelippes de Biaumanoir dit (Salus d'amours)*

Ms.	f. fr. 1588
ff.	97ra-103va
<i>Explicit</i>	<i>Explicit</i> ⁷⁶⁷

⁷⁶² Cf. *supra*, 2.2.4.3.4.3. pour l'analyse de la *Chastelaine de Saint-Gille* en relation avec les *saluts* et *complaintes*.

⁷⁶³ Dans le cas présent, on distinguera tout au plus la *salutatio* de la première strophe et une *petitio* à l'avant-dernière.

⁷⁶⁴ Cf. en guise d'exemple le passage de la troisième personne du singulier à la deuxième du pluriel aux vv. 50-54 : [...] *la grant amour que j'ai a li / Douce dame a qui je sui / pour Dieu merci ! Pour Dieu merci, ma douce amie, vous pri...*

⁷⁶⁵ On peut mentionner de la même manière, pour être complet, le parallélisme (moins net) entre les vv. 60-61 du présent *salut* (Jolis sui, jolis ! Ce me font amors / *Jolis me font amors*) et les vv. 20-22 de la réponse de la dame dans *Amors qui m'a en sa justise* (Diex ! j'ai u cuer une amorete / qui me tient trop joliete. / *Joliete m'i tient amors*). Un parallèle plus net se trouve pourtant dans le refrain no. 565 de Van den Boogaard : *Diex, se j'ai le cuer joli, / ce me font amouretes*).

⁷⁶⁶ Collet 2005, 189-91 ; il mentionne *ibidem* 191, note 31 les convergences dans l'emploi des refrains utilisés chez lui et dans les œuvres du ms. fr. 837.

⁷⁶⁷ Suivi d'un deuxième *explicit* dans une main du 15^{ème} siècle : *Ci fine le salus d'amours* (sorte d'annotation plus tardive du type que nous avons également rencontré dans le ms. fr. 837) ; cf. Stones 1999, 20.

Édition Sargent-Baur 2001
Forme 1048 octosyllabes à rimes plates
Décoration Deux miniatures : une en début de texte et une entre les vers 616 et 617

Résumé

Vu que cela peut soulager un amant que d'envoyer une lettre à celle qu'il aime, le *je*, qui se nomme Phelippes de Biaumanoir, se propose d'écrire à sa dame. Il raconte comment il est tombé amoureux d'elle en la regardant et quelles conséquences cet événement a eues. En effet, étant allé aux danses, il commet l'erreur de prendre par le doigt celle qui a ravi son cœur et il est aussitôt arrêté par Trahison et ses gens, qui le mènent devant Amour. Il devra attendre le jugement de celle-ci et, après avoir laissé son cœur en gage, il est mis dans la prison de Pensée gardée par le geôlier Espoir. Arrivent alors les gens d'Amour qui conseilleront leur chef. Malheureusement, les bons sont absents, de sorte qu'il n'a y que ses six mauvais adjuvants : Orgueil, Arrogance (*Cointise*), Jalousie, Perfidie, Médisance et Trahison. À ce moment arrive un messenger appelé Sens, qui annonce le retard de Loyauté et ses gens. Les mauvais essaient alors de passer le plus vite possible leur jugement sur Philippe, dans l'espoir d'éviter qu'il soit aidé par les bons. Trahison convainc Philippe de s'en remettre à lui, ce qu'il accepte, même s'il n'a plus son cœur à mettre en gage. Elle prépare une charte dans laquelle sont énumérées les dix peines que l'amant devra subir : de rester un prisonnier pensif, soupirant, douteux, qui ne fait que veiller et s'étendre tout le temps ; qui devra être tout le temps près de sa bien-aimée pour lui revivifier le mal d'amour, en réalité et en imagination ; qui sera toujours jaloux ; qui subira le mal d'amour et qui, finalement, souffrira de la présence continue de Désespoir. Devant l'arrivée de Loyauté et ses gens (Franchise, Débonnairété, Sens, Pitié et Espérance), Trahison s'enfuit avec sa troupe. L'amant, en larmes, leur explique ce qui s'est passé. Ils intercèdent auprès d'Amour, qui n'accepte pas l'abolition de la punition, mais consent à son allègement. Loyauté met alors une limite aux souffrances de l'amant : elles seront abolies au moment où sa dame aura pitié de lui. Entre-temps, elle demande à Espérance et Pitié, Franchise, Espérance et Débonnairété de travailler pour le bien de l'amant et de sa dame. Philippe lui-même doit composer des chansons et des poèmes et envoyer une lettre à sa dame. Voilà pourquoi il salue maintenant sa dame, dans l'espoir qu'elle voudra bien lui alléger son emprisonnement amoureux et anéantir les dix peines.

Commentaire

Ce *salut* possède une structure assez nette. Il est divisé en vingt paragraphes, qui, bien que de longueur inégale⁷⁶⁸, commencent toutes par la même paire de 'vers-refrains' :

A tant, bele tres douce amee,
C. .m. fois douce clamee

Cette répétition, qui finit par donner une forme 'strophique' au texte, n'est pas sans rappeler le procédé des 'vers-refrains' qui se vérifie dans *Aussi comme la rose nest*⁷⁶⁹. La seule exception constitue le début de la troisième strophe, qui remplace la locution adverbiale *a tant*, par l'impératif *saciés*. Cette modification donne en même une indication sur la structure du texte, qui se laisse diviser en trois parties principales : introduction (strophes 1-2) – le récit allégorique (strophes 3-18) – conclusion (strophes 18-19). Le changement dans l'apostrophe de la dame semble ainsi souligner le début d'une nouvelle partie. Il faut noter également que

⁷⁶⁸ Elles vont de 24 à 130 vers ; cf. aussi Brook 1994, 173 sur ces caractéristiques de la pièce.

⁷⁶⁹ Voir *supra*, le commentaire de la pièce ; on retrouvera le procédé une dernière fois dans la *complainte* du ms. fr. 19152 (voir ci-après).

la deuxième strophe offre un résumé préliminaire des événements qui sont sur le point d'être racontés.

Le *Salus d'amours* possède du reste une ampleur et un caractère allégorique qu'il ne partage qu'avec la *complainte Il est resons que cil se tese*. Ce n'est guère le lieu de s'arrêter ici longtemps sur l'allégorie que développe la pièce ; elle a d'ailleurs été étudiée, soit-ce succinctement, par Brook et Ruhe⁷⁷⁰. Qu'il suffise de rappeler qu'elle se rattache bien évidemment à celle du *Roman de la rose* de Guillaume de Lorris, toutefois sans en être une lâche copie⁷⁷¹. Parmi les éléments les plus intéressants, on peut mentionner la glose de la flèche d'Amour (vv. 133-51) et le fait qu'Amours soit représentée ici non pas comme un homme mais comme une femme⁷⁷². Intéressante est également la critique assez directe sur la Cour de France (vv. 658-72), où s'enfuient Trahison et ses adjuvants à l'arrivée de leurs contraires Loyauté et ses adjuvants⁷⁷³, parce qu'ils peuvent y compter sur un bon accueil ; ce n'est que par peur du roi que l'auteur s'arrête là dans sa satire (v. 667). Du reste, comme Brook l'a bien montré⁷⁷⁴, le 'crime' pour lequel l'amant est condamné, et qui constitue le point de départ un peu mince de tout le cas juridique, réside moins dans le fait qu'il ait osé toucher la main de la dame aux danses que dans l'orgueil dont il a fait preuve en prétendant pouvoir l'avoir sans service amoureux préalable. Les dix peines imposées à l'amant reprennent de leur côté les tourments amoureux traditionnels dont souffrent les amants courtois⁷⁷⁵. Au demeurant, comme on n'a pas manqué de le noter⁷⁷⁶, le langage qui sous-tend l'ensemble de l'affaire est nettement juridique, de l'arrestation et la mise en prison de l'amant jusqu'au jugement d'Amour en passant par la charte contenant les dix peines. Dans ce sens, ce *salut* s'inscrit effectivement dans la tradition allégorique plus large des 'cours d'amour'⁷⁷⁷.

Toutefois, il est important de noter que l'ensemble de ce récit allégorique ne laisse non seulement parfaitement intacte la structure du texte en tant que *salut*, mais en constitue la justification même. En effet, au niveau du texte entier, ce long intermezzo n'est rien d'autre que la *narratio*, qui est précédée de la *salutatio* et de la '*captatio benevolentiae*' que constituent respectivement les deux premières strophes et suivie de la *petitio* et *conclusio* que constituent les deux dernières. Comme l'a bien dit Ruhe⁷⁷⁸, le *salut* n'est donc pas un simple cadre du récit allégorique, mais, inversement, ce dernier ne constitue qu'une partie, centrale

⁷⁷⁰ Cf. Ruhe 1974 et Brook 1994.

⁷⁷¹ Brook 1994, 174-8 ; cf. aussi Sargent-Baur 1999, 502.

⁷⁷² Ce changement du sexe traditionnellement masculin du dieu d'amour, permet de faire coïncider par endroits Amour et la dame (cf. à ce propos Brook 1994). Ruhe va un pas plus loin en voyant dans la faiblesse et l'irrésolution d'Amours le symbole de l'inconstance de l'amour de la dame (cf. Ruhe 1974, 158-9). La description de l'*innamoramento* à travers l'œil revient dans deux des chansons de Philippe de Remi : *Tout autresi com descent la rousee* (RS 554, v. 5) et *Aussi com l'eschaufeüre* (RS 2096, vv. 9-11) ; Jeanroy 1897, 520-21 rapproche ce dernier du *Salus d'amours*. D'autre part, l'idée de laisser son cœur en gage (chez Amour ou la dame), revient dans la chanson *Ne finerai tant que j'avrai trouvee* (RS 557, v. 32).

⁷⁷³ Le parallélisme entre les deux groupes des six qualités est quelque peu brisé par l'ajout imprévu de *Jolieté* (vv. 945, 957 et 1012), qui annonce peut-être l'issue heureuse de la quête de la dame.

⁷⁷⁴ Brook 1994, 176.

⁷⁷⁵ Le passage a très brièvement retenu l'attention de Sutherland (Sutherland 1961, 191-2) et de Kelly (Kelly 1978, 46-7).

⁷⁷⁶ Voir par exemple la notice de Jauss dans le *GRLMA* VI/2, 278 ; pour Bordier c'était l'un des aspects les plus intéressants de la pièce (cf. Bordier 1869, 271).

⁷⁷⁷ Je ne rappelle ici qu'un élément spécifique, à savoir l'emploi du terme d'*amende* (vv. 173-4, 182, 381, 524 ; verbe et substantif) ; il s'agit là d'un terme juridique que nous avons déjà rencontré dans le *salut à refrains* et qui représente la réparation requise soit de la dame soit de l'amant pour une erreur commise en amour. Voir pour la place du *Salus d'amours* à l'intérieur de la tradition allégorique aussi Strubel 1989, 194-5.

⁷⁷⁸ Ruhe 1975, 246.

certes mais subordonnée, du premier⁷⁷⁹. Par conséquent, il convient bien de lire le texte sous son aspect générique

La *salutatio* offre une intéressante explication du but de la lettre, qui sert à soulager les amants :

Phelippes de Biaumanoir dit
Et tiemoigne que biau voir dit
Qui sont par amours envoiié
Ont maint vrai amant ravoiié
5 De mal en bien, de duel en joie,

Le nom de l'auteur, tel qu'il apparaît ici au premier vers de la pièce (et réapparaîtra au v. 523), porte cette dernière après 1255, date à laquelle Philippe de Remi adopte le titre de 'sire de Beaumanoir'⁷⁸⁰. À un autre niveau, il est important de noter que ce prologue – lieu traditionnellement riche en connotations génériques – emploie le terme de *dit* pour désigner le texte. Le terme n'a pas ici de connotations génériques très fortes⁷⁸¹. C'est ce que suggère moins l'emploi généralisant du terme dans le reste de la pièce pour tout type d'écrit et de discours oral, que le fait que la pièce elle-même est très nettement, et avant tout, qualifié de *salut* et, surtout, l'emploi du terme concurrent de *ditié* pour indiquer les compositions poétiques⁷⁸². Toutefois, il semble bien indiquer, de manière générale, une 'composition (littéraire)'. D'ailleurs, comme Ruhe l'a dit avec raison⁷⁸³, l'emploi spécifique du terme, accompagné de l'adjectif *voir*, annonce sans doute le *Voir dit* de Guillaume de Machaut, livre épistolaire s'il en fût⁷⁸⁴.

La suite (vv. 6-11), dans laquelle, un peu à la mode lyrique comme l'a noté Brook⁷⁸⁵, Amour commande la composition d'un *salut*, n'est pas sans rappeler le début d'*Amors qui m'a en sa justise* :

⁷⁷⁹ Comme dans une mesure moins grande, le problème de la déclaration d'amour reste à la base de la *complainte Il est resons que cil se tesse*, où, il est vrai, la narration prend le devant plus qu'ici. À propos de ce genre de textes 'expérimentaux', qui mélangent genres, formes et typologies, il convient de noter l'existence d'un *salut* catalan (le *Salut d'amor*), où deux (longs) *exempla* narratifs constituent des arguments dans la requête de l'amant, tout comme ici l'épisode allégorique ne sert, finalement, que de *narratio* du mal d'amour dont souffre l'amant et que la dame se devra de résoudre.

⁷⁸⁰ Cf. Sargent-Baur 1999, 71, note 2. Ceci à moins de l'attribuer au fils, qui porte toujours ce titre : on ne peut exclure en effet, que celui-ci se soit lancé dans quelques entreprises littéraires en s'inspirant des œuvres du père. C'est au fils, avocat et auteur des *Coutumes du Beauvaisis*, qu'on pourrait également avoir tendance à attribuer l'emploi du langage juridique dans la pièce. Mais à part le fait que Philippe de Remi père a dû être bien au courant du langage juridique à cause de ses activités administratives, il faut noter, comme on l'a fait, que la pièce reprend littéralement plusieurs vers de la *Manekine* et de *Jehan et Blonde*, sûrement écrits par le père. Il n'y a donc guère de bonnes raisons pour douter de l'attribution, qui n'est pourtant pas sûre à cent pour cent. (Comme le fait noter Sargent-Baur, le fait que le *Salut d'amours* suit directement la *Manekine* et *Jehan et Blonde* dans le ms. fr. 1588 n'a pas d'importance ici : les œuvres y sont disposées en ordre décroissant de longueur ; cf. Sargent-Baur 1999, 89, note 61.)

⁷⁸¹ Le passage est brièvement commenté dans Léonard 1996, 80.

⁷⁸² Cf. vv. 868, 879, 985 (mais cf. aussi l'emploi dans un sens général de 'discours' au v. 708) ; il se peut que ce terme comporte encore un vague souvenir de son origine dans l'*ars dictaminis*. Il faut noter au demeurant l'analogie entre cet *incipit* et celui de la *Manekine*, où on trouve d'ailleurs le verbe *ditier* : *Phelippes de Remi ditier / veut un roumans...* (cf. aussi Schwan 1880, 390).

⁷⁸³ Ruhe 1975, 248.

⁷⁸⁴ D'autre part, à ce *voir dit* font écho les *vrai amant* du v. 4. Le terme de *biau dit*, de son côté, a des correspondances ailleurs, comme l'a fait noter Léonard 1996, 80-81 ; on retrouvera la combinaison plus loin dans la *complainte Mon cuer, qui me veult esprouver*. Du reste, elle sert ici évidemment à construire le jeu d'homophonie *Biau-manoir-dit* : *biau-voir-dit*.

⁷⁸⁵ Brook 1997, 198-9.

Amors qui m'a en sa justise
et mes cuers qui s'entente a mise
a la plus bele de cest mont
me prie et enseigne et semont

10

Et pour ce me semont et proie
Amours, qui m'est u cuer fremee
Sans estre ja mais deffremee,
Et ensengne que salus mant
A cele qui si duremant
Me navra par son biau maintieng.

L'emploi des verbes *semondre*, *proier* et *enseigner* est assez typique de l'exorde de ce genre de poésies, comme nous le verrons encore par la suite⁷⁸⁶. Le *salut* a pour but de combler la lacune créée par l'absence de la dame, que l'amant n'a pas vue depuis longtemps (vv. 12-3), mais à cette fonction compensatoire classique de la lettre s'ajoute celle, tout aussi classique, du *celar*, soit du secret que requiert le rapport amoureux courtois (vv. 14-5). Il est d'ailleurs à remarquer que le terme de *salu* a ici non seulement le sens de 'salut', mais également, et pour une fois très nettement, celui de 'lettre d'amour' :

Tant de salus com fins amis
Puet mander cele ou il a mis
Son cuer, son cors et son penser
Vous manç, salus sans mal penser,
25 Et si vous pri que vous lisiés
Mon salu ; ne le despisiés,
Çou que vous verrés en la lettre.
Car fine amours m'i a fait metre

Comme dans les emplois du terme dans le manuscrit fr. 837, au singulier *salu* (v. 26 ; utilisé ici sans *t* final, comme dans la plupart des occurrences génériques du terme passés en revue jusqu'ici⁷⁸⁷) désigne nettement le texte lui-même, comme l'indique également l'emploi du verbe *lire* (v. 25), tandis qu'au pluriel (vv. 21-4), cette signification est absente. Ce prologue introduit finalement encore le couple *doute* et *desir* (vv. 30-31), qui causent les souffrances de l'amant et qui sont donc à la base de la lettre, conçue comme moyen d'expression de ces souffrances (vv. 16-7 : [...] *je vous mant une partie / de la grieté qui m'est partie*).

Ces deux notions sont développées dans la *captatio benevolentiae* et la *narratio*, annoncées aux vv. 44-6 : *Des or mais vous sera conté / Comment doute et desir m'assaillent / qui jour et nuit si me travaillent*. La deuxième strophe tient en effet le milieu entre ces deux parties de la lettre. Elle explique la naissance du désir par la vision de la dame, mais sert par là en même temps de justification et de préparation à la suite de la lettre, sur laquelle le public (la dame) est informé par un résumé. Le *desir* est ainsi à la base de l'amour (le terme ne reviendra guère que dans les deux dernières strophes de la pièce), mais la véritable *narratio* est le récit des vicissitudes de l'amant, de son *doute* (qui est en effet l'une des peines les plus importantes que lui inflige Trahison), comme l'annoncent les vv. 118-20 : *Dame, a tant vous sera descrite / La lettre et la dure bataille / C'Amours me fist sans deffiaille*. C'est ici que commence l'histoire de la danse et ses conséquences, introduite non par hasard par la locution adverbiale classique *L'autr'ier...* (v. 123), qui lui confère un léger relief temporel.

Laisant de côté ici, comme annoncé, le récit allégorique proprement dit, esquissé à grands traits plus haut, on en arrive à la conclusion de la pièce. Celle-ci est introduite par les dernières paroles d'Amour et de Loyauté et ses gens, qui, à la strophe 17, prononcent non seulement les peines de l'amant, mais encore le comportement à adopter dans sa situation.

⁷⁸⁶ Voir ci-après, *Commencier vueil un poi d'affaire* et *Mon cuer, qui me veult esprouver*.

⁷⁸⁷ Cf. *supra*, 2.2.3.3.1. ; au v. 995 on trouve toutefois la forme *salut*.

Ces prescriptions assument par endroits la forme d'un art d'aimer et, surtout, d'un art poétique, comme on le voit aux vers 867-95, qui méritent d'être cités ici :

Gart qu'en li n'ait nules tençons,
 Ançois truiſt ditiés et cançons,
 Et tele soit toudis sa trueve,
 870 Se sa dame ses dis esprueve,
 Que par droit ne l'en puist reprendre
 Mais si alumer et esprendre
 D'amours k'ele li soit amie.
 Le trouver ne li desfenç mie :
 875 Avancier se sont maint amant
 De biau trouver, par saint Amant !
 Car ja soit çou que femme n'aint,
 Quant ele set c'on ne se faint
 Et c'on trueve ditiés pour li,
 880 Ne puet que ne pense a celi
 Qui pour li sueffre si grant soing.
 Et quant ele set son besoing,
 Plus tost a amer l'entrepent
 Par les biaux dis dont ele esprent.
 885 Après pour çou que je m'apens
 Que riens ne vaurroit ses apens
 Ne que ja ne venroit a chief
 De son anui ne de son grief
 Se cele ne savoit son estre
 890 Pour qui amour il l'estuet estre,
 Je voel qu'il li envoit en rime,
 Pour qui amour grietés le lime ;
 En li saluant li envoit ;
 Car s'ele son grief ne savoit,
 895 Doner ne li savroit santé.

La première moitié du passage (vv. 867-84) expose le commandement, déjà ovidien, de composer (*trouver*) des poésies (*ditiés, cançons, dis*)⁷⁸⁸ pour la dame, parce qu'elles servent à faire éveiller l'amour même chez une dame qui n'aime pas au début. Les vv. 875-6 (*avancier maint amant ; biau trouver*, cf. aussi v. 884 : *biaux dis*) reprennent en réalité les premiers vers du texte, cités plus haut (vv. 2-4 : *biau voir dit [...] ont maint vrai amant ravoié*). Entre ces deux derniers vers du prologue, il y avait toutefois un deuxième élément : celui de l'envoi de ces compositions (v. 3 : *qui sont par amours envoié*). Or, cet élément revient également ici, dans la deuxième moitié du passage cité (vv. 885-95). En effet, l'amour et ses souffrances ont peu d'utilité s'ils ne sont pas déclarés à la dame, qui seule peut y mettre fin. Cette déclaration, on pourrait la lui 'envoyer en rime' (v. 891)⁷⁸⁹ ; mais Loyauté, qui parle ici, va jusqu'à spécifier la forme d'une telle déclaration d'amour en rime : *En li saluant li envoit* (v. 893).

⁷⁸⁸ Jeanroy y a vu une référence à l'œuvre lyrique de Philippe de Remi, contenu dans le ms. fr. 24406 (cf. Jeanroy 1897, 517).

⁷⁸⁹ Sargent-Baur fait noter (Sargent-Baur 1999, 503) que la rime *rimer-limer* apparaît également dans l'épilogue de la *Manekine* (vv. 8585-6) ; il peut s'agir d'un jeu de mots sur les deux sens du verbe *limer* : 'tourmenter' et 'limer'. C'est avec ce deuxième sens que le verbe est souvent utilisé pour indiquer le processus de composition poétique (cf. Godefroy sous *lime*).

Dans toute la tradition du *salut d'amour*, c'est probablement ici qu'on s'approche le plus d'une 'définition' du genre, pour sommaire qu'elle reste. Dans la strophe suivante, tous approuvent à l'unanimité le conseil de Loyauté. L'amant est forcé d'exécuter la charte de Trahison, et continue à en souffrir ; mais l'aide de Loyauté et ses gens allège ses souffrances et lui permet enfin de s'adresser à la dame (vv. 967-70):

Si est tans que garison quiere
 et que je li face proiere
 qu'ele piteusement regart
 les max dont sui a son esgart.

Cette *proiere*, c'est le texte lui-même, comme on l'apprend aussitôt à la strophe suivante (vv. 971-3 : *A tant [...] empris a rimer ce salu*⁷⁹⁰). Par un étrange effet de circularité, on se retrouve ici au début du texte, dont tout ce que précède explique la genèse. C'est effectivement 'en saluant' que se développe cette avant-dernière strophe :

[...] tante fois vous salu.
 975 Tantes fleurs sont, seront et furent,
 Et tantes gouttes d'yauwe plurent,
 Puis que Dix vaut crier le monde ;
 Tant poisson noant et tante onde
 Sont en douce iauwë et en mer ;
 980 Tant soupir sont fait pour amer,
 Tantes grietés d'amors souffertes,
 Et tantes joies aouvertes,
 Tant capiau fait, tantes paroles,
 Tantes cançons, tantes caroles,
 985 Tant ver, tant motet, tant ditié,
 Et tant dyvers cuer afaitié ;
 Tant soulas et tante plaisance
 Puet estre, quant Amors se lance
 Si d'un point qu'ele soit onnie
 990 En cuer d'ami, en cuer d'amie –
 Tante fois je vous fas savoir
 Ce qu'il m'estuet pour vous avoir ;
 Et tante fois vous fas priere
 Que vous voelliés, ma dame ciere,
 995 Mon salut oïr et entendre

Cette longue *salutatio* finale, qui reprend quelques éléments de ce qui précède (tels que les souffrances et la joie d'amour et le rôle d'Amour ; s'y ajoute la liste des pièces littéraires) fait en effet écho à la *salutatio* initiale des vv. 21-4. Mais, au niveau du genre, il est plus important de constater qu'elle s'inscrit parfaitement dans la tradition des *salutationes* des lettres (d'amour) latines, souvent construites selon la formule *quot... tot...*, qu'on retrouve ici traduite en français⁷⁹¹. En même temps, au niveau du texte entier, cette strophe a nettement la

⁷⁹⁰ Sargent-Baur écrit le terme *salu* avec une majuscule; ayant l'impression qu'il désigne non pas seulement ce texte, mais qu'il a une valeur (générique) plus générale (comme au v. 995), je préfère l'écrire avec une minuscule.

⁷⁹¹ Cf. les vers 991 et 993 qui reprennent, après la longue série de comparaisons, le vers 974. Pour cette construction, que nous avons rencontrée également dans *Ma douce amie, salut, s'il vous agrée* et que nous

fonction de *petitio*. On retrouve donc ici effectivement la *priere* (v. 993) annoncée au vers 968 de la strophe précédente. La *petitio* devient plus nette avec la demande de grâce aux vers 1004-5 (*Vous requiers je d'amors le don / Et pri .c.m. fois merci*).

Une fois cette demande prononcée, on passe à la *conclusio* que représente la dernière strophe. La fin du texte y est clairement indiquée dans un jeu assez virtuose d'*annominatio* sur la parole *fin* et ses dérivés (vv. 1021-32)⁷⁹². L'invitation à la dame de garder le texte (vv. 1032-3 : *la lettre / Que jou a garder vous envoie*) se retrouve dans *Douce bele, bon jor vous doinst* (v. 23 : *Et me gardez ceste escripture*). Enfin, un élément de cette conclusion qui est digne de quelque intérêt, est le passage sur lequel elle finit. Le voici⁷⁹³ :

Et j'atendrai jolïement
 1040 Dusk'a vostre commandement
 En chantant : « Bele, bone et sage,
 Mon cuer avés en yretage.
 Si atendrai vostre voloir :
 De bien, de joie u de doloir
 1045 Quant vous plaira, j'arai salu ».
 A tant vous defïn mon salu.
 Ci fine li Salus d'amours
 Et de Traïson les clamours.

La chanson des vv. 1041-5 n'est rien d'autre qu'une 'paraphrase lyrique' des vv. 1039-40 (cf. la répétition de la forme verbale *atendrai* du vers 1039 au vers 1043), qui adopte pourtant, en accord avec le reste du texte, une forme non-lyrique. Elle ne se laisse donc guère comparer aux chansons du même auteur⁷⁹⁴, mais rappelle en revanche une caractéristique récurrente des *saluts* et *complaintes* du manuscrit fr. 837, à savoir celle de finir sur une petite pièce lyrique (normalement un refrain, souvent rattaché au contexte par la rime, voire intégré jusqu'au point de devenir méconnaissable) qui est un point culminant rhétorique, une sorte de *peroratio*. Comme le montre l'ampleur du passage, les cinq vers qu'on a ici ne constituent, bien entendu, pas de refrain connu par ailleurs ; en effet, on peut supposer, comme nous venons de le voir, qu'ils aient été créés tout simplement par l'auteur à partir des vers qui précèdent immédiatement. Néanmoins, après le feu d'artifice rhétorique de la *salutatio* finale et de l'*annominatio*, ces vers prétendument chantés répètent de manière plus 'intense' la *petitio* de l'amant. Au demeurant, comme nous l'avons vu, en composant des chansons, l'amant ne fait qu'obéir la volonté d'Amour et l'attente décrite dans le passage correspond justement au

retrouverons encore par la suite, cf. *supra*, 1.2. Ce passage n'est pas mentionné dans le relevé de la présence de la formule dans la littérature française par Ziltener 1972 (voir *ibidem*, 124-5). La comparaison entre le nombre de *saluts* et le nombre de poissons dans la mer est classique ; on la retrouve par exemple dans les *Modi dictaminum* d'un certain Guido récemment découverts à Vérone (voir *supra*, 1.2. note 99).

⁷⁹² Parmi les autres figures et jeux à la rime, on peut mentionner les passages des vv. 545-6, 561-8 (*annominatio* sur la racine *forme*) et 625-8. Suchier fait noter que Philippe use souvent de la rime léonine dans ce texte 'comme pour nous prouver que, s'il ne les avait pas su manier en commençant la *Manekine*, il l'avait appris depuis' (Suchier 1884, cliii).

⁷⁹³ Avec quelques modifications dans la ponctuation : point après v. 1042 ; double point après v. 1043 ; pas de point après v. 1044. Enfin, ajout des parenthèses pour mettre en relief le passage 'lyrique' et pour le séparer des trois vers conclusifs et minuscule au lieu de majuscule au *salu* du v. 1046 (comme Sargent-Baur le fait d'ailleurs également au v. 995). Le passage a été commenté (très) succinctement par Lefèvre (cf. Lefèvre 2008a, 332-3).

⁷⁹⁴ On peut noter tout au plus l'emploi du terme de *yretage* (*eritage*) (v. 1042) dans quelques chansons : ainsi v. 18 de *Tout autresi com descent la rousee* (RS 554) : *a vous me doing touz jorz en eritage* et vv. 30-31 de *Bonne amour veut toujours c'on demaint joie* (RS 1731) : *par estouvoir couvient que je sienz soie / sanz repentir, toz jorz a eritage*.

terme que Loyauté a mis aux souffrances de l'amant (cf. v. 1045 et v. 819 : *Li termes ert quant plaira cele...*).

Pour ce qui est des trois derniers vers, il faut noter le jeu de mots, traditionnel dans lettres d'amour latines et occitanes, sur le terme de *salu* (cf. vv. 1045-6), dont on a ici l'unique attestation dans la tradition française⁷⁹⁵. Comme dans l'emploi de la formule *quot...tot...* dans la *salutatio*, Philippe de Remi se montre ici bien au courant de la tradition littéraire de la lettre (d'amour). Les deux derniers vers, présentant une rime fixe de la pièce⁷⁹⁶, semblent en souligner les deux volets : le texte est à la fois un *salut d'amour* et un récit allégorique⁷⁹⁷.

Enfin, en ce qui concerne la versification de cette pièce, il faut noter un certain nombre de reprises plus ou moins littérales à l'intérieur du texte même, qui ne semblent pas avoir été relevées jusqu'ici. En voici un aperçu :

vv. 43-4 :

Et comme plaine de bonté.
Des or mais vous sera conté

vv. 795-6 :

Et comme plaine de bonté.
Or vous sera briement conté

vv. 73-4 :

En tel point m'a mis nuit et jour
Que de penser n'ai nul sujour

vv. 529-30 :

Tenra prison et nuit et jour .
Sans avoir repos ne sejour.

vv. 951-2 :

Et puis priérons nuit et jour
Sans estre a repos n'a sejour

vv. 209-10 :

Mon cuer (n'i peuç metre autre gage)
Moi convint laissier en ostage,

vv. 479-81 :

« Phelippe, je voel en ostage »
Dist Traïsons, « sans autre gage
Vostre cuer. [...] »

vv. 299-300 :

Maintenant de jenous le lieve
Et li prie, s'il ne li grieve,

vv. 765-6 :

Amours de genillons les lieve
Et dist que durement li grieve

vv. 549-50 :

D'estre en compaignie a cele
Pour cui ces maus li renouvele,

vv. 819-20 :

Li termes ert quant plaire cele
Pour cui li max li renouvele,

⁷⁹⁵ Abstraction faite du jeu, bien moins significatif, entre le verbe *saluer* et le substantif *santé* aux vv. 4-6 de *Douce dame preus et senée* (cf. *supra*, le commentaire sur la pièce). Par ailleurs, le v. 1046 reprend le v. 1022 (*Courtoise et sage, pure et fine, / Phelippes son salu desfine*) ; ce couplet rappelle à son tour les vv. 69-70 de *En complaignant di ma complainte*, où on trouve encore le même jeu par *annonimatio* (*A tant son salu li défine ; / Or li soviegne d'amor fine*).

⁷⁹⁶ Cf. vv. 463-4, 807-8, 927-8.

⁷⁹⁷ Ou faudrait-il interpréter l'avant-dernier vers de manière différente en opposant Amours à Trahison sous forme de chiasme et en interprétant *salus* comme 'sauvegarde' : 'Ici finit la sauvegarde d'Amour / et la réclamation de Trahison', c'est-à-dire l'aide d'Amour contre la perfidie de Trahison ? Une telle interprétation pourrait se déduire justement de l'emploi du terme de *salu* dans ce sens au v. 1045 et permettrait de donner plus d'équilibre aux deux derniers vers, qui mettent autrement à un même niveau deux concepts assez hétérogènes. D'ailleurs, pour autant que cela vaille, dans toutes les trois autres occurrences de la rime *amours-clamours* (voir la note précédente), *amours* représente la personnification, non pas le sentiment. D'autre part, il est vrai que non pas Amour, mais Loyauté est le véritable ennemi de Trahison dans la pièce.

vv. 737-9 :
Car en la grieté n'a nul terme ;
Et ou poroit il tante lerne
Comme plourer li couvenroit ?

vv. 815-6 :
mais en ses max metrai .i. terme
Dont il plouerra mainte lerne

Par elle-même cette liste est peu intéressante ; d'ailleurs, certaines reprises s'expliquent par une reprise de la même situation ou du même argument. Néanmoins, elles donnent une idée de la technique de versification du Philippe de Remi poète non-lyrique.

Pour avoir une telle idée, il convient cependant d'élargir la perspective jusqu'à inclure également ses deux romans. En effet, on s'est rendu compte depuis longtemps des nombreux contacts textuels entre le *Salus d'amours* et la *Manekine* d'un côté, *Jehan et Blonde* de l'autre⁷⁹⁸. Voici d'abord l'aperçu des contacts qu'il maintient avec la *Manekine* d'après le relevé de Schwan⁷⁹⁹ :

La Manekine

vv. 1605 :
De li amer, c'ainc mais si bele
Ne porta dame ne pucele.

vv. 1931-2 :
Dous desiriers pour vous me point
Lonc tans ai esté en tel point.

vv. 1925-6⁸⁰⁰ :
Se par vous n'est. Vous estes cele
Dont m'est venue l'estincele

vv. 435-6 :
Que mes fols cuers aime et covoitte.
Par outrequiderie exploite

vv. 2473-4 et 8559-60⁸⁰¹ :
Qu'il n'est nus qui le peüst dire
Ne clers qui le seüst descrire.

vv. 79-80 :
Dont vint la Mors, [qui ja n'ert] lasse
De müer haute cose [en ba]sse⁸⁰²

Salus d'amours

vv. 53-4 :
Et samble encore, que si bele
Ne fu ains dame ne pucele.

vv. 67-8 :
Tex desiriers si fort me point
Que de garison n'i truis point

vv. 69-70 :
Se par vous n'est. Vous estes cele
Dont m'est venue l'estincele

vv. 81-2 :
Que mes fols cuers aime et couvoite.
Par outrecuiderie exploite

vv. 105-6 :
Qu'il n'est nus qui le peüst dire
Ne clers qui le seüst descrire.

vv. 701-2 :
Traïson, ja ne seras lasse
De müer haute cose en basse ! »

⁷⁹⁸ Voir à ce propos déjà Schwan 1880, 392-5 ; cet aspect est pourtant passé complètement sous silence dans la récente nouvelle édition du texte.

⁷⁹⁹ Je laisse de côté des convergences minimales (uniquement de rimes) telles que *Manekine*, vv. 429-30 (*N'en pot trouver garison / S'en eut mainte grant marison*) et *Salus*, vv. 585-6 : *De tost venir a garison, / Ains li sera grant marison*.

⁸⁰⁰ Cf. aussi vv. 411-2 : *Aussi fist Joïe la bele. / Car ses peres, de l'estincele / Dont Amors seit si les siens batre,...* et *Jehan et Blonde*, vv. 461-2 : *Li fait jeter les ex a cele / dont il esprent de l'estincele* et vv. 1073-4 : *[...] je suis cele / dont li vint au cuer l'estincele*. Philippe de Remi semble avoir eu une prédilection pour cette rime, qui revient, nous l'avons vu, dans le corpus du ms. fr. 837 (entre autres aux vv. 92-3 d'*Amors qui m'a en sa justise*), et qui, chez lui, va jusqu'à obtenir le statut d'un refrain dans le bref *salut à refrains*.

⁸⁰¹ Je cite la dernière paire des deux, qui sont parfaitement similaires à une lettre près : le vers 2474 donne *escrire* au lieu de *descrire*.

vv. 1453 :
S'en est en penser plus dyvers
Que n'est a esté li yvers.

vv. 775-6 :
S'en est en pensés plus dyvers
Que n'est a esté li yvers.

À moins qu'il n'y ait encore d'autres emprunts, on peut noter que cinq passages se trouvent, du côté du *Salus d'amour*, dans le prologue : les deux autres se trouvent plutôt vers la fin de la pièce. C'est-à-dire que le milieu du texte, l'épisode allégorique, a été délaissé dans le roman, comme on pouvait s'y attendre. Du côté de la *Manekine*, il faut noter que, logiquement, les passages s'inscrivent tous sauf un (vv. 79-80) dans des épisodes amoureux, et plus précisément dans des plaintes amoureuses et dans la déclaration d'amour du roi d'Écosse à la Manekine. Le fait que les emprunts se trouvent de manière plus organisée dans le *Salus* semblerait suggérer que les emprunts vont de celui-ci dans la direction du roman, qui aurait alors utilisé le *salut* pour ses scènes amoureuses. Mais à part le fait que le *Salus* est probablement des alentours de 1255 et le roman du deuxième quart du 13^{ème} siècle, l'ordre d'apparence des vers dans le *salut*, pour remarquable qu'il soit, ne suffit pas pour exclure que le processus se soit déroulé en direction contraire. Du moins est-il intéressant de constater une fois de plus – et cette fois-ci à partir de preuves internes à la production de l'auteur – que les scènes de déclaration amoureuse dans les romans se rapprochent de façon naturelle du genre du *salut*⁸⁰³.

Voici maintenant en deuxième lieu les contacts textuels entre le *Salus d'amours* et *Jehan et Blonde*, toujours d'après le relevé de Schwan, complété par l'occurrence des vv. 815-6 et quelques ajouts marginaux en note⁸⁰⁴ :

Jehan et Blonde

vv. 214-6⁸⁰⁵ :
Et sachiés, se vous emploiiés
Vostre sens en li bien servir,
Mon gre en poriés desservir,

vv. 1747-8 :
Pour moi faire si tost descendre.
Tu m'as mué mon or en cendre,

v. 1224 :
A droit te puis bien fel clamer,

Salus d'amours

vv. 77-8⁸⁰⁶ :
Comment je vous porai servir
Pour vostre bon gre desservir.

vv. 603-4 :
Trop cangeroit son or en cendre⁸⁰⁷
S'ele voloit si bas descendre

v. 606⁸⁰⁸ :
A droit te pués caitif clamer,

⁸⁰² Pour ce passage aujourd'hui partiellement illisible Sargent-Baur reprend les propositions de Suchier, peut-être basées sur un meilleur état du ms. (Suchier ne donne pas de commentaire sur l'endroit).

⁸⁰³ L'œuvre de Philippe de Remi présente au moins un autre cas semblable à celui du *Salus* : l'*Ave Maria* qui se trouve à l'intérieur de la *Manekine* (vv. 5611 ss.) a un lien direct avec l'*Ave Maria* qui se trouve en tant qu'œuvre indépendante dans le ms. fr. 1885 (cf. Suchier 1884, xx et Schwan 1880, 400).

⁸⁰⁴ Ici encore, je laisse de côté les correspondances plus superficielles comme celle entre *Jehan et blonde*, vv. 949-50 (*volés la mort de vostre amant / consentir, mains en valés, par saint Amant*) et *Salus*, vv. 875-6 (*Avancié se sont maint amant / De biau trouver, par saint Amant !*) ou encore la rime des vv. 1029-30 du roman (*amours-clamours*), également fréquente dans le *salut* allégorique.

⁸⁰⁵ Cf. aussi vv. 375-6 : *Mout se paine de biau servir / Pour le gre de tous desservir*, ou encore vv. 555-6 : *N'ele aussi qui je doi servir / Mal porai leur gre desservir*

⁸⁰⁶ Cette rime fonctionne aussi avec des formes verbales conjuguées : cf. *Salus d'amours*, vv. 935-6 : *Or soiés sages, et servés / Tant que son bon gré desservés.* »

⁸⁰⁷ Cette image semblerait être une variante du proverbe plus répandu 'changer or en étain/fer, etc.' ; cf. Singer 1997b, 129.

⁸⁰⁸ Cf aussi vv. 747-8 du *Salus* : *Qui pour vous servir et amer / Se puet tante fois las clamer.*

vv. 1887-8 :

Mais je vous voel donner un terme,
Dont je ploërri mainte lerne

vv. 815-6⁸⁰⁹ :

mais en ses max metrai .i. terme
dont il ploerra mainte lerne

Comme dans le cas de la *Manekine* (et sauf erreur) les passages se trouvent, dans le *Salus*, plutôt vers le début et la fin de la pièce ; s’y ajoutent cependant quelques vers dans l’épisode allégorique. Dans *Jehan et Blonde*, les passages en question ne revêtent guère un caractère spécifique. Il faut en effet conclure que, contrairement aux correspondances entre la *Manekine* et le *Salus*, celles qui se nouent entre ce dernier et *Jehan et Blonde* ne soulignent aucunement le caractère du *salut* comme d’une prière d’amour et semblent avoir été avant tout pratiques⁸¹⁰.

2.3.2.1.4. Le Conte d’amours

En réalité, ce n’est pas seulement, et même pas en premier lieu, dans les romans du poète beauvaisin que la thématique du *salut d’amour* remonte à la surface, mais surtout dans deux autres textes de sa plume, à savoir le *Conte d’amours* et le *Lai d’amours*. Le premier est un texte divisés en strophes hélinandiennes⁸¹¹ qui, mutilé, ne compte plus aujourd’hui que 520 vers. D’après les calculs de Sargent-Baur, il manque deux feuillets au texte, ce qui permet de conjecturer un texte originel de 840 vers⁸¹². Les vers qui restent présentent un amant qui, en proie aux angoisses amoureuses, décide de se déclarer à sa dame. Essuyant un refus frontal, il se retire au bois, où lui apparaît Pitié en rêve, qui l’exhorte à essayer à nouveau de conquérir la dame. Réveillé, l’amant s’y essaie aussitôt et cette fois-ci avec succès.

Ce texte avait été intitulée ‘Complainte d’amors’ par Bordier. S’il est vrai que ce titre, comme l’a fait remarquer Suchier⁸¹³, ne recouvre que partiellement le contenu de la pièce, il faut dire qu’il avait du moins le mérite de mettre en valeur le lien qui lie le texte aux *saluts* et *complaintes*⁸¹⁴. Le ‘conte’ n’est en effet rien d’autre que le récit d’une requête d’amour. Les dialogues avec la dame se rapprochent donc par endroits des *saluts* et *complaintes*. Ainsi, après avoir affirmé son état d’amoureux par ce qui ressemble à un refrain⁸¹⁵, la première prière d’amour reprend, sinon l’ordre ‘classique’ de la lettre d’amour, néanmoins bon nombre des lieux communs du *salut*. Selon un procédé qui rappelle nettement le *Salus d’amours*, toutes les onze strophes dont elle se compose commencent par l’apostrophe *dame* (ou une variante). L’amant s’y plaint de ses maux d’amour et décrit sa pénible situation notamment à l’aide d’une longue métaphore nautique : il se noie dans la mer et, voulant se sauver à bord d’un bateau, en est empêché par un serviteur du bateau. La mer représente la beauté de la dame, le bateau Bon Espoir et le serviteur Doute⁸¹⁶. Par la suite, il implore la grâce de la dame, affirme sa loyauté et attend sa réponse. Cette réponse, bien qu’interrompue par les

⁸⁰⁹ S’y ajoutent, comme nous l’avons vu, les vers 737-9 du *Salus d’amour* même.

⁸¹⁰ Comme le montrent par exemple les vv. 77-8 du *Salus*, où le verbe *servir* indique le service amoureux et non pas, comme dans le roman, le service d’un seigneur.

⁸¹¹ Cf. Naetebus 1891, 112-3 et Bernhardt 1912, 98-100. La forme est également utilisée dans l’*Ave Maria* du même auteur, qui emploie toutefois des alexandrins.

⁸¹² Sargent-Baur 2001, 503-4.

⁸¹³ Suchier 1884, cxxi-ii.

⁸¹⁴ Cf. à ce propos Bordier 1869, 272.

⁸¹⁵ Voici les vv. 26-7 : [...] *par amours amai / et aim et amerai tousjours* ; cf. les refrains no. 906 et 955 de Van den Boogaard.

⁸¹⁶ On peut noter ici des parallèles avec le *salut Douce dame, salut vous mande* (: *limande*) du ms. fr. 837, qui a la même forme strophique et qui présente également la personnification Bon Espoir (v. 43). D’ailleurs, les deux textes partagent la rime *ligement-commandement* dans un passage assez similaire (cf. v. 166 du *Conte : Del tout sui vestres ligement* et v. 96 du *salut : Quar je sui vostre ligement*). Par ailleurs, l’*incipit* de ce *salut* ressemble beaucoup à celui du *salut à refrains* de Philippe de Remi.

protestations de l'amant, est assez sèche : elle ne se sent nullement concernée et s'il a perdu son cœur et ses yeux chez, il suffira qu'il les reprenne ! Elle ne croit pas sa *bourde* (vv. 279 et 284) et le renvoie carrément⁸¹⁷. Il ne reste donc à l'amant que de partir, comme il le constate dans un passage qui démontre une fois de plus la cohésion interne des œuvres de Philippe de Remi par la correspondance avec un passage du *Salus d'amours*⁸¹⁸ :

Salus d'amours, vv. 493-4 :
A tant de nous se departi.
A peu li cuers ne me parti ;

Conte d'amours, vv. 349-51 :
A tant de ma dame parti.
A peu li cuers ne me parti,
Quant de li me couvint partir

Suit le songe allégorique, qui manque dans le manuscrit. Le texte reprend aux derniers mots de Pitié et sur le réveil de l'amant. Réconforté, celui-ci renouvelle sa requête auprès de la dame, qui se montre beaucoup plus accueillante cette fois-ci. C'est que Pitié lui a exposé toute l'affaire (v. 742). Elle est donc prête à faire amende⁸¹⁹ et laisse à l'amant le choix de la forme que celle-ci devra avoir. L'amant demande alors le don d'un baiser, de la même manière que, par exemple, l'amant de la *Patrenostre d'amors* :

Patrenostre d'amors, vv. 104-6 :
Tout le mal que j'ai enduré
Vous claim cuite por un besier,
Que ja n'en quier autre loier.

Conte d'amours, vv. 766-8 :
[...] « Dame, pour un baisier
Vous quit trestout le destorbier
Que j'ai lonc tens souffert pour vous. »

Arrivé au comble de la joie, l'amant a fini son histoire, qu'il ne racontera plus qu'aux amants qui ont besoin de réconfort (vv. 823-8), comme il l'avait annoncé dans la strophe initiale.

Cette pièce rappelle en premier lieu le *Salus d'amours*. À côté des contacts ponctuels relevés, la thématique des deux textes est effectivement celle de l'obtention de l'amour de la dame ou, plus spécifiquement, celle de la déclaration d'amour. Et dans les deux textes, cette thématique générale reçoit une coloration nettement allégorisante : c'est une force allégorisée qui exhorte l'amant à la déclaration d'amour (écrite dans le *Salus*, orale dans le *Conte*)⁸²⁰. D'autre part, l'emploi des *coblas capfinidas*⁸²¹ la rapproche du *salut à refrains* ainsi que de certaines pièces du manuscrit fr. 837, comme le fait d'ailleurs l'emploi de la strophe d'Hélinand. Enfin, il est intéressant de voir qu'ici, comme dans quelques textes passés en

⁸¹⁷ L'argument traditionnellement invoqué par l'amant ('Si vous me faites mourir d'amour, ce sera votre péché et déshonneur') invoqué aux vv. 331-4 n'a pas été bien cerné par les éditeurs de la pièce. Il convient en effet de les lire de la manière suivante en restituant à l'amant les vv. 332-3 : *Ore morrai ge a grant dolour ! / Certes, çou iert grant deshonor / A vous !* » « *Onques n'en aiiés doute / de ma honte ne de m'onour*. La dame reprend en effet le reproche (*onour* répond à *deshonor*) ; d'ailleurs, une coupure à l'intérieur du vers se produit également aux strophes 24 et 25. L'*exemplum* allégué à la strophe 7 (*Dame, ne samblés pas celi / qui jadis ocist son ami / par sa deffaute a grant martire !*) rappelle celui de *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui*, vv. 13-5 : *Ne resamblez pas cele qui par sa félonie / Envoia son ami outre mer à navie, / Car tant com la proia ne le vout oïr mie*.

⁸¹⁸ Nous avons vu que le jeu de mots, traditionnel, est fréquent dans les *saluts* et *complaintes* : cf. *Amors qui m'a en sa justise*, vv. 184-5 (*Por poi que mes cuers ne me part. / Quant je m'en vois et je m'en part*) et *A sa très douce chièr amie*, vv. 113-4 (*Certes bien me devroit [=li cuers] partir, / Quant il me covient départir*).

⁸¹⁹ C'est le même terme qui est utilisé dans le *salut à refrains*.

⁸²⁰ Dans le *Conte d'amours*, cet élément, bien que absent aujourd'hui, semble avoir eu beaucoup de poids pour l'auteur : c'est sans doute au songe allégorique que font allusion les qualifications de *mervelle* (v. 1) et d'*aventure* (v. 829). Flanqué du prologue et de la première déclaration d'amour d'un côté et de la deuxième déclaration d'amour et de l'épilogue de l'autre, cet épisode central représente effectivement un tournant dans le récit.

⁸²¹ Cf. les liaisons entre les strophes 17-18, 21-2, 25-6, 37-8, 40-41, auxquelles s'ajoutent les transitions des strophes 24-25 et 39-40 et l'anadiplose à l'intérieur de la strophe 29.

revue plus haut, la requête de l'amant se transforme en un vif dialogue avec la dame. Si on ne saurait qualifier de *complainte* cette représentation d'une requête d'amour à l'intérieur d'un récit, il est clair qu'elle appartient au même 'secteur générique' de l'œuvre de Philippe de Remi que ses deux *saluts*.

2.3.2.1.5. Le *Lai d'amours*

Il en va enfin de même d'une autre poésie amoureuse, celle-ci à nouveau de nature 'lyrique', que Bordier a cru bon d'appeler *Lai d'amours*⁸²². Le titre lui a peut-être été inspiré par la forme du texte : il s'agit d'une pièce de 304 vers qui fait alterner vers longs (sept ou huit syllabes) et vers courts (trois ou quatre syllabes). Le texte s'ouvre sur les lamentations d'un amant malheureux. Celui-ci poursuit en décrivant jusqu'en détail la beauté de sa bien-aimée, avant de s'adresser directement à celle-ci dans une prière d'amour. Après un échange de réponses et de ripostes entre l'amant et la dame, cette dernière finit par accepter l'amant, à condition de le mettre d'abord à l'épreuve.

Comme le montre ce résumé rapide, le *Lai d'amours* se rapproche nettement du *Conte d'amours* : une fois de plus, c'est la thématique de la requête qui est centrale dans la pièce⁸²³. Cette observation générale se vérifie dans un certain nombre de parallèles textuels⁸²⁴. Le dialogue s'ouvre par l'arrivée de l'amant, qui se présente en quelque sorte comme le messenger d'Amours :

Bele, Amours a vous m'envoie :
pour Dieu merci !

L'on notera aussitôt le remploi d'une formule que nous avons déjà rencontrée dans le *salut à refrains* (vv. 51-2 : *Douce dame a qui je sui, / Pour Dieu merci !*) et qui se trouve d'ailleurs également dans les *Oiseuses* (vv. 139-41 : *Douce amie, je vous pri / pour Dieu merci*), texte, ce dernier, sur lequel il faudra revenir plus loin. L'amant se présente aussitôt en tant que *prisonnier* de la dame (v. 108, qui coïncide avec v. 210), comme il le fait dans le *Conte d'amours* (vv. 268, 276, 316)⁸²⁵. De même, il invoque la raison de la perte de son cœur : la bonté et la beauté de la dame (vv. 177-80 ; *Conte*, vv. 269-72 ; cf. l'annonce *dirai* dans les deux textes). D'ailleurs, on y retrouve l'argument de la déshonneur et la honte qu'aura la dame si l'amant se perd (vv. 221-6⁸²⁶ ; *Conte*, vv. 331-4). Dans les deux textes, l'amant demande ensuite une réponse à la dame en termes analogues (v. 165 : *Respondés m'ent vostre talent* ; *Conte*, v. 163 : *Respondés moi vostre talent*). Cette réponse est dans les deux textes (initialement) négative : elle n'a que faire de l'amour (vv. 149-53 ; *Conte*, vv. 192, 223-8) et il peut reprendre son cœur s'il l'a perdu, car elle n'en veut pas (vv. 185, 190 ; *Conte*, vv. 254-

⁸²² À part l'édition de Suchier et quelques brèves remarques de Brook (Brook 1997, 203-4), ce texte n'a guère bénéficié de l'attention de la critique.

⁸²³ Brook 1997 et Bourgain 1983 ont également fait noter cette thématique commune aux quatre textes, mais sans l'illustrer.

⁸²⁴ Un premier se trouve juste avant le dialogue proprement dit : la rime *malage-rage* des vv. 75-8 (*Mais bien voi ne puis estre sains / de ce malage / Se ele ne m'oste la rage / de mon cuer*) se trouve également aux vv. 235-6 du *Conte d'amours* (*Se vous avés el cuer tel rage, / ne voel pas partir al malage*).

⁸²⁵ Les vv. 109-17 (*Car vous m'avés pris tout entier / et cuer et cors, / N'une riens n'en lais au dehors / qui me chierisse / Car trestous sui en vo service / sans fausser, / Et si ne m'en voel destourner, / ne ne voldroie / Que a tousjors vostres ne soie,*) ne sont pas sans rappeler les vv. 9-12 du *salut Douce, simple, cortoise et sage* : *De cuer, de volenté, de cors, / Je n'en vueil noient metre fors, / Que je trestoz vostres ne soie / Si m'aït Diex que je voudroie...*

⁸²⁶ S'y trouve d'ailleurs (vv. 226-7) le proverbe que nous avons rencontré dans la *complainte* insérée dans *Gautier d'Aupais* (cf. *supra*, 2.2.4.3.5.5.) : *s'il meismes la verge quelt / dont est batus*.

9)⁸²⁷. Mais, dans les deux textes, une réponse initialement négative se transforme en une réponse positive vers la fin.

Toutefois, là où la dame du *Conte d'amours* couvre aussitôt son amant de baisers, celle du *Lai* lui accorde d'abord prudemment une période d'essai⁸²⁸. Ce dernier aspect rappelle assez nettement les pièces à réponse du manuscrit fr. 837. La demoiselle de *Douce bele, bon jor vous doinst* impose en effet, après un refus univoque, une épreuve à son amant avant de décider si elle lui accordera son amour ou non. D'autre part, la promesse d'amour de la part de la dame provoque la même réaction chez l'amant du *Lai d'amours* (vv. 289-90 : *Dame, ce n'est mie folour ; et grans mercis !*) que chez celui d'*Amors qui m'a en sa justise* (v. 91 de la réponse : *Douce dame, granz merciz !*).

On peut donc constater que le *Lai d'amours*, tout comme le *Conte d'amours*, développe la thématique de la prière d'amour à la dame et que, par là, il n'est pas sans se rapprocher parfois des *saluts* et *complaintes*. À ce propos, il convient de s'arrêter un instant sur la structure tripartite du texte (lamentations de l'amant – description de la dame – requête et dialogue). Il n'est pas anodin de remarquer que cette structure est en réalité celle de quelques *complaintes*, qui ajoutent elles aussi à la plainte de l'amant une description de la dame, ainsi qu'une apostrophe à cette dernière. Parmi les pièces qui présentent cette structure générale (notamment *Li dous pensser où je si sovent sui, Aussi comme la rose nest* et *J'ai appris à bien amer*), la première présente d'ailleurs quelques parallèles générales dans la description de la dame comme, d'ailleurs, si l'on veut, dans l'emploi de l'alternance de vers longs et brefs⁸²⁹. En outre, l'arrêt de la *descriptio* (v. 87 : *Ici m'a Amours arresté...*) à la limite du *sureplus* (v. 88) rappelle un passage similaire d'*A sa très douce chièrre amie* (vv. 56-61)⁸³⁰.

Mais il y a encore un autre lien, plus indirect mais plus suggestif, entre le *Lai d'amours* et le manuscrit fr. 837. Pour cela, il faut en venir à la caractéristique peut-être la plus intéressante de la pièce, à savoir sa forme. L'alternance de vers longs et vers brefs qu'elle présente – schéma métrique dans lequel l'auteur s'est permis quelques libertés⁸³¹ – ne se retrouve en effet que dans quelques autres pièces. Parmi celles-ci, il faut mentionner en premier lieu les *Oiseuses* du même Philippe de Remi, texte qui précède immédiatement le *Lai d'amours* dans le manuscrit fr. 1588. Les deux textes se rapprochent, comme nous l'avons vu,

⁸²⁷ Le reproche des vv. 157-60 (*Car vous dites tout par gaboïs / pour essayer / Se vous me porriés ploier / en tel maniere.*) rappelle d'ailleurs quelque peu celui de la demoiselle dans le *Chastement des dames* de Robert de Blois (vv. 726-30: *Por beauté nu dites vos pas, / Mas por essayer et por gas, / Si m'an poise, se Dex m'aît, / Que vos me prisiez si petit, / Que de moi vousistes gaber.*)

⁸²⁸ Ceci à l'instigation même de l'amant: cf. vv. 165-6: *Et s'il vous plaist, si essaiés / se vostres sui.* C'est là une manière habile de renverser le reproche de la dame relevé à la note précédente. On peut encore remarquer ici une convergence entre le *Lai d'amours* et le *Salus d'amours*, qui relie tous les deux l'épreuve de la sincérité de l'amant à ses compositions poétiques. Cf. *Lai d'amours*, vv. 275-8 : *Mais bien le vaurrai esprouver, / sachiés, anchois ; / Ne voel pas que vous me gaboïs / de fole trueve* et *Salus d'amours*, vv. 868-71 : [...]*truist ditiés et cançons, / Et tele soit toudis sa trueve, / Se sa dame ses dis esprouve, / Que par droit ne l'en puist reprendre.* Un 'essai' est enfin également proposé par l'amant dans *En complaignant di ma complainte* (vv. 73-4 : *Et son ami se li déproie, / Quant li plera qu'ele l'essoie.*)

⁸²⁹ Cf. par exemple, dans la pièce lyrique qui ouvre la *complainte* du ms. fr. 837, le v. 11 : *La grant biauté qui si me fet doloir* qui se rapproche quelque peu des vv. 3-4 du *Lai* : *Ses grans sens me fait doloir / et sa biauté.* On peut noter également l'emploi du verbe *blanchoier* pour décrire la blancheur de la dame (v. 35 du *Lai*, v. 68 de *Li dous pensser où je si sovent sui*), la comparaison avec l'argent ou encore l'emploi de diminutifs. En revanche, les vv. 43-4 : *Et s'a aussi fresce coulour / com rose en mai* se rapprochent plutôt des vv. 60-61 d'*Aussi comme la rose nest* : *Qui couleur a fresche et novele / Plus que n'est pas la rose en may.* Ici comme dans les cas précédents, il s'agit pourtant de parallèles assez généraux.

⁸³⁰ Cf. aussi la formule que le fragment de Montpellier de la description de *Cloz de girofle, lis et rose* utilise pour éviter le sujet (vv. 63-4) : *Le nonbrillet e l'autre chose / que Courtoisie nommer n'ose.*

⁸³¹ Les vers longs peuvent être de 8 ou de 7 syllabes, les vers courts soit de 4 soit de 3 syllabes (les quatre combinaisons possibles sont toutes présentes). Pour les détails de (la liberté de) la versification de la pièce, voir Suchier 1884, cxlviii-li et Bourgain 1983, 113.

à l'endroit passé en revue plus haut et qui se rapproche à son tour d'un refrain du *salut à refrains*⁸³², mais il semble bien qu'ils se partagent également une autre image. En effet, dans le *Lai*, l'amant déclare qu'il ne peut manger ni poisson ni viande et qu'il n'attend que les 'plats' de la mort ou de la joie que la dame peut lui choisir de donner. Il semble qu'il s'agisse là de la transposition, à vrai dire un peu inattendue, dans le domaine amoureux d'une image évoquée également dans les *Oiseuses* :

Oiseuses, vv. 61-3 :

Par saint Symon,
car et poisson
ce sont bon mes.

Lai d'amours, vv. 123-34 :

Ne puis mengier car ne poisson
n'autre viande, [...]
Si me poés mettre en la voie
de morir
Ou de grant joie recueillir
a tousjors mes.
Icist dui mes sont mout divers⁸³³
Li un de l'autre.

On peut ainsi noter un rapport non seulement de forme, mais même de fond avec ce texte du même poète. Un deuxième texte qui adopte cette même forme, et qui importe ici, se trouve justement dans le manuscrit fr. 837 : il s'agit des *Resveries*⁸³⁴. Bien que ce texte ait été copié, comme la plupart des pièces du recueil, sans attribution d'auteur, le rapport formel avec les *Oiseuses* et le *Lai d'amour* le rapproche de ces œuvres de Philippe de Remi. Gardant à l'esprit le mini-corpus de quatre textes dans lequel il s'inscrit, il faut en revenir au *Lai d'amours*. L'on notera alors que celui-ci se détache des trois autres textes par le fait que, contrairement à eux, les vers du *Lai* s'enchaînent apparemment sans créer l'effet, propre à ces textes de non-sens, d'un *staccato* de propositions indépendantes, autant de 'cris' qui ne sont liés autrement que par la rime. Il n'en est pourtant pas entièrement ainsi. C'est dans le 'prologue' de la pièce qu'on rencontre, dans une certaine mesure, un tel effet de 'non-sens'. Le voici :

Nus ne puet sans boine amour
grant joie avoir.
Ses grans sens me fait doloir
et sa biauté.
5 Plus bele est d'un jor d'esté,
ce m'est a vis.
Las ! quant je regart le lis
sous le vermeil,
Voir, mout souvent m'en esvel
10 pour lui mirer.
Ce me fait mout souspirer
que n'aime mie.
Que voelle ja estre m'amie

⁸³² Suchier (voir note précédente) fait noter à juste titre que ce refrain a la même structure métrique que le *Lai d'amours* (même s'il faut dire que ce fait n'a bien évidemment pas d'importance dans le *salut à refrains*).

⁸³³ Il semblerait qu'il faille corriger la rime (qui apparaît également aux vv. 230-31) et récrire le vers ainsi : *Icist dui sont mout divers mes* (faut-il supposer une erreur du copiste, confondant *dui mes* et *divers* ?). Suchier (Suchier 1884, cliii-iv) fait pourtant noter que ce genre de rimes n'est pas très rare chez Philippe de Remi.

⁸³⁴ Il existe une troisième et dernière pièce écrite sous cette forme et qualifié également de *reverie* : le *Dit des traverses* du ms. 24432 (cf. éd. Jubinal 1846, 249-53).

a nes un jour !
 15 E ! Dix, dont verroit la fierour
 dont el me hee ?
 Ele m'a la mort donnee
 s'ele ne m'aime.

Même si on peut noter des rapports sémantiques entre les couples de vers (vv. 4 et 5 : *biauté - bele* ; 7 et 10 : *regart - mirer* ; 12 et 18 : *n'aime - ne m'aime*), il s'agit en réalité de neuf propositions quasiment indépendantes, comme le montre d'ailleurs tout simplement le fait que la fin de la plupart des vers bref coïncide avec la fin d'une phrase. On peut bien y voir une sorte d'expression 'lyrique' du mal d'amour, et passer au-dessus comme on l'a fait, mais de fait, par ces brèves phrases, le lecteur (ou public) est plongé dans une histoire d'amour qui n'est nullement annoncée : même si on peut y deviner le visage de la dame, qu'est-ce que c'est que le *lis sous le vermeil* ? Quelle est la *fierour dont el me hee* ? L'effet de rupture sémantique est sans doute le plus total entre les deux premiers vers et les deux qui suivent : aucun lien logique lie les deux propositions, dont la deuxième semble faire allusion à une femme (à travers l'emploi des possessifs *ses* et *sa*) que la première est loin d'avoir introduite. Ici, on peut toutefois deviner qu'il se passe autre chose. En effet, la généralité de la proposition et son caractère de proverbe, combinés avec le contenu amoureux des deux vers initiaux et sa forme, permettent nettement d'y voir un refrain. On peut en effet comparer les vers aux (nombreux) refrains construits de la même manière⁸³⁵. Or, à ce propos il est particulièrement intéressant de rappeler que les *Resveries* commencent justement elles aussi, selon toute probabilité, par un refrain (non attesté ailleurs), qui véhicule d'ailleurs *grosso modo* la même pensée que l'*incipit* du *Lai d'amours* :

<i>Nus ne doit estre jolis, s'il n'a amie</i>	Nus ne puet sans boine amour grant joie avoir
--	--

Dans le cas de la série de propositions isolées que constitue le début du *Lai*, placer un refrain en début de texte sert d'ailleurs à fournir la première rime du texte, qui ne peut s'appuyer sur une rime précédente. Ici, comme dans les *saluts* et *complaintes*, la pièce lyrique sert ainsi en quelque sorte à faire démarrer le texte soit, en l'occurrence, la machine rimique des alternances long-bref. Dans ces circonstances, il n'est pas étrange qu'il faille également un moyen pour arrêter ce flux rimique. Et c'est précisément ce qui passe à la fin du texte, où la rime est interrompue à l'avant-dernier vers, pour être reprise une dernière fois par le vers final. Ce fait avait été noté par Suchier⁸³⁶, mais il ne semble y avoir vu rien de plus qu'une irrégularité ; Sargent-Baur le suit dans cette supposition. Mais à y regarder plus près, il est évident qu'on a affaire, ici encore, à un refrain, rattaché à son contexte non-lyrique de la manière habituelle : le deuxième vers du refrain rime avec le dernier vers qui précède le refrain. Voici donc le passage en question, écrite de manière à mettre en valeur l'insertion lyrique :

Non ferai je. Je vous creant,
 N'en doutés ja :
*J'atendrai tant merchi, dame,
 qu'il vous plaira. »*

⁸³⁵ Voici deux exemples : Van den Boogaard, no. 1391 : *Nus n'a joie / s'il n'aime par amours* ; Van den Boogaard, no. 1407 : *Nus n'iert ja jolis, / s'il n'aime*.

⁸³⁶ Cf. Suchier 1884, cxlix, note 1.

Bien que ce refrain non plus ne soit pas attesté ailleurs sous cette forme spécifique, il est facile d'en trouver des parallèles (très) proches :

No. 1024 Van den Boogaard : *J'atendrai ainssi, aimi, / Dame, tant come vous plera, mercy.*

No. 1026 Van den Boogaard : *J'attendrai tant merci ke j'oe*⁸³⁷.

Ainsi, ce texte amoureux, à la fois (com)plainte, *descriptio* et dialogue amoureux, s'ouvre et se clôt sur une pièce lyrique. Ce procédé rappelle encore une fois nettement les *saluts* et *complaintes* du manuscrit fr. 837, dont plusieurs appliquent le même procédé, non seulement au moyen des refrains, mais également par le biais d'insertions lyriques plus étendues, comme des (strophes de) chansons. Le parallèle le plus net dans ce corpus est bien évidemment *J'ai appris à bien amer*, qui présente exactement comme le *Lai d'amour* un refrain en ouverture et en clôture⁸³⁸.

2.3.2.1.6. Philippe de Remi et l'histoire du *salut d'amour*

Vu que le *Salus d'amours* peut être daté approximativement entre 1255 et 1267, il est intéressant de voir si on peut déterminer la place des *saluts* de Philippe de Remi dans l'histoire du genre. Avant tout, on peut se demander s'il convient de placer cette production limitée à la fin de cette histoire, quand le *salut* semble s'éclipser dans le *dit*, comme l'a proposée Ruhe (en se basant, certes, sur l'ancienne datation des œuvres de Philippe de Remi). Il est vrai qu'il est remarquable que le seul compositeur de *saluts* français aujourd'hui connu n'ait laissé, pour autant qu'on sache, aucun *salut* 'classique' (c'est-à-dire, pour simplifier, un *salut* bref, en octosyllabes à rimes plates, qui présente la structuration épistolaire de l'*ars dictaminis*), mais, au contraire, un *salut* strophique avec des refrains et un *salut* allégorique. Ces faits sembleraient inscrire les *saluts* de Philippe de Remi à la fin d'une évolution générique. Cependant, d'autre part, nous avons vu que dans la tradition française du genre, ce genre de *saluts* n'est pas aussi rare que cela. En réalité, on peut ainsi presque renverser l'argument et affirmer que les *saluts* de Philippe de Remi réunissent beaucoup d'éléments que démontrent également les *saluts* et *complaintes* du manuscrit fr. 837.

Parmi ces éléments, il faut mentionner l'emploi de formes strophiques non-lyriques, l'insertion de refrains, le mélange entre monologue plaintif et apostrophe à la dame qui peut en être un résultat, l'*incipit* typique *salut vous mande*, la clôture par une pièce lyrique, la structuration du texte à l'aide d'un mot-refrain⁸³⁹, la tendance vers l'allégorie, la reprise de vers à l'intérieur de la même pièce et encore l'emprunt de vers à des textes non-lyriques ; s'y ajoute une série d'éléments ponctuels, tels que l'exhortation à la dame de garder l'*escrit* qu'est le *salut* ou l'emploi fréquent de l'image de l'étincelle d'amour. Avec tout cela, il est extrêmement intéressant de noter que le *Salus d'amours* possède un caractère métalittéraire prononcé (et par endroits presque programmatique) : dès les premiers vers, le texte explique nettement le but et l'utilité de la lettre d'amour et c'est l'ordre de la part d'Amours de composer un *salut* qui constitue l'issue du récit allégorique inséré sans doute dans ce but. Bref, ce texte est non seulement un *salut*, mais également un texte sur la composition d'un *salut* et il n'est donc pas étonnant de voir qu'il va jusqu'à tendre vers une sorte de 'définition' du genre. À ce propos, il est encore important de constater que Philippe de Remi se montre

⁸³⁷ Ce deuxième refrain est attesté (uniquement) dans le *Commens d'amours* (éd. Sally 1972) de Richard de Fournival, un texte qui met justement en scène, exactement comme ici (mais en prose), la requête de la femme par l'homme dans un long dialogue.

⁸³⁸ Lefèvre 2008b, 762-3 a également souligné l'analogie compositionnelle entre les *Resveries* et cette pièce.

⁸³⁹ Bourgain note qu'il semble s'agir d'une caractéristique stylistique propre à Philippe de Remi (cf. Bourgain 1983, 112).

dans cette même pièce très bien au courant de la tradition épistolaire latine. D'ailleurs, ses autres œuvres amoureuses montrent très nettement que le motif de la déclaration d'amour à la dame, soit tout court soit transformée – comme dans quelques *saluts* du manuscrit fr. 837 – en dialogue courtois, constitue un fil rouge dans son œuvre, à l'intérieur duquel il permet de regrouper le *Salut à refrains*, le *Salus d'amours*, le *Conte d'amours* et le *Lai d'amours*. L'analyse de ces quatre textes peu étudiés montre par ailleurs que le rôle du refrain chez Philippe de Remi est à reconsidérer et qu'une étude de l'ensemble de l'œuvre du poète permettrait sans doute d'avoir une vision plus complète de son style de versification.

Pour retourner aux *saluts*, il faut donc dire que l'ensemble des éléments passés en revue font de Philippe de Remi une figure de première importance dans l'histoire du genre : il démontre non seulement une connaissance de quasiment tous les éléments compositionnels des *saluts* et des *complaintes*, mais joint à cette connaissance générique une conscience générique sans égale. Au lieu de voir, comme le fait Ruhe, dans Philippe de Remi un personnage marginal dans la tradition du genre, il convient donc peut-être de le placer en tête de celle-ci. À un tel changement de perspective pourrait inviter d'ailleurs également la nouvelle datation de son œuvre, qui permet de conjecturer la connaissance et la pratique du genre du *salut* vers le milieu du 13^{ème} siècle. Du reste, le seul élément qui permette de dater (partiellement) les *saluts* et *complaintes* du manuscrit fr. 837, l'allusion à un type de monnaie introduite vers 1270 dans le *Ditié de la rose*, pourrait faire penser que les *saluts* de Philippe de Remi se situent non pas après ces textes, mais au moins à la même époque et vraisemblablement un peu avant ceux-ci.

D'autre part, une telle position centrale du poète de Beaumanoir dans la tradition du genre en France du Nord pourrait prendre des formes encore beaucoup plus concrètes si on considère les liens qui lient son œuvre au manuscrit fr. 837 même, outre ceux déjà mentionnés. Comme nous l'avons vu, les refrains et, surtout, la forme du *salut à refrains* établissent un rapport direct et univoque avec plusieurs textes contenus dans ce recueil, dont *Amors, qui m'a en sa justise* et *Celui qu'Amors conduit et maine*. Ces faits semblent inviter à attribuer la paternité des ces textes à Philippe de Remi. On a ainsi une situation très semblable à celle que présentent les *Resveries* conservées dans le même manuscrit, qu'on a également cherché à lui attribuer. Les deux champs, poésie du non-sens et poésie amoureuse, se mélangent dans une certaine mesure dans le *Lai d'amours*, qui présente une forme et un trait compositionnel marquant (*incipit* et *explicit* sous forme de refrain), qui rappellent justement non seulement les *Resveries*, mais encore les *saluts* et *complaintes* du manuscrit fr. 837. Ils se mélangent également, mais dans une mesure opposée à celle qu'on rencontre dans le *Lai d'amours*, dans les *Resveries*, qui insèrent des fragments 'amoureux'⁸⁴⁰. Ce mélange, pour limité qu'il soit, est lui-même peut-être également significatif, car il semblerait faire écho au mélange des registres que nous avons pu constater dans les *saluts* et *complaintes* du manuscrit fr. 837. En effet, si les *Oiseuses* et les *Resveries* s'inscrivent dans le registre du non-sens, ils relèvent en même temps nettement du registre 'jongleresque' : on y trouve de fréquentes évocations de la taverne, des allusions aux jeux de dés, au vin ou encore au don de vêtements. Cet aspect est particulièrement marqué dans les *Resveries* – explique-t-il l'inclusion (anonyme) de la pièce dans le manuscrit fr. 837 ? – qui finissent d'ailleurs sur la demande d'une récompense. Ainsi, chez Philippe de Remi, il semble qu'entrent en contact non seulement poésie du non-sens mais encore poésie des jongleurs et poésie amoureuse. C'est là

⁸⁴⁰ Les *Resveries* ne finissent pas sur un refrain, mais on peut noter que, à l'exemple des vers initiaux, ce texte contient d'autres paires de vers dans lesquels on pourrait voir des refrains ; ainsi les vv. 11-12, 25-6, 61-2 et 157-8, éd. Jubinal 1835). Il faut encore rappeler qu'on trouve dans les *saluts* et *complaintes* (plus précisément dans *Cloz de girofle, lis et rose*) l'image du vin rouge dans la gorge de la dame qui se trouve également dans *Jehan et Blonde*. Pour autant qu'il vaille, ce serait un autre petit argument en faveur de l'attribution de plusieurs pièces à Philippe de Remi, à moins de supposer, bien sûr, une imitation.

justement une conclusion primordiale tirée de l'examen des *saluts* et *complaintes* du manuscrit fr. 837. Est-ce à dire qu'il faut voir dans Philippe de Remi, auteur du reste familier avec la ville d'Arras, un jongleur ? Ce n'est évidemment pas nécessaire, car une poésie de type 'jongleresque' peut bien sûr avoir été écrite par n'importe quel auteur⁸⁴¹. Mais la constatation permet de serrer une fois de plus les liens du poète avec le manuscrit fr. 837⁸⁴².

Si Philippe de Beaumanoir est effectivement l'auteur non seulement des deux *saluts* conservés dans le manuscrit fr. 1588, mais encore de quelques pièces du grand recueil fr. 837, il a une importance capitale dans l'histoire du genre au Nord. Cette hypothèse est d'ailleurs soutenue pour le fait que son œuvre démontre justement un intérêt pour des genres, formes et registres assez variés, parmi lesquels quelques-uns (*fatrasies*, *resveries*) qui ont des chances d'avoir été introduits par lui-même. Il est donc tentant de voir en lui le 'maître du genre' du *salut* au Nord et de lui attribuer un rôle analogue à celui qu'a joué Arnaud de Mareuil dans la diffusion du genre dans le Sud. Mais ici comme ailleurs, il faut malheureusement se contenter de noter les faits et de formuler ce qui doit rester, du moins pour l'instant, une hypothèse.

Excursus : l'iconographie du *salut* dans le manuscrit BnF f. fr. 1588

Le manuscrit fr. 1588 fait accompagner chacune des œuvres de Philippe de Beaumanoir⁸⁴³ d'au moins une miniature. Ceci comporte que les *saluts* de Philippe de Beaumanoir sont à plusieurs endroits accompagnés d'une miniature représentant les protagonistes de la pièce en question. On est donc ici dans l'heureuse circonstance de disposer d'une petite iconographie du *salut* : *unicum* absolu dans toute la tradition romane du genre, qui, même tenu compte du recueil spécifique où il est attesté, ne fait pas peu pour accréditer le genre d'un statut littéraire bien plus élevé que celui que lui donnent les autres manuscrits. Ce sont les implications génériques de cette iconographie qui méritent qu'on s'y arrête un instant.

Je fais suivre les images ci-dessous d'après les reproductions en noir et blanc que donne Sargent-Baur dans son édition du roman de la *Manekine*⁸⁴⁴. Le *Salut d'amours* est ornée de deux miniatures. Voici la description que donne Bordier de la première, plus grande, qui ouvre la pièce⁸⁴⁵ :

'L'amant et sa dame, debout l'un devant l'autre, chacun sous une arcade à cinq lobes, presque entièrement effacés. On voit seulement que l'homme tient en ses mains un parchemin qu'il déroule et qu'il lit.'

Un rouleau de parchemin représentant le *salut* aurait été très intéressant, mais comme Stones le fait noter⁸⁴⁶, il s'agit en réalité d'un livre. Or, le choix d'un livre pour représenter le *salut* est quelque peu remarquable. À moins d'y voir une lettre, ce que la qualité de l'image ne permet pas d'affirmer, il est possible qu'il faille y voir la *charte* aux dix peines (et donc indirectement l'épisode allégorique), que l'amant déclare explicitement vouloir citer à sa

⁸⁴¹ Cf. à ce propos les réflexions de Menegaldo sur le personnage du jongleur en tant que 'masque' de l'auteur (cf. Menegaldo 2005, 543-604).

⁸⁴² Cf. pour des liens plus généraux également Collet 2005 ; l'étude du domaine spécifique de l'œuvre de Philippe que constituent les *saluts* permet de corroborer ses conclusions.

⁸⁴³ Et seulement celles-ci : les trois autres textes du ms. (*Le Ruihote du monde*, *Li vers de la char* de Baudouin de Condé et le *Roman du Hem* de Sarrasin) ne sont pas illustrés.

⁸⁴⁴ Sargent-Baur 1999 ; les images se trouvent en appendice à l'étude codicologique et iconographique du ms. fr. 1588 par Stones, qui fournit une description sommaire de chacune des miniatures.

⁸⁴⁵ Voir aussi la description des miniatures par Stones dans Sargent-Baur 1999, 15-7 ; ces descriptions sont toutefois plus sommaires que celles de Bordier (et qu'on trouve dans Bordier 1869, 358-60).

⁸⁴⁶ Cf. Sargent-Baur 1999, 15.

dame dans la pièce (cf. vv. 88-120)⁸⁴⁷. Voici la description de la deuxième miniature du *Salus d'amours*, qui se trouve après le milieu du texte :

‘L’amant et sa dame discourent debout et agitent leurs mains. Le premier est dans son costume habituel [...], sauf qu’on voit apparaître sous son manteau gris à manches courtes, les manches roses de son vêtement de dessous. La dame en robe de dessous grise et en robe de dessus rose, est coiffée d’un voile attaché derrière la tête et tombant au dessous des épaules. Sauf l’air sévère que lui donnent comme à tous les visages du volume, les coins baissés de sa bouche, elle est délicate et jolie.’

L’image est en effet très similaire, sauf que l’homme ne porte plus ici de livre, mais pointe son doigt vers le haut ; à l’évidence, il s’adresse à la dame⁸⁴⁸. La miniature du *salut à refrains* représente elle aussi le même couple d’un homme et d’une femme debout. Voici ce qu’en dit Bordier :

‘L’amant et sa dame debout et discourant. L’homme en robe bleue doublée de rose et les cheveux relevés en coques frisées sur le haut de sa tête ; la femme en coiffure comme au no. 5 [*i.e. dans le roman de la Manekine*], mais sans mentonnière et en robe grise doublée de rose à robe de dessous bleue.’

En elles-mêmes ces miniatures, malheureusement conservées en mauvais état, appellent peu de commentaire. De toute évidence, il s’agit de miniatures tout aussi élégantes que simples. Elles ont néanmoins quelques éléments intéressants à offrir à l’étude du *salut*. Tout d’abord, il faut noter que ces images représentent le discours du *salut* non pas comme une lettre, mais comme un dialogue entre l’amant et sa dame. Ainsi, au lieu de représenter par exemple le poète en train de composer la lettre ou le messenger qui la délivre, le miniaturiste représente dans tous les cas l’homme parlant à la dame. C’est là un choix intéressant, car il trahit une interprétation ‘générique’ contemporaine des deux pièces : apparemment pour le miniaturiste, comme pour un Brunetto Latini⁸⁴⁹, parler ‘par lettre’ équivaut à parler ‘par bouche’. Deuxièmement, et en relation directe avec cette première constatation, il faut noter que les miniatures des deux *saluts* ne sont pas uniques, mais s’insèrent dans un petit groupe de textes aux miniatures identiques. Or, ce groupe de textes coïncide exactement avec celui dont l’examen qui précède a souligné l’unité : les deux *saluts*, le *Conte d'amours* et le *Lai d'amours*. Voici la description de Bordier de la miniature qui précède le *Conte d'amours* :

‘L’amant et sa dame assis sur un bahut à arcature sculptée, peint en verd et vermillon. Il est en robe gris de fer et sa dame en robe bleue, l’un et l’autre vêtement doublé de rouge et le vêtement de dessous, rose.’

Et voici la description de celle qui accompagne le *Lai d'amours* :

‘Un homme en robe gris de fer, une dame en robe bleue doublée de rouge orange, debout et discourant ; mais plus qu’à moitié effacés.’

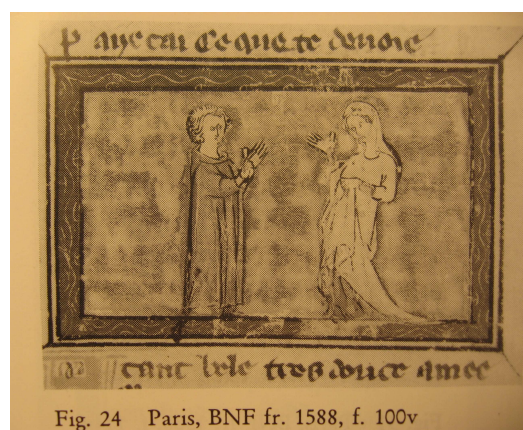
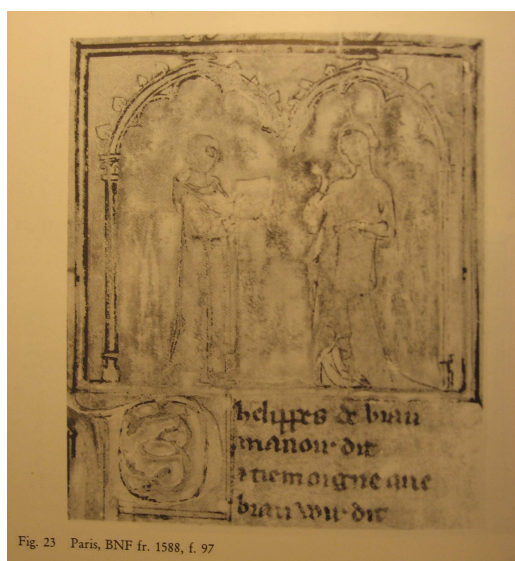
⁸⁴⁷ Brook (Brook 1997, 198) y voit pourtant le poème même, que l’amant lit ou présente à la dame. La possibilité d’une présentation me semble à exclure : pour autant que visible, la main droite de l’homme fait un geste de lecture.

⁸⁴⁸ Le geste (qui revient dans plusieurs autres miniatures) semble souligner l’argumentation du locuteur ; celui-ci est donc loin de joindre les mains et de supplier la dame, comme le veut Brook (Brook 1997, 198).

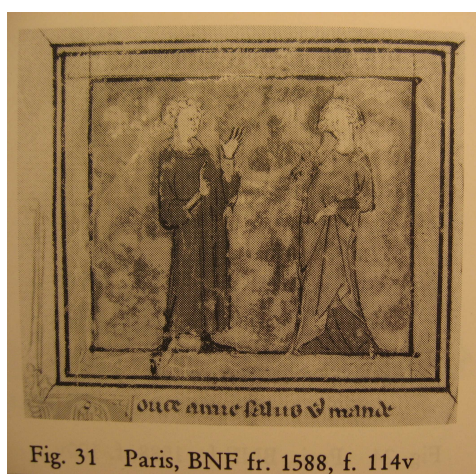
⁸⁴⁹ Cf. *supra*, 1.2.2.4.

Ces quatre miniatures représentent des situations parfaitement identiques. La seule exception constitue la miniature du *Conte d'amours*, qui, à la différence des trois autres, représente l'amant et la dame assis et en position légèrement plus intime⁸⁵⁰. Mais pour le reste, les quatre peintures donnent à voir un dialogue plus au moins animé entre l'amant et sa dame dépeints quatre fois de la même manière. En pourvoyant ces quatre textes de miniatures identiques, le miniaturiste les rapproche et souligne l'unité plus profonde de ce petit corpus, basée sur la requête de – et donc le dialogue avec – la dame. Le travail du miniaturiste offre ainsi un regard contemporain et unique sur les *saluts* de Philippe de Remi, qui souligne à la fois leur caractère dialogique et leurs attaches au *Conte d'amours* et au *Lai d'amours*.

Salus d'amours



Salut à refrains



Conte d'amours



⁸⁵⁰ Peut-être le miniaturiste a-t-il voulu dépeindre ici la seconde prière d'amour de l'amant, qui a lieu à une place et qui résulte dans le baiser de la dame, même si, selon le texte, dans cette scène l'amant se met aux genoux devant la dame. Quoiqu'il en soit, la légère différence dans la miniature pourrait traduire la différence entre la requête d'amour à succès du *Conte d'amours* et les requêtes d'amour à succès encore incertain des trois autres textes.

Lai d'amours

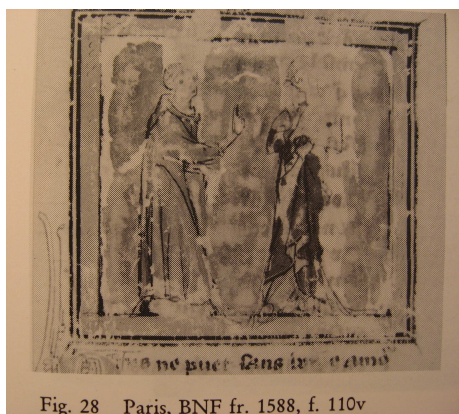


Fig. 28 Paris, BNF fr. 1588, f. 110v

2.3.2.2. La complainte et le salut du manuscrit BnF nouv. acq. fr. 13521

2.3.2.2.1. *Mon cuer, qui me veult esprouver*

Ms.	nouv. acq. fr. 13521
ff.	391ra-395ra
Édition	Monfrin 1969
<i>Explicit</i>	<i>Ci fenit la complainte d'amour</i>
Forme	672 octosyllabes à rimes plates

Résumé

Obéissant à la volonté de son cœur, le *je* commence un *dit*. Après avoir expliqué les effets de l'amour, il introduit le cas d'un amant parisien qui, tombé amoureux d'une dame, lui fait parvenir un message par l'intermédiaire de son valet Coulon. Ayant délivré la requête d'amour à la dame, celle-ci envoie en réponse son refus par l'intermédiaire de son valet Pelliquen. À la demande de l'amant, ce dernier s'efforce pourtant pour que la dame soit plus bienveillante et finit par la faire tomber amoureuse. Entretemps, le soupirant envoie encore une fois Coulon, qui, cette fois-ci, est bien reçu par la dame, qui fait la glose de son nom avant d'envoyer à son tour Pelliquen pour accepter la proposition de l'amant. Celui-ci reçoit le messager avec joie et donne la glose de son nom. Il envoie à nouveau Coulon pour envoyer son cœur chez la dame, enveloppé dans un très beau drap, cadeau que la dame reçoit avec plaisir. Toutefois, l'affaire est découverte par les médisants et, pour la honte qu'il en a, Coulon s'envole sans retourner. L'amant, qui s'identifie maintenant avec le *je* du prologue, est désespéré, vu qu'il ne réussit plus à envoyer de messager chez la dame et c'est pourquoi il lui enverra cette histoire, pour qu'elle connaisse ses sentiments et qu'elle lui envoie à nouveau Pelliquen afin de continuer leur amour.

Commentaire

Dans le prologue (vv. 1-28), l'auteur se peine pour justifier la rédaction de son œuvre en ayant recours à la topique habituelle d'ouverture, affectant la modestie, invoquant, suivant une expression proverbiale, son *enging* et *usage* (vv. 17-9: *ce dit le sage / deus choses, enging et usage, / font l'aprentiz devenir mestre*)⁸⁵¹, annonçant une *bele matire* (v. 25) et espérant

⁸⁵¹ Voir pour ce proverbe, en plus de l'occurrence chez Morawski (no. 2458) signalée par Monfrin, Singer 2001b, 63-4.

recueillir les louanges pour ses efforts⁸⁵². L'on peut noter que la justification qu'il donne appartient plutôt à la tradition lyrique (vv. 1-2 : *mon cuer [...] me prie d'un biau dit trouver*)⁸⁵³. Bien que 'relativisée' par la comparaison du cœur avec l'enfant qui pleure pour obtenir ce qu'il veut (vv. 10-15)⁸⁵⁴, cette ouverture souligne d'entrée qu'il s'agira d'une histoire 'de cœur', comme le font comprendre également les connotations lyriques du verbe trouver, répété jusqu'à cinq fois (vv. 2, 6, 17, 24)⁸⁵⁵. Suit un intervalle (vv. 29-72)⁸⁵⁶ sur les effets de l'amour et une plainte sur l'absence de bons amants, qui servent de liaison entre le prologue et l'histoire d'amour proprement dite, cette dernière servant d'illustration du pouvoir d'Amour.

Ce récit est porté par les deux oiseaux messagers, qui en sont en quelque sorte les vrais protagonistes⁸⁵⁷, la description de l'amant et sa dame restant dans le vague⁸⁵⁸. Ils proviennent sans doute des bestiaires contemporains, comme le montrent les gloses des deux volatiles. Coulon est loué pour sa simplicité et son humilité (vv. 374-83), qui sont celles qui doivent être présentes dans tout amant. Pelliquen, en revanche, est loué pour sa bonté (vv. 479-95), car, comme le pélican nourrit ses petits de son propre sang, ainsi Pelliquen a aidé l'amant et l'a ramené de la mort à la vie en plaidant en sa faveur devant la dame⁸⁵⁹. Derrière cette dernière image se cache l'application habituelle de l'image du pélican comme symbole du Christ sauveur du monde, comme le prouve le fait que l'amant emploie une autre image biblique pour désigner son retour à la vie (*moi, qui estaie esgaré / pour le grant mal qu'avoie eü, / avez si tres bien repeü / que mes mal ne douleur ne sent*) : on y reconnaît la comparaison traditionnelle du brebis égaré (le pécheur) que Jésus ramène à son troupeau (l'Église). Ainsi les deux oiseaux ne représentent pas seulement leurs maîtres respectifs en tant que messagers, mais se font les symboles mêmes de l'amant et de la dame⁸⁶⁰.

D'autre part, il s'agit bien évidemment d'un motif lyrique bien connu, que nous avons rencontré également dans *Cloz de girofle, lis et rose*. À ce propos, il faut noter que les messages qu'ils portent – surtout, bien évidemment, ceux de Coulon – sont des *saluts* en miniature⁸⁶¹. Voici les deux messages du messenger de l'amant :

Lors vint devant lui, si avale
son chaperon, puis la salue :

⁸⁵² Cf. à propos de ces éléments par exemple Curtius 1991³, 154-62 et Cerquiglini-Toulet 2007, 83-4 et 111-5.

⁸⁵³ Zumthor a souligné la combinaison inhabituelle du terme de *dit* et du verbe 'lyrique' *trouver* (cf. Zumthor 2000², 491).

⁸⁵⁴ *Si faz aussi comme celi / qui l'enfant qui pleure fet tere, / quant sa volenté li veut fere / en donnant li ce qu'il demande / aussi, ce que mon cuer commande / feré, que ne l'os refuser*. Pour le dicton, voir aussi Singer 1998b, 35.

⁸⁵⁵ Selon Meyer (Meyer 1890a, 80) le syntagme *mon cuer* du premier vers indique la dame.

⁸⁵⁶ Je suis la structuration du texte proposée par Monfrin, qui n'indique pas si elle est basée sur la présence d'initiales dans le ms. L'image de l'*escorce* enveloppant le cœur de l'amant provient probablement du roman de *Cligès* de Chrétien de Troyes (cf. vv. 5116, 5140).

⁸⁵⁷ Comme le montre également la miniature représentant les deux oiseaux par laquelle le texte débute (cf. Monfrin 1969, 1389).

⁸⁵⁸ Intéressante est néanmoins la référence explicite à Paris : l'amant est parisien (v. 76), tout comme Pelliquen (v. 187). Pour (quelques connotations littéraires et amoureuses de) la ville de Paris dans la littérature du 13^{ème} siècle, voir par exemple Brusegan 1992.

⁸⁵⁹ Monfrin note à ce propos que l'image du pélican est quelque peu changée ici : normalement le pélican ressuscite ses petits à l'aide de son sang (cf. Monfrin 1969, 1368, note 1 et *ibidem* pour des références à d'autres textes qui utilisent l'image).

⁸⁶⁰ Cela ressort également nettement des paroles de la dame aux vv. 384-6, où elle reporte les qualités de l'oiseau sur son maître.

⁸⁶¹ À ce propos, il est intéressant de noter que dans la nouvelle occitane du perroquet (*Las novas del papagay*) d'Arnaud de Carcassès et dans la nouvelle occitano-catalane de *Frayre de Joy et Sor de Plaser*, c'est également un oiseau messenger qui porte des messages d'amour calqués sur le modèle du *salut*.

115 « Cil Dieu qui fist soleil et nue »,
 fet il, « ma douce chiere dame,
 vous saut et gart le cors et l'ame,
 et vous doint courage d'amer
 cil qui vous aime sanz amer.
 Ma dame, a vous m'a ci tramis
 120 li vostre tres doulz chiers amis
 qui pour vous meurt en atendant
 merci. Bien vous faz entendant,
 ma chiere dame, sanz deçoivre,
 que il ne peut mengier ne boivre,
 125 dormir ne reposer en lit.
 Toute sa joie et son delit
 est en vous, Dame de biauté.
 Dame, par la grant leauté
 qui est en vous, vous preingne envie
 130 de li sauver et cors et vie,
 ou autrement il est perdu. »

Ce bref message ne connaît que les parties épistolaires de base, d'ailleurs séparées par l'apostrophe (*ma*) *dame* en début de vers (l'ensemble du message n'en connaît pas moins de cinq): la *salutatio* (vv. 114-8), annoncée au v. 113, se sert de la formule *Dieu vous saut* et est décorée de la rime équivoque classique *amer-amer* ; la *narratio* (vv. 119-27) développe brièvement le motif du mal d'amour et ses effets physiques ; la *petitio/conclusio* (vv. 128-31) reprend le début du message, puisque le v. 130 (*de li sauver et cors et vie*) fait écho au v. 116 ([Dieu] *vous saut et gart le cors et l'ame*) : comme Dieu doit sauver la dame, ainsi la dame doit sauver le soupirant. À noter, enfin, exactement au milieu du message (v. 122), l'enjambement du mot *merci*, mot-clé du message qui est ainsi mis en relief.

Le deuxième message, où Coulon doit mettre tous ses efforts pour convaincre la dame après le refus initial, est nettement plus long :

Doucement la salue et elle
 le reçoit a moult bele chiere,
 « A vous », fet il, « ma dame chiere,
 que l'en doit prier et eslire
 a la meilleur de tout l'empire,
 325 se vostre douz contenement
 et vostre biauté ne me ment,
 sui de par celui envoiez
 qui tant est pour vous esmaiez
 que il ne set s'il dort ou veille.
 330 Ne ce n'est mie de merveille,
 ma dame, s'il est en tel point,
 qu'Amour, qui de son dart l'a point,
 li fet souvent couleur muër,
 et tressaillir et remuër,
 335 trembler sanz froit, suer sanz chaut.
 De nule chose ne li chaut
 qu'en li die ne qu'en li face.
 Souvent pert le sanc de sa face.

Si fet ce qu'a amant couvient.
 340 Qui le verroit quant li souvient
 de vous, dame, comme il s'atourne,
 souventes foiz tourne et retourne,
 ne peut en un leu arester
 ne sus ses piez ne peut ester
 345 ainz le couvient lessier chaair,
 qui lores le pourroit veoir,
 je croi pour mort le jugeroit,
 car il ne se remüeroit,
 tant pense a vous perfondement,
 350 pour trestout l'or du firmament.
 En ce penser est pale et fade,
 si est aussi com le malade
 qui pert le sens et la coulor,
 et avient que par la doulour
 355 qu'il sent en chiet en etargie,
 donc fisique ne cirourgie
 geter le peuent a grant poine,
 car le mal si fort le demoine
 qui si durement l'a surpris,
 360 que tant est abatu et pris
 que il n'ot ne voit ne n'entent.
 Dame, aussi est cil qui s'atent
 a vostre douce eïde avoir.
 Si vous fet par moi a savoir,
 365 dame, que vous le secourez
 tantost, que point n'i demourez,
 pour Dieu et pour Sainz Esperiz,
 ou autrement il est periz ».

La structuration, tripartite, est la même que celle du premier message : *salutatio* (vv. 322-9), *narratio* (vv. 330-61), *petitio/conclusio* (vv. 362-8), encore marquée par l'apostrophe *dame*. Mais cette fois-ci, elles sont plus développées. Ainsi la *salutatio* contient des éléments laudatifs, la *narratio* s'étend jusqu'à traiter en détail de tous les effets que l'amour a sur l'amant et la *conclusio* invoque Dieu et le Saint-Esprit, avant de finir, d'ailleurs, sur un vers qui rappelle nettement celui qui clôt le premier message (cf. v. 368 : *ou autrement il est periz* et v. 131 : *ou autrement il est perdu*). Un dernier élément rhétorique constituent les rimes riches et équivoques (vv. 321-2, 331-2, 335-8, etc.) qui décorent le message (mais qui se trouvent également ailleurs dans la pièce). À ces deux messages font écho ceux du messenger de la dame, Pelliquen. Des deux passages, le premier est également bref, tandis que le deuxième est très long ; ils démontrent entre eux une ressemblance dans la *salutatio*, la dame étant dans le premier *la plus vaillant, la plus cortoise / qui soit deci jusqu'à Pontoise* (vv. 201-2), dans le deuxième *la plus noble / qui soit jusqu'en Constantinoble* (vv. 419-20)⁸⁶². Dans ce dernier on trouve d'ailleurs quelques jeux dans les rimes (vv. 447-50, 471-2).

⁸⁶² Cette rime très utilisée se retrouve par exemple dans le *Roman de la rose* et dans le roman de *Cligès* ou encore, littéralement, dans le *Roman de la poire* (vv. 359-60 : *lores que ge vi la plus noble / qui soit jusqu'en Constantinoble*). Pour l'association du nom de la ville et de l'adjectif, voir aussi Brusegan 2001, 504.

L'ensemble de ce service postal est décrit plusieurs fois dans des termes identiques, ce qui ne fait que mettre en relief le jeu d'aller et retour dans le texte⁸⁶³.

Le texte contient ensuite plusieurs éléments (pseudo-)ovidien. Il faut mentionner en premier lieu la sentence proférée aux vv. 230-31 : *Mes j'ai souvent oï retraire / qu'a un coup ne chiet pas le chesne*. Il s'agit d'un dicton très ancien qui fut populaire jusqu'à constituer un proverbe au Moyen Âge⁸⁶⁴, mais qui se retrouve dans de nombreux textes amoureux, et plus en particulier dans les arts d'aimer de matrice ovidienne (le *De amore*, le *Roman de la rose*, la *Clef d'amors*, l'art d'aimer du maître Elie)⁸⁶⁵. L'image de la maladie d'amour, guérissable non pas par herbes et racines, mais uniquement par celle qui l'a causée (vv. 44-56) est également d'origine ovidienne, bien que très répandue au Moyen Âge⁸⁶⁶. Il en va de même de l'idée selon laquelle les femmes disent autre chose de ce qu'elles veulent quand on les prie d'amour (cf. les vers parallèles 277-80)⁸⁶⁷. Ces éléments, comme d'ailleurs l'emploi et la mise-en scène même de messagers amoureux, rapprochent le texte de la matière pseudo-ovidienne.

L'épisode du 'drap d'amour' à la fin du texte est encore intéressant. Il se lie à l'image traditionnelle du cœur en abandon chez la dame, ici appliquée de manière (trop) littérale : l'amant offre littéralement son cœur à la dame, enveloppé d'un drap dont la beauté fait l'objet d'une longue description allégorisante (vv. 522-65)⁸⁶⁸. Parfait par Vénus, le drap représente notamment les valeurs courtoises (Patience, Courtoisie, Simplese, Largesse, etc.) et le dieu d'amour et avait été envoyé à l'amant par Cupidon. Surtout, le drap est en quelque sorte symbole de la déclaration d'amour et des risques que celle-ci comporte. Il 'couvre' en effet (littéralement) le cœur de l'amant et du moment qu'on le découvre à la dame (v. 579 ; cf. aussi le retour du verbe au v. 625), celle-ci est trahie par les médisants⁸⁶⁹. Le drap est ainsi le symbole de la 'couverture' de la relation amoureuse suivant les commandements du dieu d'amour et en accord avec les valeurs courtoises ; du moment on l'enlève, l'amour est en danger. L'effet néfaste est en effet le départ définitif de l'oiseau messager de l'amant, Coulon, sans qui l'amour est condamné à mourir.

Dans la partie finale s'effectue une fusion assez subtile entre le narrateur et l'amant malheureux du récit. Le pas est accompli au v. 646, où la plainte de l'amant se déplace au niveau du narrateur du texte. Celui-ci a donc raconté l'histoire de son propre amour. C'est

⁸⁶³ Cf. quelques scènes de Coulon : vv. 107-10 : *Lors s'est tost a la voie mis / et d'errer s'est tant entremis / qu'il est venu droit a l'ostel / la dame* ; vv. 111-3 : *[la dame] treuve seant en mi la sale. / lors vint devant lui, si avala / son chaperon, puis la salue* ; vv. 146-7 : *lors s'en vient en l'ostel tout droit / ou cil l'atent* ; vv. 318-9 : *Atant s'estoit mis a la voie, / si erre tant qu'il vient a cele* et quelques-unes de Pelliquen : v. 192 : *et il s'est tost mis a la voie* ; vv. 197-9 : *le treuve Peliquen seant : / tantost se va vers li traiant / et du saluer s'entremet* ; vv. 411-2 : *lors vient a la meson tout droit / ou celi l'atent*. Cf. aussi la reprise des vv. 304-9 (l'amant veut être appelé *ami*) au 458, où Pelliquen lui annonce qu'il est devenu l'ami de la dame. Il est à noter, avec Monfrin (Monfrin 1969, 1387), que le v. 304 présente une forte ressemblance avec le v. 420 du *Lai de l'ombre* ; s'y ajoute la rime identique. D'ailleurs, si ce vers se trouve ici dans un soupir de l'amant, dans le texte de Jean Renart il se trouve à l'intérieur d'une déclaration d'amour assez proche du *salut*.

⁸⁶⁴ Cf. Morawski no. 189, 1072, 1474 ; Monfrin mentionne le premier en note (Monfrin 1969, 1387).

⁸⁶⁵ L'histoire du proverbe, qui est souvent combiné avec celui selon lequel même la pierre la plus dure finit à la longue par se trouver par une goutte d'eau, a été esquissée par Heinemann 1978 ; pour un relevé plus complet, voir Singer 2000, 110-12. Aucun des deux ne mentionne la présente occurrence.

⁸⁶⁶ Cf. vv. 55-6 : *erbes, racines ne poison, / fors li tout seul, n'i ont foison*. Pour cette image ovidienne, qui se rencontre entre autres dans *Diex ! où porrai-je conseil prendre* (vv. 192-200), mais aussi par exemple dans le *Roman de la poire* (vv. 703 ss.), voir *supra*, 1.2. Dans le texte français *erbes* et *racines* se rapproche néanmoins des *Héroïdes* (V, 147-50). Monfrin, de sa part, fait noter que la description des effets de l'amour est conventionnelle et s'inscrit dans le sillage du *Roman de la rose* (cf. Monfrin 1969, 1367-8, 1388).

⁸⁶⁷ Cf. Ovide, *Art d'aimer*, I, v. 483 ; mais l'idée est bien sûr trop générale pour y voir la source.

⁸⁶⁸ Cf. aussi les deux jeux de mots sur ce motif (vv. 559 et 567).

⁸⁶⁹ On retrouve l'image (et la rime) bien connue des *mesdisanz / fel et despisanz* (vv. 469-70) littéralement par exemple dans *Or m'estuer saluer cele que je desire*, vv. 29-30.

ainsi que, malgré sa longueur, *Mon cuer, qui me veult esprouver* n'est pas seulement un récit bref courtois, mais réalise finalement quelques caractéristiques importantes de la *complainte*. En effet, la fin du texte montre que le problème central est bien celui du message d'amour à la dame, comme le montre également la centralité des deux oiseaux messagers. Le problème du *je* est celui de ne pas avoir de messenger fiable pour pouvoir continuer les progrès déjà faits et conquérir définitivement la dame. C'est ce qui provoque la plainte sur laquelle finit le texte et qui en justifie en quelque sorte le titre. La solution de l'amant est l'envoi de l'histoire même tel qu'il vient de le raconter, mis par écrit⁸⁷⁰. Ainsi, le texte à la même structure que *Commencier vueil un poi d'affaire, J'ai appris à bien amer* et encore *Aussi comme la rose nest* : la *complainte* finit sur le message d'amour.

2.3.2.2.2. *Amors, a vous ainz qu'a nului (le salut de Simon)*

Ms.	nouv. acq. fr. 13521
ff.	396rb-397ra
Édition	Monfrin 1970
Forme	28 octosyllabes à rimes plates suivis de 33 quatrains d'octosyllabes monorimes

Résumé

L'amant, qui se nomme Simon, commence par invoquer l'aide du dieu d'amour, pour que sa dame, appelée Johenne, soit plus clémente à son égard. Il s'adresse ensuite directement à elle dans une longue plainte où il expose sa situation désespérée et annonce sa mort prochaine. Prenant à témoins tous les amants, il finit par s'adresser une dernière fois à Johenne.

Commentaire

On sait depuis longtemps que ce *salut* n'est rien d'autre qu'un centon fabriqué à partir de plusieurs *lais* insérés dans le roman de *Tristan en prose*⁸⁷¹. Malgré sa marginalité, le texte compte parmi les textes les mieux étudiés du corpus et doit être étudié en premier lieu à l'intérieur de son contexte original, le *Tristan en prose*. Si ce n'est donc guère ici l'endroit d'un examen interne détaillé, qui a sa place plutôt dans une étude des *lais* lyriques, il sera pourtant intéressant de (re)mettre en lumière quelques aspects (génériques) de la réactualisation du roman tristanien qu'il démontre.

Voici tout d'abord un aperçu, établi d'après O'Gorman, des emprunts au roman repérables dans le texte⁸⁷² :

1. vv. 1-28 : *A vous amours ains c'a nului (lai de Kahedin à Iseut)*⁸⁷³
2. quatrains 1-5 : *En morant de si douche mort (lai de Kahedin à Iseut)*
3. quatrains 6-10 : -

⁸⁷⁰ Cf. le livre du v. 646-7 : *Or li envoieré ce livre / qui est fet par l'amour de li* ; on notera la ressemblance avec la fin du poème adressé aux 'confrères d'amour' du ms. fr. 837 (v. 68) : *D'escire cest livret, / que j'ai fet pour celi...* Les vv. 667-8 (*et je de cuer la serviré / que ja ne m'en repentiré*) ont du reste un parallèle dans *Douce bele, bon jor vous doinst* (v. 18 : *Ne ja ne m'en repentirai*) et dans la *Patrenostre d'amors* (v. 98 : *Ne ja ne m'en repentirai*).

⁸⁷¹ La découverte remonte à un article d'O'Gorman (cf. O'Gorman 1963, 21, note 19), qui reprit la question dans un deuxième article (O'Gorman 1966), où il fournit d'ailleurs une édition de la pièce. C'est ce que fit également vers la même époque Monfrin (cf. Monfrin 1970). Le texte est étudié dans Ruhe 1975, 201-3.

⁸⁷² Je me sers de l'édition des *lais* par Fotitch-Steiner 1974.

⁸⁷³ À noter le parallèle avec l'incipit de la célèbre chanson de croisade du Châtelain de Coucy (RS 679, éd. Rosenberg-Tischler 1995) : *A vous, amant, plus qu'a nulle autre gent / est bien raisons que ma douleur complaindre*. À la ressemblance du premier vers s'ajoute l'emploi du verbe *complaindre*.

4. quatrains 11-14 : *En morant de si douche mort*
 5. quatrains 15-18 : -⁸⁷⁴
 6. quatrains 19-24 : *En morant de si douche mort*
 7. quatrains 25-6 : *Ja fis canchonnetes et lais (lai mortel de Tristan)*
 8. quatrain 27 : -
 9. quatrain 28 : *Ja fis canchonnetes et lais*
 10. quatrains 29-32 : *Li solaus luist et clers et biaux (lai d'Iseut sur Tristan)*
 11. quatrain 33 : *Ja fis canchonnetes et lais*

Ce simple aperçu montre que l'auteur de ce texte a appliqué un certain soin à la sélection des passages à reprendre : loin reprendre les différents *lais* en bloc, il passe de l'un à l'autre tout en retournant parfois à un texte déjà utilisé. Il est difficile d'être sûr d'un tel procédé à cause des lacunes dans nos connaissances des sources que Simon a utilisées. Ainsi, il est clair que la première partie du texte proprement dit (qui commence après le prologue adressé à Amours) reprend surtout le *lai En morant de si douche mort* ; la deuxième partie reprend majoritairement le *lai Ja fis chançonetes et lais*. Les lacunes dans le répertoire des sources se trouvant au milieu de la reprise de ces deux *lais*, on pourrait penser que l'auteur a connu une autre version de ces deux textes. Quoiqu'il en soit, jusqu'à maintenant, en dépit de l'espoir d'O'Gorman, Ruhe et Monfrin, les quatrains non identifiés n'ont pas été retrouvés⁸⁷⁵ – ou constituent-ils la pauvre contribution de l'auteur même ?

En même temps, il est clair que l'auteur de la pièce – Ruhe voit en lui un clerc – a dû avoir à sa disposition une copie du *Tristan* (à moins de connaître par cœur les différents *lais* qu'il contient). Cela est d'autant plus clair si on prend en compte le texte qui précède ce centon dans le manuscrit nouv. acq. fr. 13521 : une lettre d'amour en prose du même auteur⁸⁷⁶. Après avoir été suggérée par Gröber et Meyer, l'identité des deux auteurs a été prouvée par Ruhe⁸⁷⁷. Elle est évidente non seulement à cause du fait que la lettre est destinée à une certaine J., lettre derrière laquelle il n'est pas difficile de deviner la dame Johenne du *salut*, mais encore du fait de la structuration identique des deux pièces, qui comprennent toutes les deux d'abord une 'complainte' adressée à Amours, et ensuite une deuxième 'complainte' adressée à la dame⁸⁷⁸. La lettre en prose suit en effet les grandes lignes du *salut*, mais utilise en même temps les lettres en prose insérées dans le *Tristan*. Ici encore, il est donc très probable que l'auteur avait une copie de ce roman sous les yeux en écrivant ces deux épîtres. On peut d'ailleurs penser, avec Ruhe, que la lettre en vers a constitué un modèle pour la missive en prose plutôt que l'inverse. Plus en général, il faut se poser la question de l'interprétation de ce diptyque. S'agit-il (des débris) d'un petit recueil épistolaire ? Certaines phrases semblent indiquer qu'il s'agit d'un courtoisement qui dure depuis longtemps et que ce

⁸⁷⁴ Vu les rimes, le quatrain no. 16 pourrait s'inspirer du quatrain no. XXVII de *Li solaus luist et clers et biaux* :

Tristan, amis, amis, amis,	Amie Johenne au cler vis,
Tant fache diex de mon avis	Quant je vos voi enmi le vis,
Qu'en enfer ou en paradis	Plus aise sui qu'en paradis
Demeurt m'ame les vostre vis.	Ne sont li angre, ce m'est vis.

De son côté, le quatrain no. 18 pourrait s'inspirer du quatrain no. XXII du même *lai* :

Amis, quant pour moi estes mort	Amie, je voi ci la mort
Se pour vous muir, che n'est pas fort ;	Qui si m'a quert a grant effort.
Ne vous puis faire autre confort	Je muir ! n'i a mestier confort.
Fors que je muir pour vostre mort	Dame, vostres en est le tort.

⁸⁷⁵ Peut-être les retrouvera-t-on une fois qu'on aura éclairé l'effrayante tradition manuscrite du *Tristan en prose*.

⁸⁷⁶ Éditée dans Ruhe 1970.

⁸⁷⁷ Cf. Meyer 1890a, Gröber 1902 et Ruhe 1970.

⁸⁷⁸ Voir Ruhe 1970, 265-7.

n'est pas la première fois que l'amant envoie sa prière à Johenne⁸⁷⁹. D'autre part, il n'est pas à exclure que les deux textes aient été transmis ensemble⁸⁸⁰. La pièce en vers constituerait alors une récapitulation poétique de la plainte de l'amant destinée à clore l'ensemble selon un procédé qui, comme nous l'avons vu, n'est pas étranger aux *saluts* et *complaintes* et qu'on retrouve par exemple dans une lettre d'amour en prose insérée dans le *Roman de la dame a la lycorne et du beau chevalier au lyon* (14^{ème} siècle), qui finit sur un rondeau⁸⁸¹.

Or, pour en revenir à cette pièce en vers, il faut noter que, avec la reprise de ces *lais* du *Tristan en prose*, l'auteur se sert avant tout du *topos* de la mort par amour, qu'il agrandit jusqu'à ce qu'il domine la pièce entière. Toutefois, comme l'a noté Ruhe, la perspective de Simon est moins noire que celle des amants du roman : il cherche avant tout à éviter la mort, là où les protagonistes de sa source cherchent justement la mort par eux-mêmes. Transformant le contenu dramatique originel en insérant un brin d'espoir dans une issue heureuse, le texte se sert ainsi d'un lieu commun du genre du *salut* (du type 'sans votre secours, je mourrai'), dont il présente encore quelques autres traits, tels que, notamment, son caractère nettement épistolaire. Il n'est pourtant pas sans intérêt de rappeler que c'est Paul Meyer qui a cru devoir pourvoir cette pièce du titre de 'salut d'amour'. Une *salutatio* manque en effet complètement (par opposition à la lettre en prose), tout comme les autres parties épistolaires. La forme la qualifie logiquement comme un *lai* et l'auteur même a eu l'originalité de l'appeler par le terme étonnant de *fabliau* (v. 149). Enfin, il est à noter que la pièce se veut en premier lieu une 'complainte'. De toute évidence, avec les *saluts* du manuscrit fr. 837, le texte ne partage pas beaucoup plus qu'un contenu amoureux et une forme épistolaire. Il est toutefois intéressant de noter, à ce même niveau générique, que le texte concrétise une affinité latente entre le *lai* romanesque, qui a effectivement souvent une fonction épistolaire, et le *salut*, missive amoureuse qui se rapproche du *lai* par sa forme et par son caractère 'lyrique'.

Ce résumé des différentes caractéristiques de ce texte particulier ne saurait s'achever sans avoir évoqué l'aspect peut-être le plus important de la pièce, à savoir le fait même du remploi d'un texte littéraire à des fins 'quotidiennes'. Ruhe a bien raison de souligner le fait qu'on se trouve ici dans le domaine-limite entre la fiction littéraire et la réalité historique⁸⁸². Pour une fois un auteur ne fait pas que mentionner le lieu commun des amants célèbres évoqués dans tant de textes courtois, mais va jusqu'à s'approprier des paroles mêmes des héros de la courtoisie⁸⁸³.

2.3.2.2.3. Conclusion

Les traits génériques qu'ils démontrent nous invitent à inclure ces deux textes respectivement dans le corpus des *complaintes* et dans celui des *saluts*. Mais ils sont assez loin de présenter les caractéristiques habituelles de ces genres.

La *complainte* se rapproche de la longue *Complainte d'amors* de la fin du manuscrit fr. 837 : il s'agit d'une *complainte* qui est avant tout l'histoire d'un *je*. Si l'allégorisme est ici beaucoup moins accentuée que dans la pièce du manuscrit fr. 837, ici, en revanche, le *je* ne se fait voir clairement qu'à la fin de la pièce, où l'on comprend que c'est lui qui se cache derrière l'amant malheureux mis en scène dans le conte qui précède. C'est toutefois par cette fin assez singulière que l'on peut expliquer et justifier le titre de *complainte* : comme dans les

⁸⁷⁹ Cf. *car bien savez que je ne comence pas orendroit a vous amer, mes de .ij. anz a ja passez* (lignes 52-3) et *Ma dame, au darrenier vous pri je pour Dieu et pour moi sauver la vie que se vous m'amez de riens, que vous le me monstrez a ceste foiz* (lignes 42-3) ; cf. aussi la fin de la pièce en vers (v. 160) : *c'est mon darrenier tour*. La formule n'est pas sans rappeler celle de l'*Arriereban d'amors* du ms. fr. 837.

⁸⁸⁰ Cf. Ruhe 1970, 271.

⁸⁸¹ Voir Zingerle 1899 ; je reviendrai plus loin sur ce roman.

⁸⁸² Cf. Ruhe 1970, 271-2 ; cf. aussi Demartini 2008, 156-7.

⁸⁸³ Ce phénomène se rencontre également dans la tradition catalane du *salut* (cf. à ce propos Uulders 2010).

complaintes du manuscrit fr. 837, celle-ci trouve son origine finalement dans le problème de la déclaration d'amour, dont le texte raconte la préhistoire. Le *salut* de Simon est un texte tout aussi particulier. Cette particularité s'explique en premier lieu par la reprise des *lais* du *Roman de Tristan*, mais il est à noter que l'auteur change sa source légèrement pour en faire une lettre d'amour plutôt qu'une lettre d'adieu. On peut bien inclure cette déclaration d'amour en vers sous forme épistolaire (le terme de *brief* est fréquent dans la pièce) parmi les *saluts* français, dont il se rapproche encore justement par le fait d'être un centon : le procédé se vérifie à plusieurs endroits dans le corpus du manuscrit fr. 837⁸⁸⁴.

Enfin, il est intéressant de rappeler le mode de conservation de ces pièces. Le recueil La Clayette, soit l'actuel manuscrit nouv. acq. fr. 13521 est un grand recueil de la fin du 13^{ème} siècle qui contient des œuvres fort diverses (œuvres religieuses, didactiques, encyclopédiques et historiques, notamment de Pierre de Beauvais, vies de saints, bestiaires, romans, chansons)⁸⁸⁵. Cette diversité s'explique par le fait qu'il s'agit d'un recueil composite⁸⁸⁶. En l'absence d'une description adéquate du recueil⁸⁸⁷, il est difficile de savoir quelle est la composition exacte de la partie de l'anthologie où se trouvent ces textes amoureux. L'on peut pourtant noter qu'elle se trouve après une section, apparemment autonome, de pièces lyriques (motets latins et français)⁸⁸⁸ et que ces textes semblent donc bien faire partie d'une section qui comprend respectivement la *complainte*, la lettre d'amour en prose, le *salut* par Simon, la *Chastelaine de Vergi* et un fragment des *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci. Cependant, ce contexte manuscrit ne nous apprend rien sur la *complainte* ni sur le *salut*. On peut noter tout au plus que ce contexte présente une certaine ressemblance avec celui des *saluts* et *complaintes* du manuscrit fr. 837, qui se trouvent également dans un recueil qui contient aussi bien des œuvres courtoises (parmi lesquelles d'ailleurs également la *Chastelaine de Vergi*) que religieuses. Ce qui est toutefois intéressant à noter, c'est que le manuscrit La Clayette est le seul manuscrit en dehors du manuscrit fr. 837 à proposer justement la combinaison *salut* + *complainte*, ce qui semble souligner à la fois le lien générique entre ces deux types d'écrits amoureux et leur circulation commune⁸⁸⁹. Du reste, les épîtres inspirées par le roman de *Tristan en prose* se rattachent au phénomène plus large de la circulation autonome des lettres de ce roman, attestée par plusieurs témoins (généralement plus tardifs)⁸⁹⁰, qui laissent entrevoir une certaine 'réception épistolaire' de ces pièces.

⁸⁸⁴ La fréquence du procédé parmi les *saluts* en sans doute dit long sur leur statut générique. Y a-t-il aussi un lien entre ce procédé et leur fonction historique ? Ici comme ailleurs on devine dans les *saluts* une reprise de la littérature à des fins quotidiennes.

⁸⁸⁵ Voir, à part la notice de Meyer (Meyer 1890a), surtout Solente 1953 et Hasenohr 1999, 45.

⁸⁸⁶ Cf. Hasenohr 1999, 45.

⁸⁸⁷ Les différentes descriptions du recueil n'indiquent pas exactement quelles parties proviennent d'un même manuscrit. Je n'ai pu consulter à ce propos ni l'article de Rosenthal ni la thèse inédite d'Angremy mentionnés par Monfrin (cf. Monfrin 1969, 1365).

⁸⁸⁸ Cf. Dittmer 1959, 3-6.

⁸⁸⁹ Dans le cas présent, on pourrait même être tenté de proposer une 'lecture continue' des pièces et de voir dans l'ensemble de l'épître en prose et le *salut* le livre que le *je* se propose d'envoyer à sa dame à la fin de la *complainte* (cf. vv. 646-51 : *Or li envoieré ce livre / qui est fet par l'amour de li, / si avra pitié de celi, / s'i li plest, qui le li envoie, / car je ne sai nule autre voie / par quoi je sache son vouloir*). La différence de style entre la *complainte* et les missives amoureuses empêche toutefois un tel rapprochement, qui ferait de Simon également l'auteur de la *complainte*. On pourrait donc penser tout au plus qu'il s'agit d'un effet visé par le compilateur de cette partie du ms., mais c'est là une hypothèse que rien ne permet de confirmer.

⁸⁹⁰ Un bon exemple constitue le *lay d'Iseut* conservé sur le feuillet de garde du ms. fr. 795 (cf. Muir 1965) ; voir à ce propos aussi Ruhe 1970, notes 41 et 33.

2.3.2.3. La *complainte* du manuscrit BnF f. fr. 19152 (*Comencier vueil un poi d'affaire*)

Ms.	f. fr. 19152
ff.	110vc-112va
Édition	Faral 1933 ⁸⁹¹
Rubrique	<i>Ci commence d'Amors et de Jalousie</i>
Forme	430 octosyllabes à rimes plates

Résumé

Le *je* sent le besoin d'ouvrir son cœur et de raconter l'amour qu'il porte à sa dame. Il l'a servie pendant longtemps et se plaint de sa situation, tout en louant l'appui d'Amour. En outre, Jalousie et Raison se disputent la priorité dans son cœur. Maintenant, il se trouve devant un dilemme : déclarer son amour à la dame ou non ? Il opte pour la première possibilité et la fin du texte constitue une prière d'amour adressée à la dame.

Commentaire

Le résumé qui précède fait entrevoir une structuration du texte en cinq parties : prologue (vv. 1-26) ; digression sur les capacités d'Amour (vv. 27-73) ; bataille entre Raison et Jalousie (vv. 74-141) ; le problème de la déclaration (vv. 142-294) ; la déclaration (vv. 295-430). Cette division en cinq parties, tout aussi banale qu'utile, est basée sur les données sur lesquelles elle doit se baser en premier lieu : le contenu du texte lui-même. En effet, elle ne correspond ni à celle de Faral, ni à celle des letrines du manuscrit, qui ne semblent guère suivre un projet précis⁸⁹². Ces différentes parties sont annoncées plus ou moins clairement dans le texte.

Le prologue (annoncé justement par le verbe *comencier* au v. 1) s'inspire des ouvertures habituelles des chansons contemporaines. Selon le paradigme traditionnel, c'est à la volonté de son cœur et celle d'Amour qu'obéit l'amant en composant son poème. Plus curieux est-il de constater que ce début de texte correspond de manière assez nette à celui d'*Amors qui m'a en sa justise*, qui ouvre sur la même topique :

Amors qui m'a en sa justise, vv. 2-5

**Et mes cuers qui s'entente a mise
a la plus bele de cest mont
me prie et enseigne et semont
d'estre jolis** et envoisie,

Comencier vueil un poi d'affaire,
vv. 10-13

**Et mes cuers, qui m'est enlaciez
De la plus haute amour du mont,
Me prie et commande et semont
Que ge soie liez et jolis**

Il est bien possible qu'il s'agisse d'une coïncidence, le motif traité étant en réalité très général⁸⁹³. Mais d'autre part, les parallèles sont étonnamment nets et la présence du motif dans des textes non-lyriques ne va pas forcément de soi. D'ailleurs, ce qui est plus, il faut noter que le manuscrit 19152 du fonds français de la Bibliothèque Nationale s'inscrit nettement dans le même milieu littéraire que le manuscrit 837 du même fonds, avec lequel il

⁸⁹¹ Cf. aussi le fac-similé du ms. dans Faral 1934 et les corrections dans Långfors 1934a.

⁸⁹² Le début de la troisième et celle de la cinquième partie sont néanmoins pourvus d'une grande initiale ; pour le reste, le copiste a eu une tendance légère, au début du texte, d'utiliser des letrines à la parole *ainsi*.

⁸⁹³ Cf. par exemple les *incipit* suivants d'une chanson de Moniot d'Arras (RS 1196, éd. Dyggve 1938) : *Amons me semont et prie / Che je cant* ; d'une chanson anonyme (RS 1749, édition Rosenberg-Tischler 1995) : *Amors me semont et proie / de chanter* ou encore d'une *ballette* anonyme : *Amors me semont et prie / D'amer celle a cui s'otrie / Mes cuers*, (RS 1197, éd. Doss-Quinby-Rosenberg-Aubrey 2006). On retrouve le motif parfois dans des textes narratifs : cf. *Mon cuer, qui me veult esprouver*, éd. Monfrin 1969, vv. 1-3 (*Mon cuer, qui me veult esprouver / me prie [...] / et commande*) ; le *Roman de la rose*, vv. 31-3 (*Or vueil cest songe rimoier / Pour noz cuers faire aguissier, / Qu'amors le me prie et commande*).

partage en outre pas moins de vingt-sept textes (voir ci-après). Au demeurant, on retrouve dans ce prologue quelques autres paires de rimes familières. Ainsi, nous avons déjà rencontré plusieurs fois le couple classique *criature-nature* (vv. 19-20, répété aux vv. 223-4)⁸⁹⁴ ; de même, les vv. 21-2 présentent une rime tout aussi classique, qui a un parallèle casuel dans *Cloz de girofle, lis et rose*⁸⁹⁵.

La deuxième partie s'ouvre sur une formule que nous retrouverons par la suite : *or servirai en atendance* (v. 27). Elle s'étend sur les souffrances de l'amant, à qui la peur de l'échec amoureux fait presque renier ses souhaits, son *voloir desvoloir* (vv. 30 et 36)⁸⁹⁶. Puis, elle illustre les bienfaits d'Amour en introduisant notamment l'anaphore traditionnelle du mot *Amors*⁸⁹⁷, telle qu'on le trouve en effet dans de nombreux romans. La troisième partie s'ouvre (v. 73) sur la même formule que la deuxième, ce qui leur confère une certaine valeur strophique⁸⁹⁸. Nous avons déjà rencontré un exemple de cette technique dans le *Dit de la rose* du manuscrit fr. 837, comme, avec beaucoup plus d'insistance, dans le long *salut* allégorique de Philippe de Remi (voir *supra*). Cette partie développe la psychomachie entre Raison et Jalousie dans deux brefs dialogues. Le premier des deux, le soutien de Raison (vv. 78-114), se développe à partir d'un jeu de mots assez élaboré sur l'échange des regards entre la dame, l'amant et des tiers visant l'obstruction de son amour⁸⁹⁹. Jalousie (vv. 120-34) oppose à l'amour du *je* la richesse des autres, qui ont plus de chances de l'emporter auprès de la dame, et finit par souligner ses pouvoirs (vv. 131-4) en une anaphore qui constitue le pendant négatif de celle d'Amour. C'est cette *tençon* entre Raison et Jalousie (v. 75-6) qui est d'ailleurs à la base de la rubrique du manuscrit, qui s'explique sans doute par le fait que Raison se trouve du côté d'Amour, de sorte que la vraie opposition est celle qui oppose Amour à Jalousie.

Mais l'amant ne se laisse pas décourager et, s'appuyant sur Amour, maintient l'espoir. En effet, après les débuts de la deuxième et troisième partie, celui de la quatrième partie marque un changement et une prise de confiance : *Si servirai en bon espoir* (v. 142). L'amant commence dès lors à envisager la possibilité de l'aveu, ce qui fournit l'occasion pour plusieurs monologues intérieurs imitant sans doute le style de Chrétien de Troyes et caractérisés par les demandes rhétoriques soutenues par l'emploi de l'anadiplose et la coupure de vers en plusieurs parties de dialogues⁹⁰⁰. S'y ajoute un travail d'*annominatio* dans les rimes, tout d'abord sur la racine *part-* (vv. 166-74)⁹⁰¹, ensuite sur le couple *parçonier-garçonier* (vv. 175-82). Comme l'a noté Faral, ce dernier cas pourrait s'inspirer plus

⁸⁹⁴ Cf. *supra*, le commentaire du texte 14 du ms. fr. 837.

⁸⁹⁵ Cf. les vers dans le texte présent : *Riens nule a lui ne s'apareille : / Por ce n'est mie de merveille* et ceux du texte du ms. fr. 837 (vv. 3-4) : *A vous, dame, ne s'apareille ; / Et por ce n'est-il pas merveille*.

⁸⁹⁶ Voir sur ce passage quelque peu obscur également la paraphrase de Faral (Faral 1933, 337-8) ; au demeurant, l'amant justifie sa plainte en invoquant une locution proverbiale (vv. 40-41) : *raison et nature ensaigne / que, qui mal a, pleindre se doit*. Il est difficile de trouver des parallèles exacts de cette expression, mais on peut mentionner un passage semblable dans le roman d'*Yvain* de Chrétien de Troyes (cf. Singer 2000, 114), vv. 500-501 : *Plaindre se doit qui est batus / Et je me plaing, si ai raison*.

⁸⁹⁷ Faral 1933, 338 ; moins convaincante est sa proposition de voir dans *la bele* du v. 65 une désignation de la lune (*ibidem*, 338-9) : il faut y voir, avec Långfors 1934a, 205, tout simplement la désignation traditionnelle de la dame.

⁸⁹⁸ S'y ajoute la répétition de l'expression *metre/estre en doutance* (v. 74 : v. 34), qui renforce le parallèle entre ces deux parties du texte.

⁸⁹⁹ Cf. les séquences de *esgarder – garder – geter ielz* des vv. 91, 93-4, 96-7, 99-100, 105, 107-8 et 114 ; Jalousie reprend les verbes pour s'opposer à Raison aux vv. 121-2. Le jeu de mots se trouve également dans le roman de *Cligès* de Chrétien de Troyes (cf. *supra* le commentaire à *Diex ! où porrai-je conseil prendre*), qui semble avoir exercé une certaine influence sur l'auteur anonyme (voir ci-après pour d'autres exemples).

⁹⁰⁰ Cf. vv. 149-51, 166-8, 212-3, 258-60 et 265-7.

⁹⁰¹ Tout comme dans *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui* (v. 79), l'amant propose ici un *jeu-parti* à la dame (v. 173).

précisément du roman de *Cligès* (cf. *Cligès*, vv. 3115-6)⁹⁰². Mais en réalité le jeu apparaît également, à la même époque de (et sans doute en écho à) Chrétien de Troyes mais de manière un peu plus élaborée, dans le roman d'*Ile et Galeron* de Gautier d'Arras, sans qu'il soit possible d'y voir une source directe⁹⁰³. Cette partie se poursuit par l'élaboration d'un autre motif bien connu : celui de la responsabilité des yeux et du cœur dans l'affaire amoureuse, combiné avec l'image de la prison d'amour (vv. 186-209). Ce motif, qui se rencontre également dans la *complainte J'ai appris à bien amer*⁹⁰⁴, pourrait provenir lui aussi du roman de *Cligès*, qui, comme nous l'avons vu à l'occasion du commentaire de la *complainte* du manuscrit fr. 837, en fournit un développement assez soutenu. L'amant de la pièce présente va jusqu'à blâmer la dame même de son amour, pour se corriger aussitôt en se rendant compte qu'une création tellement réussie de Nature est bien digne d'être aimée (vv. 210-47). Retournant au point de départ – la déclaration d'amour –, l'amant expose ses doutes, mais trouve un renfort dans le nom de sa belle, qui, signifiant *amoureuse fleur de lis* (v. 274), est une invitation à l'amour⁹⁰⁵. Ces vers constituent sans doute un autre passage inspiré du roman de *Cligès*, où Soredamor commente son propre nom de manière analogue (vv. 958-83)⁹⁰⁶. Se résolvant à tenter la prière d'amour⁹⁰⁷, l'amant finit par invoquer l'aide du dieu d'amour⁹⁰⁸ ; puis, *a nuz genoz, a meins jointes* (vv. 291-2), il entame son plaidoyer.

Celui-ci constitue la cinquième et dernière partie. Elle se détache du reste de la pièce par l'emploi de l'apostrophe à la dame, présente dès le premier vers de la prière (v. 295), accentuée par une lettrine dans le manuscrit : *Bele, plaisanz, que mes cuers aime*. Dans cette fin du texte, on retrouve les éléments stylistiques de la partie précédente (demandes rhétoriques à l'anadiplose, vers coupés, anaphores⁹⁰⁹), employés avec plus d'insistance encore et complétés par de fréquentes insertions lyriques sur lesquelles il faudra revenir. Plus intéressant est-il de remarquer la fonction de cette prière au niveau de la composition de la pièce entière. En effet, à l'examiner de plus près, on relève dans cette partie finale de nombreuses reprises des parties précédentes⁹¹⁰. Autrement dit, les lamentations qui précèdent servent ici à la composition de la prière d'amour finale. Cette structure du texte, qui va de la plainte à la prière et du monologue à l'apostrophe – soit de la *complainte* au *salut*⁹¹¹ –, mise

⁹⁰² Cf. Faral 1933, 342 ; il fait noter que l'idée se trouve également dans le roman d'*Énéas* (cf. éd. Petit 1997, v. 8358).

⁹⁰³ Cf. éd. Lefèvre 1988, vv. 1285-8 : *Ne cuidiés ja que garçonier / soient ja d'amor parçonier, / ne ja n'en seront parçonieres / celes qui en sont garçonieres*.

⁹⁰⁴ Voir *supra*, le commentaire sur ce texte.

⁹⁰⁵ Cf. vv. 272-6. Faral 1933, 345 pas plus que Morawski 1930, 260-61 ne propose de solution pour cette énigme (qui correspond au goût de l'époque ; cf. le jeu comparable dans *A sa très douce chière amie*). Långfors 1934a, 207 propose d'y voir le nom de Marie, vu que le lis et la rose symbolisent souvent la Vierge ; mais, comme il le fait noter, cela ne nous avance guère.

⁹⁰⁶ Cf. Faral 1933, 345.

⁹⁰⁷ En des termes assez nets, qui se trouvent également à la fin de certains *saluts* ou *complaintes* du ms. fr. 837 (vv. 279-81) : *Or n'i a plus, dire m'estuet / A cele dont ma joie muet / Les maus qu'ele me fait souffrir*.

⁹⁰⁸ Cf. v. 286 : *or prierai le dieu d'Amors*. Un tel appel direct au dieu d'amour fait penser à celui qu'on trouve dans l'*Arriereban d'amors* et dans *Por mon cuer resbaudir et pour reconforter* (voir *supra*, le commentaire sur ces textes).

⁹⁰⁹ Cf. vv. 309-10 (*Bele, ge sui vostre entiers / Bele, ge sui li prisoniers*) et 311 et 314 (*Dont merci vos requier et pri ; Dont merci vos requier et vueil*).

⁹¹⁰ En voici un relevé : vv. 295-6 (rime *aime-claime*) : vv. 185-6 ; vv. 297-8 (*garder-esgarder*) : vv. 91-114 ; vv. 299-302, 310-14, 344 (prison d'amour) : vv. 193-205 (et déjà v. 5) ; vv. 200-300, 312-3 (trois amis : le cœur et les yeux) : vv. 189-209 ; v. 340 (*cler vis*) : v. 14 ; v. 341 (rose et lis) : vv. 274-6 (cf. Morawski 1930, 261) ; v. 346 (*parçoniers*) : vv. 175-82 ; vv. 353, 356-7, 362, 401-2, 415 (cf. v. 402) (*(de)partir*) : vv. 166-74 ; vv. 376-7 (trahison et mort) : cf. v. 212 ; vv. 379-81 (rime *conseil-travail ; travail et paine*) : vv. 263-4 ; v. 391 (*bon espoir*) : v. 142 ; vv. 396 (se plaindre) : vv. 38-44, 57-61 ; vv. 399-400 (mettre cœur (et vie) en la dame) : vv. 65 et 288.

⁹¹¹ Cf. aussi Långfors 1934a, 204, qui va jusqu'à diviser le poème en deux parties : 'dit d'amour' et 'salut d'amour'.

en évidence par les reprises textuelles, rappelle nettement celle qu'il a été possible de relever dans quelques textes du manuscrit fr. 837 : en premier lieu dans le *Dit de la rose* et *J'ai appris à bien amer* et, dans une moindre mesure, dans *Li dous pensser où je si sovent sui*. Avec ces textes, *Comencier vueil un poi d'affaire* partage également l'emploi d'un 'vers-refrain' divisant le texte (*Or servirai en atendance*) et la reprise possible du *Cligès* (cf. le motif du blâme des yeux et du cœur), de sorte qu'il s'insère nettement dans cette catégorie des *complaintes* du manuscrit fr. 837.

La caractéristique la plus intéressante de cette prière d'amour, et peut-être de la pièce entière, ce sont les nombreux refrains intercalés. Publiés pour la première fois par Morawski, puis dans l'édition de Faral, ils ont fait l'objet d'un troisième article de Långfors⁹¹². La question n'est en effet pas sans poser des problèmes, les limites entre les insertions et le texte-cadre étant par endroits très flous. Långfors distingue un nombre maximum de vingt-et-un refrains, tout en admettant que ce nombre peut varier selon l'interprétation du texte ; Van den Boogaard en mentionne vingt⁹¹³. Les pièces lyriques sont non seulement liées par la rime aux vers qui les précèdent, mais elles sont encore reprises souvent par la suite selon le procédé, illustré par plusieurs *saluts* et *complaintes*, des *coblas capfinidas*. Bref, ici comme ailleurs, l'insertion lyrique influence sur le contenu des parties non-lyriques.

Långfors a fait remarquer que toutes les insertions lyriques se rencontrent dans les derniers tiers du poème (à partir du v. 291), soit dans le '*salut*'. On peut toutefois mentionner deux passages précédant cette section qui ont également l'allure d'un refrain. Tout d'abord, les vers 144-5, tout en étant de caractère assez général, rappellent le refrain 506 de Van den Boogaard :

<i>Diex de vostre amour</i>	Et Dieus m'en doinst entiere joie
<i>me doinst joie entiere</i>	De cele dont mes cuers s'envoise :

Il ne s'agit pas ici d'un refrain proprement dit, comme le montre également la versification continue, mais il se peut que l'auteur anonyme se soit inspiré d'un refrain préexistant dans ces vers. Comme nous l'avons vu, une telle intégration narrative d'une pièce lyrique est un procédé habituel dans les *saluts* et *complaintes* ; et d'autre part, le reste de la pièce montre que l'auteur avait à sa disposition un répertoire assez vaste de pièces lyriques. Ensuite, il faut considérer les vv. 211-2⁹¹⁴ :

A[i]mi ! amie, haï! haï!
A tort m'avez a mort trahi

Ici pas non plus, il n'est pas sûr qu'il s'agisse d'une pièce lyrique, mais les indices d'une telle identification sont un peu plus probants. Tout d'abord, il faut noter que ces vers revêtent un caractère 'popularisant' (cf. les exclamations) qui est très fréquent dans les refrains ; à cela s'ajoutent, si l'on veut, les rimes internes aux mêmes endroits (*a[i]mi-haï* au v. 211 ; *tort-mort* au v. 212), stylisation en ligne avec les procédés rimiques du refrain, qui contribue au caractère lyrique des vers. On pourrait opposer la continuité de la métrique à cet endroit du texte : il s'agit en effet d'octosyllabes à rimes plates comme ailleurs⁹¹⁵. Il y a toutefois un

⁹¹² Långfors 1934a.

⁹¹³ Voir Van den Boogaard 1969, 324. La différence s'explique par le fait que Långfors divise l'insertion des vv. 350-53 en deux pièces distinctes ; Van den Boogaard, pour sa part, laisse complètement de côté le v. 350.

⁹¹⁴ Je les cite d'après Långfors (Långfors 1934a, 206), qui n'est pas enclin à y voir un refrain (cf. *ibidem*, 207, note 1).

⁹¹⁵ Bien qu'il faille noter la fausse rime *avez-navré* aux vv. 213-4, qui pourrait indiquer un trouble dans ce passage (d'autant plus que la rime en *-ez* est également celle qui précède les deux vers 'lyriques').

autre élément qui plaiderait en faveur d'une pièce lyrique. C'est que l'insertion d'un refrain est très souvent accompagnée, dans le reste du texte, d'une reprise et commentaire à l'aide de la figure de l'anadiplose. C'est ce qui se passe également à cet endroit. Voici en effet les vers 213-5 :

– Mort ? Voir, ge cuit que non avez :
Se ma volenté m'a navré,
Ne m'avez ne mort ne trahi

La reprise littérale des deux vers leur confère le caractère d'un élément externe dont la validité est vérifiée par l'amant. C'est exactement une telle fonction d'autorité que le refrain revêt souvent dans les *saluts* et *complaintes*. Enfin, on peut noter la ressemblance entre les deux vers et les vers 375-6, qui représentent probablement également un refrain : *Si longuement sui sanz merci, / Bien m'a Amors du tout trahi*. Il semble donc probable que les vv. 211-2 constituent un refrain, sans doute adapté (par le copiste ?) au contexte métrique des octosyllabes.

Pour le reste, il n'est pas besoin de refaire le relevé de Långfors, qu'il suffit de compléter par quelques endroits. Ainsi, en accord avec les autres pièces, le refrain du v. 329 doit être divisé en deux vers, comme le propose également Van den Boogaard (cf. no. 1524 de son inventaire). Celui des vv. 338-9 (*Ne m'ociez mie, bele, si vos plaist / Que jamais n'avriez un ami si tres vrai*), bien que non attesté ailleurs sous cette forme, se rapproche du refrain qui le suit dans le recueil de Van den Boogaard, à trouver dans le motet no. 86 de Ludwig-Gennrich :

*Ne m'ociés mie,
Je sui vos loiaus amis*

D'ailleurs, on peut noter un parallèle du vers initial dans *Amors qui m'a en sa justise* (v. 58) : *se vous plect, ne m'ociez mie*⁹¹⁶.

Les vers 350-354 constituent, comme l'ont noté Faral et Långfors⁹¹⁷, un cas problématique. Il s'agit en effet de deux pièces lyriques combinés, ce qui résulte en un bloc de quatre vers. Développant l'élégante suggestion de Långfors, je proposerais la solution suivante :

E pris et seignorie et los

Quant se siet la bele Ameloz

Merci [vos pri], ma douce amie,

*Mes amors et les voz
Ne partiront mie*

Cette solution sépare les deux pièces lyriques agglutinées et offre ainsi l'avantage de mettre en relief le deuxième refrain, attesté deux fois ailleurs. Elle interprète le vers *Merci, ma douce amie* comme un vers non-lyrique, peut-être mal compris par le copiste à cause de la proximité des pièces lyriques et l'identité des rimes (*Ameloz-oz ; amie-mie*), et assure la cohérence textuelle en rétablissant les rimes que partage le texte lyrique avec le texte non-lyrique. La

⁹¹⁶ S'il y a un lien, ce qui est loin d'être sûr, c'est pourtant plutôt le texte du ms. fr. 837 qui a repris le refrain que l'inverse.

⁹¹⁷ Cf. Faral 1933, 347 et Långfors 1934a, 211-2.

première insertion, sans doute un fragment de chanson de toile (plutôt que d'une chanson de carole, comme le voulut Långfors)⁹¹⁸, reste un cas à part, qui détonne dans son contexte, mais c'est là un fait qu'aucune reconstruction ne peut compenser.

Il se pourrait, ensuite, que les vers 359-60 aient constitués originellement eux aussi un refrain :

De vos me vient toz mes conforz
Et ma joie de vos amer.

Il n'y a cependant pas moyen de prouver leur éventuelle origine lyrique, à part le fait qu'ils constituent un ensemble clos sans relation directe avec les vers qui le précèdent ou suivent, les derniers reprenant le fil du discours comme si les deux vers n'y étaient pas⁹¹⁹.

Le refrain des vv. 387-8 n'est pas inconnu ailleurs, comme le crut Långfors, mais se retrouve dans une pastourelle de Thibaut de Blaison (?) (*Avant ier me chevauchioie*, RS 1705, édition Newcombe 1978). De la même manière, le refrain des vv. 394-5 (*Quant ge me doi la nuit dormir et reposer / resveille moi li douz maus d'amer*) se retrouve dans un motet (*Lonc tens ai mon cuer assis*, édition Tischler 1985, 74). Il conviendra sans doute de mettre en relief la rime interne et d'y voir une pièce à quatre vers, comme le fait Van den Boogaard⁹²⁰. D'ailleurs, en dehors d'un passage de l'*Ovide moralisé* mentionné par Långfors, on peut trouver des parallèles pour le v. 394 non seulement dans un autre motet⁹²¹, mais encore, et surtout, dans une chanson de femme de Moniot d'Arras, où on retrouve également le motif de veille explicité (*Amors mi fait renvoisier et chanter*, RS 810, édition Rosenberg-Tischler 1995, vv. 19-22) :

Quant je mi doi dormir et reposer,
Lors mi semont Amors, ki me maistroie,
Et si me fait et vellier et penser
A mon ami...

Mais il faut noter que, dans ce contexte, le motif ne constitue pas une insertion lyrique⁹²². La pièce insérée aux vv. 399-400 a pour sa part un parallèle dans le no. 81 du recueil de Van den Boogaard :

A la belle servir *Ge ai mis mon cuer et mon cors*
ai mis mon cuer et moy *En bele dame a gré servir*

La situation devient plus problématique dans les deux vers qui suivent immédiatement. C'est que le v. 401 est un vers orphelin, tandis que le v. 402 fournit la rime du refrain qui suit aussitôt. Cette lacune, qui n'a été notée ni par Morawski ni par Faral ni par Långfors, traduit

⁹¹⁸ On rencontre une *bele Amelot* et une *bele Emmelos* dans quelques chansons de toile éditées dans Zink 1978 (où ce fragment n'est pas mentionné) ; le verbe *seoir* se rencontre très souvent en *incipit* des chansons de toile et, contribuant à créer la situation typique de ce genre de textes, fonctionne comme une 'marque' de genre.

⁹¹⁹ On peut encore noter un léger effort de stylisation, les deux vers étant construits sous forme de chiasme.

⁹²⁰ Voir Van den Boogaard, no. 553.

⁹²¹ *Ne sai tant Amors servir* ; cf. l'édition Tischler 1985, vv. 5-10 : *qui tant m'i fet la nuit sospirer, / si que quant je m'i doi reposer, / ne me sai de cele part terner, / que penser ne m'i face fremir, / qu'eles mi tienent en mon lit, / amors, quant je me doi dormir !*

⁹²² Le motif semble du reste revêtir une forme proprement narrative dans le roman d'*Athis et Procélias* (éd. Castellani 2006, vv. 408 ss.) : *Souvent me ramentoit la bele / qui ma douleur me renouele / Las ! toute jour i vois pensant ; / la nuit la voi en mon dormant / Quant je me doi la nuit dormir / dejouste moi la cuit tenir / lors m'est avis que je le voi / entre mes bras, environ moi ; / prendre le cuit, si n'en truis mie.*

un trouble plus profond dans le texte. C'est que ces deux vers, considérés jusqu'à maintenant comme des vers non-lyriques, risquent d'avoir eux-mêmes également une origine lyrique. Nous les avons rencontrés en effet dans une variante légèrement différente dans *Cloz de girofle, lis et rose*⁹²³. Voici ce que donne une comparaison entre les deux textes :

<i>Cloz de girofle, lis et rose</i> , vv. 136-7 :	<i>Comencier vueil un poi d'affaire</i> , vv. 401-2 :
Jà de li ne me partirai,	Servir ? Ne ja n'en partirai,
Ne jamès ne m'en quier partir,	Ne ja mais partir ne m'en quier

La situation est assez délicate. Il est en effet clair que le v. 401 doit être interprété comme un vers non-lyrique : c'est ce que prouve l'anadiplose sur laquelle il s'ouvre et qui reprend justement le refrain précédent. Il en va de même du v. 402, qui, fournissant la rime au refrain, doit lui aussi être non-lyrique. Il faudra donc supposer une lacune d'un vers, même si le contenu et les parallèles (il est vrai partiels) avec d'autres refrains semblent empêcher de séparer les deux vers. Dans cette situation, il est particulièrement intéressant de noter un parallèle assez concret entre le contexte de notre texte et celui de plusieurs motets, dans lesquels apparaît une variante du v. 401. Voici en effet le refrain no. 1778 du recueil de Van den Boogaard, attesté jusque dans quatre motets⁹²⁴ :

*Tos jors vos servirai
Ne ja de vos ne partirai*

Il est bien possible que l'auteur anonyme ait eu en tête, ou sous les yeux, ce refrain relativement répandu quand il a touché dans son texte au motif du service amoureux. Si cette hypothèse est juste, alors on peut supposer que le vers qui manque, et qui a du présenter une rime en *-ai*, ait été proche du premier vers du refrain cité. On pourrait dès lors conjecturer une correction à partir de ce refrain et proposer une leçon du type :

Servir ? [*Tos jors vos servirai*]
Ne ja [*de vos*] ne partirai.
Ne ja mais partir ne m'en quier

C'est là toutefois une intervention assez rigoureuse⁹²⁵. Quoiqu'il en soit, ce qui est peut-être l'essentiel ici, c'est que, contrairement aux cas précédents, où il a fallu faire ressurgir une pièce lyrique submergé dans le texte non-lyrique, dans le cas de ces deux vers, il faut intégrer des vers originellement probablement lyriques dans un texte non-lyrique. Ces deux vers montrent donc dans quelle mesure la lyrique constitue un point de départ dans ce texte. Ici comme ailleurs, les insertions lyriques offrent un regard sur la technique d'écriture de l'auteur anonyme.

Il est d'ailleurs possible que ce soit encore justement la connaissance et l'emploi de ce refrain de la part de l'auteur qui a créé l'erreur autour des vv. 414-7, que voici :

⁹²³ Voir *supra*, 2.2.2.7. ; ces deux vers de la *complainte* reprennent le motif du départ développé dans l'*annonciatio* des vv. 166-74, signalée plus haut.

⁹²⁴ Cf. Van den Boogaard 1969, 250 ; il s'agit des motets no. 336, 511, 568 et 628 de Gennrich 1958.

⁹²⁵ Elle implique, outre des modifications dans le texte du ms., un changement de destinataire, la dame passant de la troisième à la deuxième personne grammaticale ; un tel changement est pourtant attesté à l'intérieur des attestations de la même formule (cf. le refrain no. 204 de Van den Boogaard) et précède le passage même (cf. vv. 392-3). On pourrait encore, en suivant l'exemple du motet no. 235 de l'édition Tischler 1985, (v. 10 : *Ne ja n'en partirai*) et celui de *Cloz de girofle, lis et rose*, proposer une leçon du type : *Servir ? [Tos jors la servirai] / Ne ja [de li] n'en partirai*.

Mais tant me plaist a maintenir
Que ge n'en quier ja mais partir :

*Quant tant me plaist li maus d'amors,
Bien m'en plaira la joie*

Il est en effet curieux de noter que c'est exactement à l'endroit de l'insertion d'un vers qui rappelle très nettement le passage des vv. 401-2 qu'il se produit une erreur dans la versification⁹²⁶. Toutefois, ici une solution n'est pas envisageable. S'il s'agit dans ce cas aussi d'une pièce lyrique, il faudrait en effet, pour rétablir la rime, trouver un refrain présentant le v. 415 et, par la suite, une rime en *-oie*. Un tel refrain n'est attesté nulle part. Quoiqu'il en soit, on peut supposer que c'est ici encore l'insertion d'une pièce lyrique qui a créé des problèmes au copiste et qui a bouleversé le texte.

Pour la description de l'amour comme d'un *savoreus mestier* dans le refrain qui occupe les vv. 403-4, enfin, il est possible de trouver un parallèle dans le *jeu-parti* entre Andrieu Douche et Jehan d'Estruen (*Jehan amis, par amours je vous pri*, RS 1076, édition Scheler 1879, v. 26). En revanche, pour le deuxième vers du refrain des vv. 421-2 (*Puis que je la vi, / N'ot mes cuers penssee aillors qu'a l[ui]*), l'on notera un parallèle général dans *Amors qui m'a en sa justise* (v. 190 : *quar je ne puis pensser aillors*). Au demeurant, Långfors n'était pas au courant des autres attestations des deux derniers refrains du texte dans des motets, respectivement les nos 896 et 177⁹²⁷.

Ce foisonnement de pièces lyriques ne semble pas suivre de projet précis : de caractère parfois assez hétérogène, elles se suivent à intervalles irréguliers et ne construisent nullement une division strophique comme dans quelques-uns des autres textes examinés jusqu'ici. Cependant, leur emploi n'est pas régi par un hasard total. En effet, rien que leur insertion dans la dernière partie du texte, la prière proprement dite à la dame, n'est pas casuelle : elle vise sans doute un effet d'ornementation, contribue au caractère lyrique du passage et permet en tout cas de conclure à un traitement singulier de la prière d'amour, qui pourrait s'expliquer par la floraison contemporaine du *salut*. Les refrains utilisés – et, à travers eux, une bonne partie de cette prière d'amour – gravitent notamment autour de deux pôles opposés : le mal d'amour et la joie d'amour. Le motif du mal d'amour est présent dès le début de la prière dans trois refrains consécutifs (vv. 307-8, 315-7, 329), pour être aussitôt suivi de celui de la joie d'amour (vv. 333-4). C'est ce dernier motif qui est développé dans le passage, passé en revue plus haut, qui constitue peut-être une réminiscence lyrique (vv. 359-60) et ensuite aux vv. 365-73 (qui lui font écho). La relation qu'entretiennent ces deux aspects du rapport amoureux est explicitée dans le refrain qui suit (vv. 387-8 : *En espoir de joie avoir / Me plaist mes maus*) : le dernier est la condition pour accéder à la première. Suivent deux refrains, assez similaires, dans lesquels c'est le mal d'amour qui empêche l'amant de dormir la nuit (vv. 394-5 et 410-11). Par la suite, on trouve aux vv. 416-7 une variante sur le refrain qui vient d'être cité : *Quant tant me plaist li maus d'amors, / Bien m'en plaira la joie*⁹²⁸. Le commentaire qui

⁹²⁶ Selon Faral 1933, 335 'il est permis de supposer une altération' ; Långfors ne traite pas du passage. Ni eux ni Morawski ont reconnu le caractère lyrique du v. 415, au demeurant particulièrement proche du v. 137 de *Cloz de girofle, lis et rose* (mais voir aussi les autres occurrences mentionnées dans le commentaire à cette pièce).

⁹²⁷ Mais voir aussi respectivement le refrain parallèle du *Roman de la violette* mentionné sous le no. 1021 chez Van den Boogaard et le refrain no. 1713 de Van den Boogaard. L'attestation du dernier refrain du texte dans un autre texte ne rend pourtant pas complètement superflue l'ingénieuse restitution proposée par Långfors (Långfors 1934a, 216-7).

⁹²⁸ Il est probable que certains refrains au moins ont été créés par l'auteur même, comme semble l'indiquer non seulement leur attestation unique dans ce texte, mais également les liens qui lient les refrains à leur contexte. Les éléments d'un refrain comme celui des vv. 416-7, par exemple, se retrouvent aisément dans les vers qui précèdent son insertion (cf. vv. 387-8 ; 412-4).

suit est encore illustratif (vv. 418-20) : *La joie ? Dieus, sera-ce ja ? / Oïl, quant ma dame vorra, / Tout m'avra de mes maus guariz*. Les maux d'amour nécessitent la guérison par la dame, qui permet d'accéder à la joie. C'est sur cette perspective d'amélioration, voire de joie future que finit le texte, comme le montre non seulement la fréquence du terme de *joie* (vv. 417-18, 424, 426 e 429), ni l'augmentation de l'emploi des futurs verbaux, mais encore le fait que ce bonheur fait l'objet des deux derniers refrains.

Ce bref commentaire permet de conclure que, au niveau générique, *Comencier vueil un poi d'affaire* se présente nettement comme une *complainte*. Le texte est en effet composé dans le mètre habituel des octosyllabes à rimes plates et met en scène un *je* en proie au mal d'amour qui désire se déclarer à sa dame (le motif de la déclaration est explicité largement au cours du texte et plus spécifiquement dans la quatrième partie). Il présente même la variante particulière de la combinaison d'une *complainte* suivie d'un *salut* et se nourrit de (nombreuses) insertions lyriques. Toutes ces caractéristiques – auxquelles s'ajoutent parfois même des traits textuels spécifiques, ainsi que des traits de langue⁹²⁹ – rapprochent le texte des *complaintes* du manuscrit fr. 837.

Cette conclusion est d'ailleurs confirmée très clairement par le contexte manuscrit de la pièce. Le manuscrit f. fr. 19152 date probablement du début du 14^{ème} siècle⁹³⁰. Il s'agit d'un recueil, copié de bout en bout par une seule main et conçu comme tel dès ses origines, de soixante et une pièces qui se réunissent autour de la brièveté, tout en relevant de domaines, genres et formes très différents⁹³¹. On a affaire, en somme, à la typologie de recueils dont relève également le manuscrit fr. 837 : celle du manuscrit-bibliothèque aux touches jongleresques. En effet, ce n'est pas un hasard s'il partage, outre son programme décoratif⁹³², pas moins de vingt-sept textes avec ce dernier. Pour autant que cette proximité codicologique traduit une provenance ou circulation commune, il est donc probable que cette *complainte* provient du même milieu littéraire que celles du manuscrit fr. 837. La place du texte à l'intérieur du manuscrit ne permet pas, à première vue, d'obtenir beaucoup d'informations quant au statut générique de cette *complainte*. Au contraire, il est en effet sans doute significatif qu'elle ne soit pas désignée par cette qualification générique, mais par un détail de son contenu. De toute évidence, ce n'est pas son appartenance au genre de la *complainte* qui a intéressé le copiste. Il démontre ainsi une tendance semblable à celle dont fait preuve le scribe du manuscrit fr. 837 : celle de spécifier les textes non pas au niveau générique, mais au niveau du contenu. Du reste, la composition du recueil ne semble guère démontrer de plan précis. Tout au plus peut-on noter, avec Faral et Busby⁹³³, que les textes ont parfois été groupés par petites séries (suites de fabliaux, de dits moraux, d'œuvres ovidiennes, d'œuvres d'un même auteur), ce qui a fait croire à Faral que le copiste a disposé de petits recueils⁹³⁴. C'est là une hypothèse très intéressante, surtout après ce que nous avons pu constater quant à la place des *saluts* et *complaintes* parmi les sources du copiste du manuscrit fr. 837, mais, comme dans cette dernière anthologie, elle n'aide guère à caractériser la place de *Comencier vueil un poi d'affaire* à l'intérieur du présent recueil : ce texte est en effet le seul de son type à l'intérieur du manuscrit fr. 19152.

Cependant, à y voir de plus près, il est néanmoins possible de formuler une hypothèse sur la place du texte à l'intérieur de ce codex. Tout d'abord, on peut noter qu'il se trouve à l'intérieur d'une section du manuscrit qui adopte assez systématiquement la même formule

⁹²⁹ Faral 1933, 335 fait noter que le texte contient un certain nombre de traits picards.

⁹³⁰ Pour une description du ms., voir Faral 1934 et, plus récemment, Busby 1999, 152-6.

⁹³¹ Faral 1934, 10.

⁹³² Busby 1999, 157.

⁹³³ Faral 1934, 11; Busby 1999.

⁹³⁴ Faral 1934, 11.

pour la rubrique des textes : *Ci commence (de)...*⁹³⁵. C'est là un détail tout à fait banal, dont la valeur est difficile (sinon impossible) à déterminer, mais qui contribue néanmoins à isoler d'entrée de jeu un groupe de textes de la deuxième moitié du manuscrit⁹³⁶. Or, à l'intérieur de ce groupe, *D'Amors et de Jalousie* se trouve entre la *Desputoison du juyf et du crestien* et la *Bataille des VII arz*. Comment rendre compte de cette position ? Quel est le dénominateur commun d'œuvres aussi éloignées du point de vue du contenu qu'une dispute religieuse, une plainte amoureuse et une lutte entre les différentes personnifications des sept arts libéraux ? Il semble que la réponse réside dans un trait textuel particulier. En effet, ce qui réunit ces œuvres, c'est qu'elles présentent toutes les trois une forme de *débat*. Débat religieux, débat amoureux, débat universitaire, peu importe le contenu tant que cet élément formel est en place. Les termes de *desputoison* et de *bataille* sont éloquentes à cet égard. D'ailleurs, il est à souligner que c'est justement le 'débat' qui constitue l'un des fils rouges de l'assemblage du manuscrit fr. 837, comme nous l'avons vu. Or, pour tourner à la présente *complainte*, de toute évidence, ce n'est absolument pas le caractère amoureux de la pièce qui a déterminé son inclusion dans cette section du manuscrit (voire dans le manuscrit tout court), mais l'un de ses éléments textuels sans doute les plus banaux à nos yeux : celui du bref débat entre Raison (représentant d'Amour) et Jalousie. L'emploi de la rubrique *Ci commence d'Amors et de Jalousie*, qui apparaît incongrue au premier abord, s'inscrit donc parfaitement dans la logique du projet visé par le compilateur/copiste. On pourrait même supposer que c'est ce détail textuel qui a assuré la préservation même de la pièce dans ce recueil.

D'ailleurs, une fois qu'on réexamine le recueil à travers cette optique, il revêt une unité beaucoup plus nette. Le fil rouge du 'débat' s'étend en effet à une bonne partie du recueil et se retrouve nettement dans les rubriques, qui opposent volontiers deux personnages qui contrastent, dialoguent, débattent : *Du cors et de l'ame* (6)⁹³⁷, *Du prestre et d'Alison* (17), *De Haimet et de Barat* (20), *Du prestre et de la dame* (32), *D'Alixandre et d'Aristote* (38), *Ci commence de l'ombre et de l'anel* (43), *Ci commence la bataille de Quaresme et de Charnage* (45), *Ci commence de Piramo et de Tysbé* (47), *Ci commence la desputoison du juyf et du crestien* (51), *Ci commence d'amors et de jalousie* (52), *La bataille des VII arz* (53), *Ci commence de Marcoul et de Salemon* (55). Il est d'ailleurs intéressant de noter que la traduction de l'art d'aimer ovidien par Élie (no. 46) soit placée lui aussi sous le signe du débat, sans doute à partir du (bref) dialogue entre un homme et une femme que contient ce texte. Dans bon nombre de ces textes, c'est le débat, la dispute, le dialogue, voire le conflit qui occupe le premier plan et qui confère sa spécificité au texte. Ce fil conducteur ne permet pas de rendre compte de la composition du recueil entier, qui possède également des sous-sections, de petites séries de textes qui, comme dans le manuscrit fr. 837, se font écho ou qui, au contraire, s'opposent. Mais d'autre part, qu'est ce jeu de contrastes entre les textes sinon l'extension du principe du débat au niveau 'intertextuel' du recueil entier ?

2.3.2.4. Le salut des manuscrits BnF Rothschild 2800 et BnF f. fr. 378 (*Bele plus douche que seraine*)

Mss.	Rothschild 2800 ; f. fr. 378
ff.	163b-165a ; 6vc-7va
Édition	Långfors 1915-1917
Rubrique	<i>C'est li dis de la tremontaine</i> (ms. f. fr. 378)

⁹³⁵ Cf. l'aperçu des pièces et leurs rubriques dans Faral 1934, 49-50.

⁹³⁶ Le manuscrit débute par une petite série pourvue du même type de rubrique ; voici un relevé de l'ensemble des textes qui la présentent : nos 1-4, 10, 12, 42-52, 54-6, 58, 61.

⁹³⁷ D'après la numérotation de Faral 1934, 49-50.

Résumé

L'amant s'adresse à sa dame en la comparant à l'étoile polaire et en invoquant son aide afin d'éviter de mourir. Sans vouloir suivre l'exemple de Paris et Hélène, il la requiert néanmoins comme amie pour mettre fin aux souffrances qui le font veiller tant de nuits. Le mal d'amour lui est venu par l'oreille et puis par l'œil au cœur et il n'y a qu'elle qui puisse le guérir, mais elle ne se soucie guère de lui. Elle est comme l'étoile polaire, qui guide les marins même la nuit et quand il y a une tempête : de la même manière elle rayonne malgré les médisants et leurs mauvaises langues. Mais ceux-ci auront bien ce qu'ils méritent et c'est pourquoi elle ne doit pas se laisser distraire, mais venir en aide au soupirant, qui lui envoie cet écrit parce qu'il ne peut pas aller lui parler.

Commentaire

Le texte se divise *grosso modo* en quatre parties. Dans la première (strophes 1-3), l'amant s'adresse à sa dame et explique son malheur pour demander secours. Dès la première strophe on a l'image qui est à la base du texte entier : celle de la dame comme l'étoile polaire qui guide l'amant. Mais s'y joint dès l'*incipit* une deuxième image marine qui, après la première image de la souveraineté de la dame, comporte une nuance notable : celle de la dame comme sirène, douce mais dangereuse. Même si le texte ne l'explique pas, ces deux images en impliquent une troisième, à savoir la comparaison, traditionnelle, entre la situation oscillante dans laquelle se trouve le soupirant et celle d'un voyageur en bateau sur une mer dangereuse, qui espère arriver au port⁹³⁸. La même strophe initiale présente encore la comparaison avec un couple d'amant célèbres : Paris et Hélène⁹³⁹. C'est sans doute à cause des rimes qu'on retrouve aussi bien la sirène que ces deux exemples d'amoureux dans une chanson de Raoul de Soissons (*Se j'ai esté lonc tens en Rommanie*, RS 1240, strophes 3-4)⁹⁴⁰. Enfin, cette strophe présente un aspect particulier qui ne semble pas avoir été aperçu jusqu'à maintenant. C'est que les vv. 8-9 contiennent le refrain no. 1662 de Van den Boogaard :

<i>Se cist maus ne m'assoage,</i>	Mais se chis maus ne m'assouage
<i>Je morrai.</i>	J'en morrai ⁹⁴¹ , soiés ent chertaine,

Il suffisait de compléter le début du premier vers et la fin du deuxième pour le couler sans grandes modifications dans ce contexte en octosyllabes à rimes plates. Ici comme dans plusieurs pièces du manuscrit fr. 837, c'est encore la lyrique qui est à la base de l'épître de l'amant à travers un refrain 'caché'⁹⁴².

⁹³⁸ Voir à ce propos par exemple Dragonetti repr. 1979, 222 ; pour une étude générale de la métaphore de la mer et du bateau et de son application spécifique à l'amour, voir aussi Pulega 1989. Les images marines semblent avoir eu un certain attrait pour l'auteur anonyme, qui en use encore, à une échelle beaucoup plus limitée, aux vv. 70 et 101. L'image de la *tremontaine* se retrouvera en combinaison avec celle de la *seraine* dans le *Voir dit* de Guillaume de Machaut (cf. Cerquiglini 1985, 80-82).

⁹³⁹ Cf. à propos de ce couple dans la lyrique et dans la littérature narrative par exemple Dragonetti repr 1979, 198-9 et Darnedde 1887, 119-22.

⁹⁴⁰ Édition Rosenberg-Tischler 1995. La triade de Troie, Paris et Hélène est d'ailleurs d'utilisation fréquente à la rime, même si le *Dit de la tremontaine* n'en tire pas les effets habituels (rimes de *Helaine* avec *paine* ou *alaine*, notamment) ; voir à ce propos Comes 1998. Pour l'effet potentiellement 'occitanisant' de la rime en *-aine*, voir Elwert 1971, 70-73, qui mentionne d'ailleurs la parole *tremontaine* même en tant qu'occitanisme.

⁹⁴¹ La variante du ms. fr. 378 (*Je morrai* ; cf. Långfors 1915-1917, 566) se rapproche encore plus du refrain.

⁹⁴² Le refrain, que nous avons déjà rencontré dans le motet cité dans l'introduction de ce travail, se retrouve encore dans deux autres textes, dont une, une pastourelle anonyme (*Quant voi la flor nouvele*, RS 599, éd. Rosenberg-Tischler 1995), l'a intégré de manière analogue, sans l'utiliser comme refrain proprement dit (vv. 7-8).

La deuxième partie (strophes 4-20), dont le début est marquée par l'unique interrogation dans le texte, est une longue *narratio*. Elle contient une évocation de l'insomnie amoureuse (strophe 5) et du moment où l'amant est tombé amoureux (strophe 6) à travers l'oreille (par la renommée de la dame), par l'œil et enfin par le cœur⁹⁴³. Aux strophes 7 et 8, le ton change un peu et l'amant reproche son attitude rigide à la dame, qu'il compare à la sirène⁹⁴⁴. Avec ce reproche on entre dans la partie centrale du texte, à laquelle il doit son nom. Le prétexte de la dame est le danger des médisants. L'introduction de ce motif traditionnel est le début d'une longue comparaison entre la dame et l'étoile polaire, qui guide les marins même à travers tempêtes et nuits obscures. En effet, comme l'aiguille de la boussole pointe toujours vers l'étoile polaire à cause de la force magnétique, ainsi le cœur de l'amant tend toujours vers la dame à cause de la force d'Amour. De la même manière, les médisants et leurs calomnies sont comme la nuit obscure et le vent : ils essaient de dérouter l'amant, mais ne sauraient y réussir. C'est contre ces derniers que l'amant commence une longue tirade dans le reste de cette partie. Il renforce son discours en ayant recours à quelques proverbes (vv. 163-5, 183-4 et 199-200)⁹⁴⁵ et voit dans les médisants et leur *fournaise de jenglement* (v. 239) une purification de l'amour⁹⁴⁶. L'image de l'étoile polaire, déjà rencontrée dans la *complainte Li dous pensser où je si sovent sui*⁹⁴⁷ est à l'origine une image religieuse qui désigne la Vierge (la *stella maris*)⁹⁴⁸. A partir de là, elle désigne non seulement la Vierge dans les chansons en son honneur⁹⁴⁹, mais également des dames terrestres aussi bien dans des chansons que dans des textes narratifs⁹⁵⁰. Un exemple particulièrement intéressant est celle d'une chanson de Gillebert de Berneville (*Onques d'amors n'oi nule si grief paine*, RS 138)⁹⁵¹, où l'on retrouve justement l'image telle qu'elle est utilisée dans le *Dit de la tremontaine*.

Particulièrement intéressant à ce propos est le développement de l'image de l'étoile polaire par l'ajout d'une description assez détaillée du fonctionnement de la boussole, qui fait du *Dit de la tremontaine* un petit document scientifique médiéval⁹⁵². Ce qui importe toutefois

⁹⁴³ La liaison entre les deux strophes, et donc entre l'insomnie amoureuse et les bruits sur la renommée de la dame, se fait justement à travers la parole *oreille*. Aux vv. 59-60 (*Ne dormiroie, c'est la some / Adès ai la puche en l'oreille*) on a vraisemblablement l'attestation la plus ancienne de la locution 'avoir la puce à l'oreille' ; cf. à ce propos Långfors 1941, 110-12, qui traduit l'endroit par 'être tracassé par des soucis d'amour'.

⁹⁴⁴ Comme l'image de la tourterelle, rencontrée plus haut, l'image de la sirène peut remonter aux bestiaires du type du *Physiologus*, mais se retrouve par exemple dans les *Étymologies* d'Isidore de Séville et est d'un emploi fréquent au Moyen Âge (voir par exemple les occurrences mentionnées dans Lauchert 1889).

⁹⁴⁵ *Puis que la parole est coulee / Hors de leur vil bouche meslee / Ne puet estre rapelee ; longue acoustumanche [...] rent maistrie et Ne vous caille que uns chiens abaie / puis qu'il ne vous fait sanc ne plaie* ; voir pour ces proverbes respectivement Singer 2002, 241-3 ; 2001b, 63-4 et 1998a, 242-4. Déjà au v. 31, il avait inséré un proverbe que nous avons déjà rencontré dans la *complainte Il est resons que cil tese : folie n'est pas vasselages* (cf. *supra*, commentaire du texte). De toute évidence, le proverbe est l'un des moyens stylistiques préférés de l'auteur.

⁹⁴⁶ Pour cette image de la fournaise purifiante, voir Ziltener 1972, 191 et Picherit 1998, qui mentionne le *Dit de la tremontaine ibidem*, 168.

⁹⁴⁷ Voir *supra*, 2.2.2.4. pour le commentaire sur ce texte.

⁹⁴⁸ Voir Långfors 1915-1917, 564 et surtout Ziltener 1972, 166-9 pour l'origine et l'emploi de cette image.

⁹⁴⁹ Långfors mentionne une chanson pieuse à refrain où apparaît l'image de l'étoile polaire en combinaison avec Hélène de Troie (voir Långfors 1915-1917, 564-5). Pour l'image de la Vierge qui sauve les marins, voir Ziltener 1972, 131.

⁹⁵⁰ Voici quelques occurrences : pour ce qui est des lettres d'amour, l'image de la dame comme une étoile qui doit guider l'amant apparaît dans les *Epistulae duorum amantium* (cf. le no. 20 de l'édition Könsgen 1974). Chez les troubadours, elle est employée par exemple par Sordello (cf. *Aitant ses plus viu hom quan viu jauzens*, *BdT* 437, 2) ; dans la littérature narrative, on la retrouve dans un passage du roman de *Clariss et Laris* (éd. Pierreville 2008, vv. 3724-3846).

⁹⁵¹ Édition Rosenberg-Tischler 1995 ; aux strophes 3-4 se trouve la comparaison de la dame avec l'étoile polaire : elle guide son amant comme l'étoile guide les marins.

⁹⁵² L'image a attiré depuis longtemps l'intérêt des historiens des sciences naturelles : déjà en 1898, le texte se retrouve partiellement et avec traduction anglaise dans *A history of electricity (The intellectual rise in electricity)*

ici, c'est de considérer la source éventuelle du passage. On peut en effet noter qu'une description assez semblable à celle que présente cette épître amoureuse se trouve dans la *Bible* de Guiot de Provins, où l'étoile polaire représente le pape qui doit guider l'Église à travers les tempêtes. Voici les vers 623-51 de ce texte⁹⁵³, confrontés aux vv. 109-44 du *Dit de la tremontaine* :

<p>[...] Molt bien la voient li marenier, qui s'i avoient :</p> <p>625 per selle estoille vont et viennent et lor sens et lor voie tiennent. Il l'appellent la tresmontaine., Celle est atachie et certaine :</p> <p>630 toutes les autres se remuent et lors lieux rechaingent et muent, mais celle estoille ne se muet. Un art font <i>qui</i> mentir ne puet par la vertu de la manate ; une piere laide et brunete</p> <p>635 ou li fers volontiers se joint ont, si esgardent lor droit point ; puez c'une agulle l'ait touchié et en un festu l'ont fichié, en l'augue la mettent sens plus</p> <p>640 et li festuz la tient desus. Puis se torne la pointe toute, contre l'estoille si sen doute que ja por rien n'i faucerait Ne mareniers ne doubterait.</p> <p>645 Quant li nuis est tenebre et brune, c'on ne voit estoille ne lune, lor font a l'aguille alumer puiz ne pueent il assarreir ; contre l'estoile va la pointe</p> <p>650 por ce sont li marenier cointe de la droite voie tenir</p>	<p>110</p> <p>115</p> <p>120</p> <p>125</p> <p>130</p> <p>135</p> <p>140</p>	<p>La tresmontaine est de tel guise Qu'ele est el firmament asisse Ou ele luist et refflamboie. Li maronier, qui vont en Frise, En Gresse, en Acre ou en Venisse, Sevent par li tenir lor voie.</p> <p>Pour nule riens ne se desvoie, Tous jours se tient en une moie ; Tant est de li grans li servisse : Se la mers est enflee ou koie, Ja ne sera c'on ne la voie, Ne pour galerne ne pour bise.</p> <p>Pour bise ne pour autre afaire Ne laist sen douc servise a faire La tresmontaigne clere et pure. Les maroniers par son esclaire Jete souvent hors de contraire Et de chemin les asseüre. Et quant la nuis est trop oscure, S'est ele encor de tel nature C'a l'aïmant fait le fer traire, Si que par forche et par droiture Et par riulle qui tous jours dure Sevent le liu de son repaire.</p> <p>Son repaire sevent a route, Quant li tans n'a de clarté goute, Tout chil qui font ceste maistrise : Qui une aguille de fer boute, Si qu'ele pere presque toute, En un poi de liege, et l'atise A la pierre d'aïmant bise ; S'en un vaissel plain d'yaue est mise, Si que nus bors ne la deboute, Si tost con l'iaue s'aserise, Gardons quel part la pointe vise : La tresmontaigne est la sans doute.</p>
---	--	---

de Park Benjamin (Benjamin 1898, 149-51) ; c'est encore pour cette raison que s'en étaient occupés également quelques autres chercheurs (Wolf, Jal) à partir de l'édition partielle de Paris 1840, 249-51 ; pour ces anciennes éditions partielles voir Gröber 1902, 970, note 4 et Långfors 1915-1917, 565, note 3.

⁹⁵³ Édition Orr 1915 ; Långfors mentionne également cette source possible, mais sans entrer en détail : voir Långfors 1915-1917, 565, note 1.

Le passage de la *Bible* remonte vraisemblablement au *De naturis rerum* d'Alexandre de Neckam⁹⁵⁴, mais on peut bien supposer, avec Wright⁹⁵⁵, que c'est la *Bible* qui a été ici à son tour à la base du *Dit de la tremontaine*, comme le montre surtout le fait que les deux textes joignent à l'interprétation allégorique de l'étoile polaire (religieuse dans la *Bible*, amoureuse dans le *Dit*) celle du fonctionnement de l'aimant. L'hypothèse est du reste d'autant plus probable que la *Bible* de Guiot de Provins a connu un certain succès⁹⁵⁶ et que l'on connaît un autre cas d'imitation de ce texte à cette époque, à savoir la description du fonctionnement de la boussole donnée par Brunetto Latini dans une lettre à Roger Bacon⁹⁵⁷.

La troisième partie (strophes 21-2) constitue la *petitio*. Il est à remarquer que ce passage vers une nouvelle partie du texte est marqué quelque peu brusquement par l'absence, pour la première fois dans le texte, de la reprise des mots (*coblas capfinidas*) au début de la première strophe. L'amant y demande à sa dame de ne pas se laisser influencer par les médisants mais d'accepter son service d'amour. Pour finir en 'beauté', il écrit l'avant-dernière strophe dans un jeu de rimes (*annonimatio*), finales mais aussi internes, sur la racine *cor* (*encorde, corde, misericorde, acorde, etc.*). La dernière strophe (23) constitue une *conclusio*, marquée encore par l'absence des *coblas capfinidas*, qui joint à une explication de la nécessité d'une lettre (vv. 268-70 : *Pour ce qu'a vous pas ne pooie / Parler si comme je soloie, / Vous envoie jou ceste esriture*) une dernière demande de grâce⁹⁵⁸.

Le *Dit de la tremontaine*, qui date vraisemblablement de la deuxième moitié du 13^{ème} siècle, est le seul texte du corpus (abstraction faite de la *descriptio* de *Cloz de girofle, lis et rose*) à avoir été conservé par un deuxième témoin manuscrit. Le manuscrit Rothschild 2800, écrit en 1329 par un copiste picard, comprend le *Roman de la rose*, le *Fabliau du moine*, le *Bestiaire* de Guillaume le clerc, le *Dit de la tremontaine* et le *Lai des trois chevaliers*⁹⁵⁹. Le manuscrit f. fr. 378 (fin du 13^{ème} siècle) contient entre autres une copie importante du *Roman de la rose*, ainsi que quelques *dits*⁹⁶⁰. Sans approfondir tous les aspects de la tradition manuscrite, il est tout d'abord intéressant de noter que le texte est transmis deux fois avec le *Roman de la rose*, ce qui donne un certain relief à sa tradition manuscrite. Ensuite, il faut noter que la transmission du texte par le manuscrit fr. 378 a une connotation générique, car le texte s'y trouve parmi d'autres *dits*. C'est donc en tant que représentant de cette typologie textuelle que le texte a été reçu et non pas en tant que *salut*, comme le montre également la rubrique *C'est li dis de la tremontaine*, qui se trouve uniquement dans ce manuscrit. Aussi Ruhe a-t-il souligné le caractère didactique de la pièce⁹⁶¹. Il ne fait pourtant pas de doute que c'est parmi les *saluts* et *complaintes* qu'il convient de placer en premier lieu cette 'poésie gracieuse et pleine de sentiment'⁹⁶², comme l'a suggéré du reste Långfors lui-même⁹⁶³. Il faut d'ailleurs noter que ce *Dit de la tremontaine* partage sa forme (strophes d'Hélinand combinée avec *coblas capfinidas*) avec *Douce dame, salut vous mande* (: *limande*)⁹⁶⁴. Enfin, si Paulin Paris a essayé, en se basant sur le contexte dans lequel il apparaît dans le manuscrit fr. 378, de

⁹⁵⁴ Cf. Orr 1915, 124, qui renvoie à Wright 1863. Celui-ci donne un inventaire utile du nombre restreint de descriptions médiévales vernaculaires du fonctionnement de la boussole (voir *ibidem*, xxxv-ix).

⁹⁵⁵ Wright 1863, xxxvii.

⁹⁵⁶ Cf. Orr 1915, xxix.

⁹⁵⁷ Cf. *ibidem*, 124 et Wright 1863, xxxvii.

⁹⁵⁸ Bien qu'il soit de caractère très général, le vœu du v. 275 (*Que Diex vous doinst bone aventure*) apparaît sous une forme identique au v. 24 de *Douce bele, bon jor vous doinst*.

⁹⁵⁹ Voir la description que donne Langlois 1910, 87-90.

⁹⁶⁰ Voir *ibidem*, 3-5.

⁹⁶¹ Voir Ruhe 1975, 244-5.

⁹⁶² Cf. Bernhardt 1912, 101 ('zierliches, gefühlvolles Gedicht').

⁹⁶³ Långfors 1915-1917, 564.

⁹⁶⁴ Voir ci-dessus (2.2.3.3.5.) pour les connotations génériques du douzain d'Hélinand.

l'attribuer à Guillaume le Clerc, pour y déceler successivement le style de Richard de Fournival, il s'agit là de hypothèses tout aussi intéressantes qu'invérifiables⁹⁶⁵.

2.3.2.5. Le salut du manuscrit BnF f. fr. 795 (*Dieus qui le mont soustient et garde*)

Ms.	f. fr. 795
ff.	6ra-7ra
Édition	Meyer 1867
<i>Explicit</i>	<i>Explicit li salut d'amours</i> ⁹⁶⁶
Forme	186 octosyllabes à rimes plates

Résumé

L'amant salue son amie en lui souhaitant tous les biens. Il poursuit en expliquant qu'il ne réussit pas à parler avec elle à cause de sa timidité et à cause des gens. La nuit, il voit en rêve le dieu d'amour, qui lui annonce qu'il conquerra son amour, mais il ne voit pas comment, car c'est elle qui doit avoir pitié de lui d'abord. Il maudit les médisants, prie sa dame de ne pas les croire ni de penser qu'il est des leurs et demande d'être corrigé par elle, si sa conduite y donne lieu. Lui confiant sa lettre en mémoire de lui, il achève par la recommander à Dieu.

Commentaire

Le texte suit *grosso modo* le plan de l'*ars dictaminis*. Dans une *salutatio* (vv. 1-12) très rhétorique (cf. le parallélisme *soustenir-garde* des deux premiers vers et la suite *en...en...* des vv. 2-8), l'amant envoie d'innombrables saluts à sa dame :

10 Salus vous manc, amie chiere,
 Autretant qu'entre ciel et tiere
 Porroient croistre de rosetes,
 De flors, de lis, de violete[s].

On reconnaît dans ce passage la formule classique de certains billets latins (*quot...tot...*), qui trouve ici l'une de ses manifestations les plus nettes dans la littérature française médiévale⁹⁶⁷. Le poète-amant poursuit en exposant la raison de sa lettre dans la *captatio benevolentiae* (vv. 13-30) : il ne peut aller chez elle à cause des mauvaises langues et c'est d'ailleurs pourquoi – en souvenir lointain des recommandations ovidiennes – il a omis de mentionner le nom de son amie et le sien propre dans la lettre. S'enchaîne la *narratio* (vv. 12-144) par l'image de la prison d'amour (vv. 30 et 33)⁹⁶⁸. L'amant y décrit ses tourments amoureux et sa timidité, qui l'empêchent d'adresser la parole à la dame⁹⁶⁹ : tant que le secours de la dame lui manque, il se sent perdu comme s'il était au milieu de la mer. S'ensuit la description d'un rêve d'amour,

⁹⁶⁵ Voir à ce propos Långfors 1915-1917, 565-6.

⁹⁶⁶ Dans le ms., on trouve une deuxième fois le complément *d'amours* écrit sous l'*explicit* dans la même main que celui-ci.

⁹⁶⁷ La reprise de cette formule est notée déjà dans Meyer 1885, 129 ; voir aussi Ziltener 1972, 125. Ritter 1897, 86-7 cite et commente rapidement le début et la fin de cette lettre d'amour.

⁹⁶⁸ Voir par exemple Dragonetti repr. 1979, 246-8.

⁹⁶⁹ Ce problème traditionnel de la déclaration d'amour est coulé dans la rime (tout aussi traditionnelle) *ouvrir-descouvrir* (vv. 45-6 : *Si n'os parler ne bouche ouvrir / Ne mon cuer à vous découvrir*), qui se trouve aussi par exemple dans *Il est resons que cil se tese* (vv. 239-40 : *Quar n'osoie ma bouche ouvrir / Por mon corage découvrir*).

dans lequel lui apparaît le dieu d'amour avec un message de la part de la dame⁹⁷⁰. D'un côté, le motif classique reçoit donc ici une touche allégorisante, mais de l'autre, le passage a une fonction plus large dans le texte. Il s'agit en effet d'une sorte de *salut* à l'intérieur du *salut* ; le deuxième naît donc en réponse au premier et l'invocation de l'autorité du dieu d'amour justifie la lettre et les ambitions de l'amant. Il faut d'ailleurs noter que le passage s'ouvre par un vers qui semble contenir un vague souvenir lyrique. En effet, les vers 55-6 :

La nuit, quant me doi endormir
En vision, si vic venir...

rappellent l'une des insertion lyriques de *complainte D'Amors et de Jalousie*, étudiée plus haut⁹⁷¹. À partir de ce parallèle, le passage se présente quelque peu comme le développement narratif (et allégorique) d'un motif lyrique bien répandu. Malgré l'espérance que lui a donné ce rêve (vv. 107 et 73), l'amant continue à souligner sa peur, motivée cette fois-ci par la présence des médisants. C'est par une tirade contre ces derniers que poursuit le reste de la *narratio* : l'amant précise qu'il n'est pas *de lor plumage* (v. 133) et qu'il ne faudra pas qu'elle croie l'*évangile* (vv. 122, 142) de ces calomniateurs⁹⁷².

Dans la *petitio* (vv. 145-173), l'amant prie sa dame, outre de le corriger si le besoin s'en fait sentir⁹⁷³, de garder sa lettre (v. 156 : *que cest escrit gardés par moi*) et de la lire de temps en temps en compensation de son absence physique. Il s'agit là d'un *topos* de la littérature épistolaire que nous avons déjà rencontré dans *Douce bele, bon jor vous doinst* (v. 23 : *et me gardez ceste escripture*) et chez Philippe de Remi (*Salus d'amours*, vv. 1032-3 : *la lettre / que jou a garder vous envoi*). D'ailleurs le texte revient ici au début en reprenant quelques éléments de la *salutatio* : en prenant congé, l'amant souhaite à sa dame la grâce de Dieu⁹⁷⁴. La *conclusio* proprement dite du texte semble se limiter aux vv. 174-6, mais se poursuit néanmoins pendant dix autres vers. Il est probable qu'il s'agit ici d'un ajout postérieur. C'est ce qu'indiquent non seulement la répétition maladroite de l'adieu (déjà au v. 174, puis au v. 177), le contenu superflu (une autre *narratio* des maux d'amour) et l'assonance des vv. 183-4, mais surtout le fait que cette deuxième *conclusio* soit précédée d'un espace blanc dans le manuscrit⁹⁷⁵. Il faut enfin s'arrêter sur l'avant-dernier vers (*Amie, amés, ami avés*), qui, avec sa rime interne et son allitération, a l'allure d'un refrain sans en

⁹⁷⁰ Il faut noter un parallèle avec le début de *Cloz de girofle, lis et rose*, où le dieu d'amour envoie un message à la dame à travers un rossignol. Cf. les vers 65-6 du présent *salut* (*Je t'aport nouveles / de t'amie, bonnes et beles*) et les vv. 7-8 de *Cloz de girofle, lis et rose* (*Sage, cortoise, bone et bele, / Je vous aport une novele*). La description, conventionnelle, du dieu d'amour rappelle par exemple celle du *Roman de la rose* (vv. 877 ss.) ; Ruhe la rapproche également de la mode de l'allégorie courtoise (cf. Ruhe 1975, 245).

⁹⁷¹ Le revoici (vv. 394-5) : *Quant ge me doi / la nuit dormir et reposer / Resveille moi, / li douz maus d'amer* ; pour d'autres exemples, voir le commentaire sur cette *complainte*.

⁹⁷² Pour le proverbe des vv. 124-5 (*promettent or et argent / et tous les mons et tous les vaus*), relevé par Meyer (cf. Meyer 1867, 143), voir Singer 1995, 431 (qui ne mentionne pas ce lieu, mais donne des parallèles latins).

⁹⁷³ Cette correction que demande l'amant n'est plus guère l'amélioration spirituelle et morale qu'espéraient atteindre les troubadours et les trouvères de leurs dames. C'est dans cette même tendance 'bourgeoise' que s'inscrit la plainte sur les médisants, qui sont devenus les voisins (v. 22), le risque de la découverte *quant vois par le rue* (v. 16) et l'appellation de la bien-aimée, qui est qualifiée d'*amie* et jamais de *dame*.

⁹⁷⁴ Les vv. 163-76 reprennent les vv. 1-5 : on y retrouve l'invocation divine (v. 163), le souhait de l'amant pour son amie (v. 167) et le syntagme *joie et deduit* (175). À partir de ces parallèles, on pourrait d'ailleurs compenser le manque du v. 168 en ayant recours au v. 18 et y lire un vers du type *et de moi vous souviengne*. À remarquer que ce passage reprend la recommandation de l'amant à sa dame de lire la pièce quand elle n'a pas l'occasion de lui parler dans quelques vers obscurs : *Quant à moi parler ne porés / cest escrit de par moi lirés / et donrés li par moi salus*. Comment interpréter le pronom *li* du dernier vers ? Enfin, pour le détail : les vv. 163-4 (*Mais Jhesus Cris, li roi[s] de gloire / nous doinst poesté et memoire*) se rapprochent quelque peu des vv. 10-11 de la *Griesche d'yver* de Rutebeuf (éd. Zink 2001²a) : *Povre sens et povre memoire / M'a Diex donei, li rois de gloire*.

⁹⁷⁵ Comme le fait remarquer également Meyer 1867, 144.

constituer un qu'on connaît par ailleurs. Il faut toutefois noter un parallèle dans la célèbre chanson de la belle Aelis de Baude de la Kakerie (RS 1509), qui met en scène un 'rossignol conseiller d'amour, dont les propos sont constitués pour une bonne part d'une agglutination de refrains empruntés à d'autres chansons de danse'⁹⁷⁶. Voici un fragment de la troisième strophe :

Li rousegnols nos dit en son latin :
« Amant, amés, joie arés a tous dis. »

ce qui devient plus loin, à la cinquième strophe :

Li rousegnols un sonet li a dit :
« Pucele, amés, joie arés et delit »

Présentant deux fois une forme analogue, avec rime interne, et mis dans la bouche d'un oiseau – et l'oiseau 'lyrique' par excellence – ces vers ont l'allure d'un refrain, comme semble l'indiquer d'ailleurs la désignation *sonet* qui les précède dans le deuxième fragment cité. Ainsi, *Dieus qui le mont soustient et garde* participerait à la mode qui se relève aussi à plusieurs reprises dans le manuscrit fr. 837 : celle de finir le *salut* sur une pièce lyrique.

Ce n'est là qu'un aspect spécifique du lien que ce texte maintient de manière évidente avec les *saluts* et *complaintes* du manuscrit fr. 837, avec lesquels il partage pour le reste la forme et le contenu. Ce lien est enfin confirmé de manière indirecte par la transmission du texte. Le manuscrit 795 du fonds français de la Bibliothèque Nationale est un recueil copié en Picardie à la fin du 13^{ème} siècle⁹⁷⁷. Il contient, après quelques feuillets de garde contenant plusieurs pièces française et occitanes écrites probablement au 14^{ème} siècle⁹⁷⁸, les textes suivants : le *Dit de Blanchefleur et Florence*, la *Chanson de Jérusalem* et le *Chevalier au Cygne*. L'on notera que ce manuscrit, pour peu de textes qu'il contienne, a deux textes en commun avec le manuscrit fr. 837 : le *Dit de Blanchefleur et Florence* et le *Droit au clerc de Voudai*. On peut ainsi supposer que ce manuscrit, d'origine picarde, rassemble des textes qui proviennent du même milieu littéraire que ceux que réunit le recueil qui contient la majorité des *saluts* et *complaintes* français.

2.3.3. Conclusion

Un examen des sept *saluts* et *complaintes* restants confirme *grosso modo* les résultats de celui des vingt-quatre textes du manuscrit fr. 837. Cette deuxième partie du corpus comprend cinq *saluts* (1, 2, 4, 6, 7)⁹⁷⁹ et deux *complaintes* (3, 5). Ils ont été composés dans les mêmes formes que les vingt-quatre *saluts* et *complaintes* examinés plus haut : on y retrouve les octosyllabes à rimes plates (2, 3, 5, 7), les strophes d'octosyllabes à rimes plates suivies de refrain (1) et les strophes d'Hélinand (6), formes auxquelles s'ajoute celle du *lai* tristanien (4), qui s'explique toutefois par un emprunt direct. Comme les *saluts* et *complaintes* du manuscrit fr. 837, ceux-ci démontrent une prédilection pour l'insertion lyrique, que celle-ci conclue les strophes (1) ou qu'elle se trouve insérée au besoin du contexte (5). D'ailleurs, on retrouve ici non seulement, semble-t-il, la typologie des refrains finaux (2, 7), mais encore celle du refrain adapté au contexte (octosyllabique), qui complique l'identification même de la pièce (5, 6, 7).

⁹⁷⁶ Zink 2006, 170 ; pour une interprétation de la pièce, voir encore Meyer-Bédier-Aubry 1904.

⁹⁷⁷ Pour une description du manuscrit, voir par exemple Mickel-Nelson-Myers 1977, xxxiii-vii

⁹⁷⁸ Voir Meyer 1867, 139 ; ces feuillets de garde contiennent entre autres la lettre qu'Iseut envoie à Kaherdin dans le roman de *Tristan en prose* ; cf. *supra*, 2.3.2.2.2. pour cette circulation autonome d'un *lai* de ce roman.

⁹⁷⁹ Les numéros font référence aux textes dans l'ordre dans lequel ils ont été examinés (cf. aussi *supra*, 2.3.1.)

Pour ce qui est du contenu de ces pièces, il est clair qu'elles tournent toutes autour du problème de la déclaration amoureuse. Ce qui plus est : c'est encore la présence ou l'absence du motif de la déclaration d'amour à l'intérieur de ces textes qui permet de les classer pragmatiquement en *saluts* et *complaintes*. Le problème classificatoire est d'autre part moins grand ici, car de ces sept textes, il n'y en a qu'un seul qui porte la dénomination *salut d'amours* dans son *explicit* (7) et un seul qui a celle de *complainte d'amour* (3). Mais ces deux désignations n'en confirment pas moins la distinction entre les deux genres déduite de l'examen du corpus du manuscrit fr. 837. D'ailleurs, il en va de même de la seule désignation interne qu'on rencontre dans cette partie du corpus, à savoir celle, très nette et très importante, qu'on lit dans le *Salut d'amours* de Philippe de Remi. Cependant, le *salut à refrains* de ce dernier auteur présente l'indistinction typique entre monologue et apostrophe à la dame qui met quelque peu en danger le caractère épistolaire de la pièce ; c'est là encore l'effet de l'insertion de refrains. Du reste, l'une des deux *complaintes* (5) débouche, comme quelques-unes du corpus primaire de vingt-quatre textes, sur un *salut* final à la dame. Pour ce qui des typologies présentes dans ce petit corpus, il faut noter que les tendances allégorisantes relevées dans le corpus du manuscrit fr. 837 se font voir également ici (2, 6), mais que c'est bien la seule qui traverse ces textes (si on fait abstraction de celle du *lai*). Les aspects jongleresques proprement dits sont absents de cette deuxième partie du corpus total de *saluts* et de *complaintes* (mais on peut noter qu'ils traversent bien quelque peu les 'œuvres complètes' de Philippe du manuscrit fr. 1558). On peut donc conclure par dire de manière générale que ces sept textes s'inscrivent eux aussi dans la catégorie générale des *dits amoureux* de la deuxième moitié du 13^{ème} siècle, comme le *Dit de la tremontaine* le montre de manière explicite.

Les ressemblances entre les deux corpus s'expliquent par ailleurs au moins partiellement par leur arrière-plan historico-littéraire commun. En effet, à part les *saluts* de Philippe de Remi, tous ces textes ont été conservés dans le même type de recueils de la fin du 13^{ème} siècle. Ils proviennent en outre de la même région au nord de Paris, voire de la région même d'Arras et quelques-uns d'entre eux sont même liés de manière directe au manuscrit fr. 837 par leur contenu voire par leur 'projet' (cf. le manuscrit fr. 19252). Dans un cas, le lien entre le *salut* et la *complainte* semble d'ailleurs se confirmer par la tradition manuscrite (manuscrit nouv. acq. fr. 13521). Dans le cas de Philippe de Remi, les ressemblances semblent aller particulièrement loin et permettent de formuler légitimement l'hypothèse selon laquelle certains textes du manuscrit fr. 837 pourraient être dus à l'auteur beauvaisin. Même sans une telle attribution, il faut souligner le rôle que Philippe de Remi a pu jouer dans la brève floraison du genre du *salut* au Nord.

TROISIÈME PARTIE

LES *SALUTS* ET *COMPLAINTE*S DANS LA LITTÉRATURE
FRANÇAISE DU 12^{ÈME} AU 14^{ÈME} SIÈCLE

3.1. Les dénominations génériques

3.1.1. Introduction

L'existence de deux 'genres' dénommés *salut* et *complainte* repose en premier lieu sur l'emploi de ces termes dans le manuscrit fr. 837. Il est en effet rare de trouver les termes de *salut* et de *complainte* dans leur acception générique en dehors de ce manuscrit. Ici, comme dans la tradition occitane du genre du *salut*, un problème quasiment insurmontable de l'identification de ces genres en dehors du corpus examiné jusqu'ici, est la généralité de ces termes. Le terme de *salut* désigne très souvent tout simplement une salutation, amoureuse ou non, écrite ou non¹ ; celui de *complainte* est encore plus général et désigne tout au plus un discours plaintif, plus souvent non-écrit qu'écrit, et peut en outre désigner le genre de la plainte funèbre (cf. le *planh* occitan) et celui de la plainte didactique ou morale. Par conséquent, l'aperçu qui suit fournira moins une liste des attestations assurées de ces deux désignations génériques qu'un aperçu d'un certain nombre de passages qui permettent d'esquisser et, parfois, d'éclaircir le problème de la désignation générique des deux genres².

3.1.2. La dénomination *salut(z)*

3.1.2.1. Attestations dans la lyrique

Le lieu privilégié de l'emploi du terme est, naturellement, la partie 'épistolaire' de la chanson, c'est-à-dire l'envoi. Or, on y trouve bien des références à des *saluts*, mais jamais ce terme ne revêt un sens générique. Voici, en guise d'illustration, l'envoi de la chanson anonyme *Quant esté faut encontre la saison* (RS 1898), vv. 29-32³:

Chançon, va t'ent a celle que j'aim tant
Et si li di que je **salu** li mant :
Or ait merci dou plus loial amant
Qui onques mais eust bone Amour trouvee.

Comme le montre l'emploi de la formule *mander salu(z)*, le terme *salu* indique ici tout simplement un salut à la dame : en effet, le message même adressé à la dame est la chanson, en accompagnement de laquelle l'amant se permet de saluer sa dame. Si la chanson devient ici un message à la dame, le genre du *salut* proprement dit n'y a rien à voir. La même formule apparaît par exemple chez Thibaut de Champagne, dans l'envoi de *Li douz penser e li douz souvenir* (RS 1469, v. 42 : *Saluz vos mant d'outre la mer salee*⁴) comme dans tant d'autres

¹ Pour les différents emplois du substantif *salu(s)* et du verbe *saluer*, voir Laugesen 1973 et, avant tout, l'étude bien documentée de Lebsanft 1988 (surtout *ibidem* 105-20). Le terme de *message* qui peut désigner parfois une lettre se caractérise lui aussi par son ambiguïté sémantique. On consultera à ce propos Stefenelli 1967, 146-9, qui distingue utilement entre les termes de *mes*, *message* et *messagier* suivant un arc chronologique ; voir aussi *ibidem*, 142-6 pour les verbes 'épistolaires' *trametre* et *enveier*.

² Comme nous l'avons vu, la question a été abordée sérieusement seulement par Ruhe. Le relevé des différentes désignations génériques par Eckert (Eckert 1895) ne fournit guère d'informations pour le genre du *salut* ni pour celui de la *complainte* (cf. *ibidem*, 42 et 69-70). Pour la tradition occitane, l'on peut consulter Cerullo 2009a. J'ai essayé de prendre en compte le plus grand nombre possible de textes, même si, en l'absence d'un outil de recherche pour la littérature d'oïl tel que le *Concordance de l'Occitan Médiéval* pour la littérature d'oc, il est possible qu'il y ait d'autres occurrences.

³ Édition Jeanroy-Långfors, 1915-1917, 464-5 ; cf. aussi l'envoi extrêmement proche de celui-ci qu'on trouve dans la chanson anonyme *Quant yver trait a fin* (RS 1367, éd. Spanke 1925, vv. 33-7) : *Chançon, tu t'en iras / A cele que j'aim tant ; / De par moi li diras / Que je saluz li mant / Et que je sui ses amis.*

⁴ Cf. Lefèvre 2001, 70.

chansons, qu'il serait inutile de mentionner ici. De la même manière, les références aux messagers et les demandes de saluer la dame appartiennent aux lieux communs de cette partie finale de la chanson, comme le montre sa présence jusque dans une chanson satirique⁵, mais ne nous informent pas sur le genre du *salut*.

De ce point de vue, les références à des lettres d'amour à l'intérieur de la chanson sont plus intéressantes. Toutefois, là encore, les quelques occurrences qu'on peut relever sont loin d'être convaincantes. Ainsi, Thibaut de Champagne reçoit à son tour des saluts amoureux de sa dame et s'en montre bien content (*De grant joie me sui toz esmeuz*, RS 2126, éd. Wallensköld 1925, vv. 3-4) :

Quant ma dame m'a envoié⁶ **saluz**,
je ne me puis ne doi de chanter taire

Mais dans ce cas, comme dans bien d'autres, il est loin d'être sûr, ou même probable, qu'il s'agisse de *saluts* proprement dits. Les occurrences les plus intéressantes se trouvent en effet chez Gontier de Soignies et Gillebert de Berneville. Chez le premier, actif entre 1180 et 1220, on trouve quelques références à des lettres d'amour⁷. Une référence à des *saluz* se trouve dans *Quant li tens torne a verdure* (RS 2115, éd. Formisano 1980, vv. 51-4⁸) :

Mander li vueil mon servise
Et **saluz** par mon escrit
Et prier par sa franchise
Que la joie ne m'oblit,

Ici, on a affaire du moins à un texte écrit (*escrit*). Mais le terme de *saluz* lui-même ne désigne pas le genre : il s'agit simplement d'un 'salut par écrit'. Il pourrait en effet faire référence à la *salutatio* d'une lettre d'amour que le poète envisage d'écrire dans un futur prochain, comme l'a supposé Ruhe⁹. Même dans ce cas, il est significatif que le trouvère n'ait pas utilisé le terme de *salut*.

Gillebert de Berneville (actif dans le troisième quart du 13^{ème} siècle) fait également allusion à des messages amoureux. Ainsi dans *Onques mais si esbahis* (RS 1539, éd. Fresco 1988), vv. 34-9¹⁰ :

Dieus ! com je fui bien traïs
35 Quant senti ma maladie,
C'un message n'oi tramis
A ma dame por aïe
De la mort m'eüst tensé
S'un **salu** m'eüst mandé.

Le terme de *salu* (variante manuscrite : *salus*) semble indiquer un message d'amour, comme le confirme l'emploi du singulier, utilisé également fréquemment dans le manuscrit fr. 837.

⁵ RS 1447, éd. Jeanroy-Långfors 1921, v. 21 : *au bon vin mant salus*.

⁶ Variantes pour *envoïé* : *mandé*, *mandez*.

⁷ Cf. aussi Ruhe 1975, 216-7 et notes. Il place le trouvère pourtant à la fin de la première moitié du 13^{ème} siècle.

⁸ Le passage a été analysé par Ruhe 1975, 216-7 ; cf. aussi le commentaire au terme dans le glossaire de l'édition de Formisano (Formisano 1980, 228) : 'saluz: [...] tema del *salut d'amour*.'

⁹ Ruhe 1975, 216-7. Comme il le dit, le passage est alors comparable à celui, occitan, où Rambertino Buvaletti indique son intention d'écrire un *salut* dans sa chanson *D'un saluz me voill entremetre*.

¹⁰ Cf. aussi Ruhe 1975, 226, note 104.

Mais il est possible qu'il s'agisse d'un salut oral, à rapporter par le *message* du vers 36. Bref, il est impossible de savoir s'il s'agit là d'une allusion au genre proprement dit.

Il faut donc conclure que le terme de *salut* n'apparaît que rarement dans la lyrique des trouvères et qu'il ne revêt dans aucun cas une valeur générique (nette). D'ailleurs, il faut noter l'absence, dans ces attestations du complément *d'amors*, tel qu'on le trouve en revanche dans le manuscrit fr. 837. À côté du terme de *salu(t/z)* proprement dit, on rencontre des termes plus généraux tels que *brief* et *escrit*, qui ne sont toutefois guère plus informatifs. Si ces différents passages font allusion à des échanges épistolaires entre les amants et leurs dames, ils ne nous informent donc pas (directement) sur la fortune du *salut* dans la littérature contemporaine. Or, cette absence générale de références au genre du *salut* dans la lyrique des trouvères reflète peut-être une caractéristique essentielle du *salut* d'oïl, qui, tout en s'inspirant de la lyrique des trouvères, survit, abstraction faite de l'exception de Philippe de Remi, de manière anonyme et non pas à l'intérieur du répertoire lyrique. Ici encore une fois, le *salut* semble donc ne pas s'inscrire dans le même contexte littéraire et/ou socioculturel que la chanson des trouvères.

3.1.2.2. Attestations dans la littérature narrative

Le terme de *salut* se retrouve également à plusieurs reprises dans des textes narratifs, où les messages d'amour constituent un moment de prédilection dans le récit. Toutefois, ici comme dans la lyrique, la valeur générique du terme n'est jamais assurée et la lettre d'amour est indiquée de préférence par d'autres termes¹¹.

Parmi les textes narratifs qui font référence à des lettres d'amour désignées par le terme de *salut*, le roman de *Floire et Blancheflor* (vers 1170) occupe une place de premier plan. L'art de la lettre d'amour fait en effet partie de l'éducation des jeunes protagonistes de ce texte. Mais les deux témoins manuscrits qui font mention de cet aspect de l'éducation des jeunes amants, le font de deux manières différentes. Voici les passages en question¹² :

ms. **A**¹³, vv. 259-64

Adont lor veïssiés escrire
letres d'amors sans contredire,
et de cans d'oïsaus et de flors,
letres de **salus** et d'amours.
Lor graffes sont d'or et d'argent
dont il escrient soutiument.

ms. **B**¹⁴, vv. 255-60

Adont lor veïssiez escrire
letres et vers d'amours en cire !
Leur grefe sont d'or et d'argent
dont il escrivent soutilment.
Letres et **saluz** font d'amours,
du chant des oïsiax et des flours.

Ruhe, qui a examiné la question¹⁵, a remarqué à juste titre que, dans le ms. **A**, le terme de *salus* indique la salutation de la lettre et non pas la lettre elle-même, ce qui change dans **B**. Il a essayé d'expliquer cette divergence de dénomination par l'histoire du genre du *salut*, dont elle serait révélatrice : le scribe de **B** aurait connu le genre du *salut*, encore inconnu au moment où

¹¹ Illustratif à cet égard est le *Lai de Milun* de Marie de France, qui contient une lettre d'amour dans laquelle Poe a vu un *salut d'amour* (voir Poe 2006). Malgré les indéniables ressemblances entre le genre et les passages qu'elle mentionne, il est difficile d'y voir un *salut* proprement dit : ici comme ailleurs, le terme de *saluz* ne désigne rien d'autre que la *salutatio* de la lettre. Il en va de même de la lettre de Lavine dans le *Roman d'Énéas*. Pour ces deux textes, qui apportent trop peu à la question du *salut d'amour* pour être repris ici, voir aussi Ruhe 1975, 119-26.

¹² Je cite, ici et par la suite, d'après l'édition synoptique des différents témoins par Leclanche (Leclanche 1980, I).

¹³ BnF fr. 375, écrit par un scribe picard à la fin du 13^{ème} siècle (cf. Leclanche 1980, II, 27-8).

¹⁴ BnF fr. 1447, écrit en Ile-de-France (Paris) au début du 14^{ème} siècle (cf. Leclanche 1980, II, 29 et 34).

¹⁵ Voir Ruhe 1975, 217-8.

écrivit le scribe de **A**. Cependant, Ruhe supposait que **B** avait été copié dans la deuxième moitié du 13^{ème} siècle – ce qui irait en effet parfaitement de pair avec l'émergence du genre dans le manuscrit fr. 837 – tandis qu'il n'a été produit qu'au début du 14^{ème} siècle et que c'est au contraire **A** qui date de cette époque. D'ailleurs, selon Ruhe, la version de **B** pourrait distinguer entre *letres* et *saluz* parce que, avec l'émergence du *salut*, il s'agissait de deux formes différentes : prose dans le premier cas, vers dans le deuxième, comme le confirmerait le parallèle entre *vers* et *salus* dans ce passage¹⁶. Mais, si cette distinction joue effectivement un rôle, c'est plutôt une distinction personnelle du copiste, me semble-t-il, car il y a plusieurs *saluts* du corpus même qui se désignent eux-mêmes comme des *letres* et nous en rencontrerons encore d'autres par la suite.

Il n'est donc pas facile de rendre compte de cette divergence – si elle a été perceptible pour le public contemporain. Il se pourrait qu'il y ait une autre distinction formelle qui joue un rôle ici, à savoir non tant (ou non seulement) celle qui oppose une lettre en prose à une lettre en vers que celle qui oppose une lettre entière et une *salutatio* développée, s'il est vrai que cette typologie textuelle existe. En effet, dans le premier cas on a une 'lettre de salutation', ce qui indique peut-être une lettre qui n'est pas beaucoup plus qu'une salutation, soit un billet. Dans le deuxième cas, le salut est mis à un même niveau que la lettre. Si la deuxième citation confère donc le statut autonome de 'lettre' au terme de 'salut', il semble bien que dans les deux cas, le texte fasse référence à une *salutatio*, sans doute intégrée dans la lettre dans le premier cas, et autonome dans le deuxième.

Les deux passages mettraient ainsi l'accent sur la *salutatio*. Dans le premier cas, quelque peu étrangement, cet élément plutôt formel de la *salutatio* est mise à un même niveau que les éléments du contenu (chant d'oiseaux, fleurs, amour). C'est peut-être à cette incongruité que le scribe de **B** a cherché à remédier en élevant les *saluz* de leur statut d'élément thématique à un statut d'élément formel, à côté des *letres* mêmes. Cela n'était possible, bien sûr, que si le copiste voyait dans ces *saluz* effectivement quelque chose de formel. À ce propos il faut peut-être se demander enfin ce que le texte veut dire exactement par 'faire des lettres et des saluts d'amour, du chant des oiseaux et des fleurs'. Or, vu ce qui précède, il se pourrait que ces éléments ne constituent qu'un développement explicatif (du contenu) des *saluz*, soit de la *salutatio*. Effectivement, dans l'une des formules les plus courantes dans les lettres d'amour, celle qui revêt en latin la forme de *quot...tot...*, il est courant, comme nous l'avons vu déjà, de trouver ce genre de références à la nature, employées pour désigner le nombre infini de saluts qu'on adresse au destinataire¹⁷. On peut donc supposer que le scribe de **B**, en régularisant l'incongruité relevée plus haut, ait interprété ces éléments comme des éléments classiques de la *salutatio*, partie importante de l'*ars dictaminis* qui a dû faire partie de l'éducation des deux enfants. C'est peut-être la raison pour laquelle les vv. 259 et 260 apparaissent chez lui dans un ordre inversé par rapport à celui qu'on trouve dans **A**, ordre qui permet justement de renforcer le lien entre les *saluz* et ces trois éléments. Une telle interprétation du passage d'après quelques éléments fondamentaux de l'*ars dictaminis* (la *salutatio* et la formule de salutation) apparaît enfin d'autant plus logique que, comme Ruhe n'a pas manqué de le noter¹⁸, les deux enfants ont justement l'habitude d'écrire en latin, comme nous l'apprennent les vers qui suivent immédiatement ceux qui

¹⁶ Le ms. **B** présente effectivement une tendance vers la modernisation et la mise à jour du texte (cf. Leclanche 1980, II, 6-7).

¹⁷ Revoici l'exemple du début de *Dieus qui le mont soustient et garde* (vv. 9-12): *Salus vous manc, amie chiere, / Autretant qu'entre ciel et tiere / Porroient croistre de rosetes, / De flors, de lis, de violetes[s]*. D'autres moyens de comparaison traditionnels sont les étoiles du ciel, les ondes de la mer ou encore les grains de sable des plages.

¹⁸ Cf. Ruhe 1975, 218, note 79.

concernent les activités épistolaires des deux enfants¹⁹. Il semblerait ainsi que Floire et Blanche-flor aient écrits des lettres d'amour en latin. Si tel est le cas, comme l'a dit Ruhe, l'ensemble du passage a peut-être peu de valeur pour l'histoire (de la désignation) du genre du *salut* français. Même dans ce cas, la traduction de la *salutatio* en français au moyen du terme de *saluz* et l'interprétation du scribe de **B** de la composition de la *salutatio* feraient entrevoir que, au début du 14^{ème} siècle, on connaissait un type de lettres d'amour appelées *saluz*, qui était l'équivalent français de la *salutatio* latine.

Mais il faut dépasser ces passages connus pour élargir la perspective à l'aide de quelques passages que la critique n'a pas encore pris en compte. Ainsi, dans le roman de *Florimont* d'Aimon de Varennes, dont la rédaction remonte à 1188²⁰, Florimont – alias le Povre Perdu – et Romadanaple entretiennent une correspondance amoureuse secrète à l'aide de leur messenger Delfils (vv. 8353-8 et 8373-6):

Et Delfi(l)s de la damoisele
 Li contoit mainte fois novele,
 8355 **Salus** l'en aportoit sovent.
 Ensi se plaignent forment,
 Car ne se peoient veoir
 Ne faire riens de lor voloir.
 [...]
 Et De[l]fi(l)s, que fut prous et saiges,
 Fut de l'un a l'atre mes[s]aiges
 8375 Et portoit coiemment **salus**.

Les messages que s'échangent les amants sont qualifiés de *salus* (et non pas de *lettres* ou de *briés*) mais l'aspect qu'ils revêtaient reste complètement dans le vague et il n'est pas à exclure qu'il s'agisse de simples saluts amoureux délivrés de manière orale²¹.

Le roman de *Galeran de Bretagne* (vers 1200)²² nous présente deux jeunes amants, Frêne et Galeran, qui, séparés par les circonstances, entretiennent durant quelque temps une correspondance amoureuse au moyen d'un messenger fidèle. Un jour Galeran réussit à faire parvenir à sa bien-aimée *ses lettres closes / ou il a mises maintes choses / et meintes privetés d'amours* (vv. 3111-3). Frêne renvoie le messenger à Galeran avec un message de sa part, accompagné d'une manche brodée. Galeran se réjouit du message (vv. 3206-9) :

Arriere en Bretagne revient
 Le varlet, s'a fait son message.
 Au Breton esprent le courage
 Le plesant **salut** de s'amie.

Il semble bien que le terme de *salut* soit utilisé ici (peut-être par extension à partir du sens initial de *salutatio*) en tant qu'équivalent de ceux de *message* et de *lettre*, même si ces

¹⁹ Les voici, cités d'après **B**, qui ne diffère pas beaucoup ici de **A**: *En seul .V. anz et .XV. dis / furent andeus si bien apris / que bien sorent parler latin / et bien escrivre en parchemin / et conseilier oiant la gent / en latin, que nus ne l'entent.*

²⁰ Cf. l'édition Hilka 1932, xiii.

²¹ Dans une brève étude sur la représentation des messages dans un corpus de romans français des 12^{ème} et 13^{ème} siècles (non autrement spécifié), Bruña Cuevas a fait noter que les messages écrits ne constituent que quelque 5% de l'ensemble des messages (cf. Bruña Cuevas 1993, 213). Ce chiffre est sans doute représentatif, mais en tout cas illustratif de la place du message écrit dans le roman de cette époque – groupe à l'intérieur duquel la lettre d'amour ne constitue à son tour qu'une petite minorité.

²² Édition Foulet 1925 ; pour la datation voir *ibidem*, xxx-xxxiii.

derniers ne contiennent pas que des paroles d'amour : elles sont en même temps des lettres pratiques. Le contenu amoureux du *salut* se retrouve dans un autre passage. Le trafic épistolaire éveille la curiosité de l'abbesse qui tient l'abbaye où demeure Frêne. Un jour, elle surprend le messenger chez Frêne et, enflammée de rage, s'empare de la lettre pour la détruire (vv. 3660-68):

A tant unes **lettres** li sache
Si fort des mains et tost a force,
Que d'un des doiz li a l'escorce
A ses oncles sursoulevee,
Com celle qui semble desvee,
Dont le doit l'en a moult doulu.
Tantost com ell'a le **salu**
Veü que son nepveu li mande,
Si li a dit : [...]

Ici le terme de *salu* semble indiquer à nouveau le contenu de la lettre ou la manière dont l'amant y salue la jeune fille et, de là, la lettre elle-même. Il y a peu de doute quant au contenu de cette lettre : c'est bien sûr son caractère amoureux qui fait enrager l'abbesse.

Les héros du roman plus ou moins contemporain d'*Amadas et Ydoine* (le texte, de probable origine anglo-normande, date de la fin du 12^{ème} ou du début du 13^{ème} siècle)²³ entretiennent également une correspondance amoureuse secrète à l'aide des *privés messages qu'il ont* (v. 1475)²⁴. Mais les amants sont peu chanceux, car Ydoine est donnée en mariage au conte de Nevers. Le messenger annonce la nouvelle à Amadas de la manière suivante (vv. 1733-42):

« Sire », fait il, « je vous dirai
Certainement, que bien le sai,
Veraies nouveles de li.
El vous mande, com a ami,
Par fin corage, autant **salus**
Com ot esté à tous les drus
Mandé puis les premiers amans ;
Salus d'amors vous mande autans
Com la plus dolereuse drue
Qui soit aujourd'ui sous la nue.

On a ici une *salutatio* assez classique qui se sert de la formule *quot...tot... (autant... com...)*. En même temps, il est clair, ici encore une fois, que les termes de *salus* et de *salus d'amors* ne sauraient être traduits autrement que par 'saluts'²⁵. En effet, la douloureuse annonce est accompagnée d'un *briés* (v. 1755). C'est donc à pas plus qu'une formule de salutation d'un message oral qu'on a affaire ici²⁶.

²³ Cf. l'édition Reinhard 1926 (reprint 1974), v-vii; l'éditeur propose une datation entre 1190 et 1220. Toutefois, le roman est mentionné dans le *Donnei des amants*, texte anglo-normand qui date probablement de la fin du 12^{ème} siècle (cf. Paris 1896, 534-5).

²⁴ Déjà dans le *Brut* de Wace, Uther se sert d'un messenger pour envoyer des saluts amoureux (et d'autres choses) à Ygerne (cf. vv. 51-2 de l'édition Arnold-Pelan 1962 : *Par ses privez la saluoit / Et ses presanz li anveoit*).

²⁵ Il est à ce propos significatif que dans le roman de *Cristal et Clarie*, sur lequel il faudra revenir plus loin, le terme de *salus d'amors* (édition Breuer 1915, v. 2596) n'indique même pas un message d'amour proprement dit.

²⁶ D'ailleurs, il est vrai, la situation dans laquelle s'insère ce message est loin d'être le contexte idyllique du début d'un rapport amoureux auquel le *salut*, en tant que prière d'amour, fait référence, ce qui fait que le passage

Il est intéressant et utile de s'arrêter ici un moment au grand 'roman épistolaire' de cette époque que constitue le *Tristan en prose*. Pas que ce roman contienne des *saluts* proprement dits, mais on y trouve un certain nombre de lettres qui peuvent nous éclaircir sur la valeur du terme de *salutz*²⁷. Particulièrement intéressante est la lettre en prose que Lancelot envoie à Tristan en réponse à une lettre de ce dernier²⁸. Le narrateur est particulièrement explicite sur la composition de la missive et va jusqu'à diviser le texte. Voici son commentaire, qui suit l'ouverture de la lettre dans laquelle Lancelot salue Tristan : 'Tiex estoit li premiers saluz Lancelot, et après començoit son dicté en tel maniere' (suit le reste de la lettre). Il est clair que le narrateur fait référence ici à la *salutatio* de la lettre de Lancelot et donc au salut initial. Un peu plus loin, on retrouve le même terme, par lequel Lancelot réfère à la *salutatio* de la lettre que Tristan lui avait envoyée ('Mesire Tristanz, biaux amis, a vostre premerien salu ai je respondu, ce me semble'). Curtis, et avec elle Ruhe et plus récemment Demartini, a souligné cette importance de la lettre au sein du *Tristan en prose*²⁹. Elle fait d'ailleurs noter que la *salutatio*, qui est tellement soulignée ici, ne fait que se rallonger dans les autres lettres³⁰. Pour l'histoire du genre du *salut* et pour sa désignation, ce grand roman est avant tout *ex negativo* un moment important : le terme de *saluz* ne désigne que la (formule de) salutation initiale de la lettre et malgré l'intérêt qu'il porte à la composition épistolaire, l'auteur semble ne pas avoir connu le genre du *salut*.

On a encore une autre situation dans le roman d'aventures de *Sone de Nansay*, écrit probablement vers 1270-1280³¹. Ce texte contient un passage où Gracijen, le messager de Sone, délivre un message de ce dernier à la reine, mère de sa bien-aimée Odee, écrit en paroles affectueuses et accompagné d'un anneau d'or (vv. 11911-9). La fille en est très jalouse et se retire dans sa chambre, où Gracijen va la reconforter (vv. 11943 ss):

Et Odee sur .i. lit voit
 Qui ses poins forment detorgoit.
 En grant mancolie est entree,
 Dont au cuer est fourment iree,
 Pour ce qu'a sa mere ot mandé
 Le **salut d'amour** recordé.

Gracijen donne néanmoins également un message à elle, mais il s'agit d'un message assez banal et sans grande charge affective (cf. vv. 11974 ss.). La scène est intéressante dans la mesure où elle semble distinguer entre deux types de saluts : amoureux et non. En effet, la raison pour laquelle Odee est jalouse, c'est parce qu'elle interprète le message de Sone – qui avait été effectivement très chaleureux et qui avait été accompagné par le symbole d'amour qu'est la bague d'or – comme un salut *d'amour*. L'ajout du complément a donc sa raison dans l'économie du récit³² – mais ne s'explique nullement par une référence au genre.

est non seulement un message d'amour, mais également un message pratique : Amadas est sur le point de perdre Ydoine à cause d'un mariage.

²⁷ Les lettres insérées dans ce vaste roman en prose ont fait l'objet de plusieurs études, parmi lesquelles il faut mentionner Curtis 1969, Ruhe 1975, 171-7 et, de date plus récente, Demartini 2006. Ruhe explique l'emploi extensif de la lettre dans le roman par sa composition en prose, qui fait de la lettre un moyen de liaison privilégié (cf. Ruhe 1975, 172). Pour cette fonction de la lettre – et d'autres – dans le *Tristan en prose*, voir aussi Demartini 2008.

²⁸ Curtis 1985, 16-7.

²⁹ Cf. Curtis 1969, 57: 'It is clear that for the author of the Prose Tristan a letter is a document not just of practical interest, but also of aesthetic importance; in other words, letter writing has become an art.'

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Édition Goldschmidt 1899.

³² Du moins, c'est l'interprétation que donne le narrateur à la scène en motivant le comportement d'Odee.

Des différentes attestations du 12^{ème} et du 13^{ème} siècle, il n'y a donc que celle contenu dans le conte de *Floire et Blancheflor* qui soit susceptible d'avoir des connotations génériques. Abstraction faite de ce conte, le seul texte narratif dont on peut raisonnablement supposer qu'il fait allusion au genre du *salut* quand il utilise le terme de *salu* est en effet le *Lai d'amours* écrit par un certain Girard, qui semble dater du milieu ou de la deuxième moitié du 13^{ème} siècle. Ce texte a toutefois plusieurs autres caractéristiques intéressantes à offrir et c'est la raison pour laquelle il sera examiné séparément dans la suite. Pour l'instant il faut donc conclure par dire que le genre du *salut* ne se retrouve pas sans ambiguïté dans la littérature narrative et que la nature des différents saluts amoureux dont elle fait mention est loin d'être claire.

3.1.2.3. Attestations dans la littérature didactique

Il est quelque peu surprenant de retrouver la toute première et la plus importante mention du genre du *salut* dans un texte hagiographique anglo-normand. Il s'agit de la *Vie de saint Edmond*, écrit par Denis Piramus vers 1170³³. Dans le passage en question, l'auteur passe en revue les péchés littéraires de sa jeunesse avant d'entamer le travail plus sérieux que constitue la vie de saint qu'il avait à écrire :

- 5 Kant court hanteie of les curteis,
 Si feseie les serventeis,
 Chanceunettes, rimes, **saluz**
 Entre les drues et les druz.
 Mult me penai de tels vers fere
- 10 Ke assemble les puise treire,
 E ke ensemble fussent justez
 Pur acomplir lur volentez.

Le regard en arrière sur les œuvres de jeunesse constitue bien évidemment un *topos* littéraire³⁴. Mais dans ce cas, le lieu commun revêt un intérêt particulier, car il s'agit de l'occurrence de loin la plus importante du terme de *saluz* en tant que désignation générique. C'est que le genre est ici inséré dans une petite galerie de genres littéraires, ce qui lui confère justement le statut de genre³⁵. À ce propos il est d'ailleurs frappant de voir le genre dans cette première attestation parmi des genres plus purement lyriques : *serventeis*, *chansonnettes* et *rimes* semblent bien indiquer des pièces lyriques. De toute manière, les *saluz* sont groupés parmi *tels vers*, ce qui indique qu'il s'agit bel et bien de lettres amoureuses en vers.

Mais l'interprétation du passage ne saurait en rester là. Car Denis ne mentionne pas seulement les genres poétiques qu'il a pratiqués, mais encore dans quel contexte. On peut en effet se demander comment il faut interpréter exactement les vv. 9-12. Plus spécifiquement, le pronom *les* du v. 10 pose des problèmes. Il semble à première vue que Denis parle des *vers* mentionnés au v. 9, expliquant les difficultés qu'il a éprouvées pendant la composition afin de les 'mettre ensemble' (vv. 10 et 11), le tout pour satisfaire la demande (v. 12) des *drués* et *druz* (v. 8). Une telle interprétation, qui semble avoir dominé jusqu'à maintenant³⁶, n'est pas impossible, mais elle neutralise le sens de l'adjectif démonstratif *tels* (v. 9), qui ne renverrait

³³ Cf. Kjellman reprint 1974, cxxii-viii ; c'est de cette édition que je me sers ici.

³⁴ Cf. pour la poésie latine par exemple Schaller 1966, 31-2.

³⁵ Le passage est en effet comparable à celui dans lequel apparaît le genre dans la nouvelle occitane *Abril issi' e mays intrava* de Raimon Vidal de Bésalu, cité *supra*, 2.2.4.4.

³⁶ Cf. pour autant qu'ils s'expriment sur la question Kjellman reprint 1974, cxxviii, Legge 1963, 81 (qui laisse justement de côté les vv. 9-12) et Ruhe 1975, 215-6.

qu'aux différents genres pratiqués, et elle rattache le possessif *lur* (v. 12) aux personnages du v. 8, dont on peut supposer au contraire qu'il réfère à la même personne ou chose que l'objet *les* de la même phrase. Bref, la phrase apparaît assez maladroite si elle est interprétée de cette manière. Si cela ne serait pas l'unique endroit dans la littérature médiévale, si la possibilité d'une meilleure interprétation se présente, il faut l'envisager. Or, celle-ci semble être effectivement possible. Pour cela, il faut lire tout d'abord le v. 9 en relation syntaxique directe avec les vv. 10 et 11 en traduisant au moyen d'une consécutive de la manière suivante: 'je me peinaï beaucoup pour faire des vers tels, que...'. Cela permet d'interpréter d'une autre manière le pronom *les* du v. 10, qui ne saurait plus renvoyer aux *vers* du vers précédent, mais logiquement aux *drués* et *druz* du v. 8. À ce point, il convient d'interpréter différemment également les deux derniers vers du passage. Dans l'interprétation précédente, le v. 12 dépendait de la lointaine forme verbale *peinaï* du v. 9. Mais ici encore, il est beaucoup plus logique, semble-t-il, de construire une relation syntaxique directe entre les vv. 11 et 12 et de faire dépendre le dernier de la forme verbale *justez* du vers précédent. Cela est d'autant plus logique que, dans cette interprétation, aussi bien le pronom *les* du v. 10 que le possessif *lur* du v. 12 renvoient aux *drués* et *druz*.

Récapitulant, il faudrait traduire le passage de la manière suivante : 'Je me peinaï de composer des vers tels, que je les [=les amants] puisse réunir et qu'ils se soient joints pour accomplir leur envie'. Bref, à l'aide de ses vers, Denis aurait aidé les amants à satisfaire leurs désirs. Cette interprétation est d'autant plus logique que le passage utilise explicitement les termes de *drués* et de *druz*, qui indiquent normalement, on le sait, des amants qui ont connu charnellement leur dame (et vice-versa). Surtout, elle donne beaucoup plus de profondeur aux lamentations de Denis sur ses péchés. Car de toute évidence, s'il s'appelle un *pechere* (v. 1), qui a vécu en *trop fole manere* et en *peché e en folie* (v. 4), ce péché ne se résumerait pas à la composition de vers érotiques finalement peut-être innocents, mais inclurait l'incitation active, par le biais de ces mêmes vers, à l'adultère et à la luxure de la vie courtoise. Ce n'est pas une coïncidence si le texte poursuit au v. 13 avec le vers suivant : *Ceo me fist fere l'enemi*. Jusqu'ici, le texte n'a pas parlé d'autres péchés que des poésies mondaines de Denis. Celles-ci sont introduites comme un péché capital et encore qualifiées comme telles immédiatement après, qualification trop grave pour pouvoir se référer uniquement à quelques poésies de jeunesse.

Mais ce qui est peut-être l'aspect le plus important de cette interprétation, c'est qu'elle jette une lumière nouvelle sur les genres mentionnés et plus spécifiquement sur les *saluts* que Denis regrette avoir composés. Car, s'il a favorisé les rapports entre les amants de la cour, ces derniers auront profité moins des *serventeis*, *chanceunettes* et *rimes* que, justement, des *saluts*, qui, par leur caractère épistolaire étaient beaucoup plus aptes à tisser des relations amoureuses. Ce n'est donc pas un hasard si c'est justement le genre du *salut* que Denis mentionne parmi les causes de ses péchés. À ce propos, ce n'est peut-être pas une coïncidence si le terme de *saluz*, dernier dans la galerie des genres, est suivi immédiatement de la précision *entre les drués et les druz*, comme pour souligner le trafic épistolaire entre (et non seulement 'parmi', ce qui serait en principe la bonne traduction) les amants. D'ailleurs, la rime même – que nous avons déjà rencontrée ci-dessus dans le roman d'*Amadas et Ydoine* mais qui remonte au roman de *Tristan* par de Thomas dont il sera question ci-dessous – semble souligner ce processus : les *saluz* changent les amants en *druz*.

Ainsi, en plus d'expliquer le repentir de Denis et d'inscrire le genre du *salut* dans un répertoire générique, ce passage nous fait entrevoir en même temps, et avant tout, le fonctionnement social de ces *saluz* en tant que lettres d'amour dans le contexte de la cour. Denis Piramus se pose en tant que secrétaire galant faisant circuler ses compositions poétiques – ses *saluts* – parmi les amants qu'il aide à résoudre l'éternel problème des amants qui apparaît déjà dans la première lettre d'amour 'française' du 8^{ème} siècle citée dans la première

partie de ce travail et qui avait pour but d'*implere desiderium*³⁷. Ce passage est donc d'une importance primordiale dans l'histoire du genre. Et cela d'autant plus par le contraste apparent qu'il présente avec ce que l'analyse du corpus du manuscrit fr. 837 nous a appris sur le fonctionnement social et le milieu littéraire du *salut* et de la *complainte*. En effet, comme nous l'avons vu, loin de s'inscrire dans le contexte de la cour, comme c'est le cas ici, les pièces de ce manuscrit appartiennent selon toute vraisemblance à la poésie jongleresque. Cette différence s'explique en premier lieu par une différence d'époque. Plus d'un siècle après les *saluts* de Denis, le genre a changé de ton, voire de forme sous l'influence du nouveau contexte social dans lequel il se retrouve: la cour a cédé la place à la ville. En cela, pour autant qu'une seule attestation isolée permette de tirer de conclusions, le genre semble encore connaître un développement parallèle à celui que connaît la chanson d'oïl. D'autre part, il est à noter que la fonction sociale de l'auteur de *saluts* que l'on entrevoit ici correspond nettement à celle qu'aura encore le jongleur dans *Gautier d'Aupais* en écrivant une *complainte* pour un amant malchanceux. Faut-il donc voir en Denis Piramus non seulement un auteur de *saluts*, mais encore une sorte de jongleur-messager ? Cela correspondrait encore à ce que l'on peut supposer sur sa formation, à savoir qu'il était un clerc³⁸. Mais il est sans doute trop tentant de voir en lui un *clericus vagans*, tel que nous les avons entrevus derrière les poésies du manuscrit fr. 837. Il doit donc suffire de dire – encore une fois pour autant que ce passage isolé permette d'en juger et dans la mesure où l'ensemble de ces indices du fonctionnement socioculturel des deux genres ne s'inscrit pas dans la fiction littéraire – que, même si le contexte social change, la fonction socio-littéraire du *salut* et de la *complainte* reste apparemment la même.

C'est justement le contexte social et historique des activités littéraire juvéniles de Denis Piramus qui constitue enfin probablement l'aspect le plus important du passage. Il y a de fortes chances que ce contexte a été la cour des Plantagenêt³⁹. Dès lors, le poids du passage au niveau de l'histoire littéraire augmente considérablement. Car si tel est le cas, on peut supposer, comme l'ont fait Kjellman⁴⁰, Ruhe⁴¹ et, plus récemment et avec quelques arguments en plus, Poe⁴², que c'est ici que Denis Piramus a été initié au genre du *salut*. Ce dernier commence en effet à être cultivé en langue occitane à cette époque et l'on sait que la cour d'Henri II et Aliénor d'Aquitaine fut un foyer d'échanges culturels et littéraires sur l'axe Nord-Sud⁴³. Ainsi, Denis Piramus aurait pu connaître un Bernard de Ventadour, visiteur sans doute fréquent de cette cour, dont on peut supposer avec une certaine vraisemblance qu'il a composé lui-même des *saluts* ou, du moins, qu'il a connu le genre⁴⁴. En d'autres termes, le prologue de la *Vie de saint Edmond* semblerait attester le passage du genre du *salut* du Midi au Nord. En l'absence d'autres données, c'est là une hypothèse très intéressante, d'autant plus qu'on n'a pas d'autres données sur le genre au Nord jusqu'à la moitié du 13^{ème} siècle⁴⁵. D'autre part, comme nous l'avons vu, la tradition française du *salut* est loin de copier la

³⁷ Même si l'on suit la première interprétation proposée, les *saluz* ont été écrits sur demande et la fonction sociale de l'auteur prévale

³⁸ Cf. Kjellman reprint 1974, cxxviii. Ilvonen mentionne justement Denis Piramus parmi les clercs composant des pièces amoureuses au profit des amants (voir Ilvonen 1914, 137-8).

³⁹ Voir Kjellman reprint 1974, cxxviii.

⁴⁰ Cf. *ibidem*.

⁴¹ Ruhe 1975, 216.

⁴² Poe 2006, 310-3.

⁴³ De la même manière, les *serventeis* mentionnés dans le passage sont de probable origine occitane : la première mention du genre dans la littérature française date de 1169 (dans le *Wace*) ; Denis Piramus écrit aux alentours de 1170, mais en regardant en arrière à un âge déjà avancé, de sorte que ses souvenirs, s'ils sont exacts, doivent remonter au moins à la moitié du 12^{ème} siècle.

⁴⁴ Cf. Poe 2006 et surtout Carapezza 2001.

⁴⁵ À moins de supposer que le genre du *salut* est déjà latent dans le *Tristan* de Thomas et dans les *Lais* de Marie de France, ce qui est toutefois loin d'être assuré.

tradition occitane et l'absence totale de traces du *salut* dans le Nord dans la première moitié du 13^{ème} siècle (qui a pu contribuer à cette différence telle qu'on la voit aujourd'hui) ne prouve pas que le genre n'ait pas été connu à cette époque. D'ailleurs, tel qu'il se montre dans la littérature française, le genre du *salut* semble s'inscrire dans la poésie des jongleurs et des *clerici vagantes* ; il n'est donc même pas à exclure que le genre ait un arrière-fond latin qui a pu mener à la création de lettres d'amour en vers au Nord comme au Sud, sans que ces deux traditions soient liées de manière directe. Enfin, il ne faut pas oublier que Denis est un auteur anglo-normand⁴⁶, qui écrit sa *Vie de saint Edmond* pour un public anglo-normand, qui a probablement compris de quoi il parlait en faisant allusion à des *saluz*. Ainsi, il semblerait qu'on ait un indice tout léger d'une certaine connaissance du genre en territoire anglo-normand, qu'il serait intéressant d'appuyer sur des preuves plus concrètes.

Il existe ensuite quelques œuvres de nature religieuse où l'on trouve le terme de *salut* pour désigner le trafic épistolaire entre l'amant et sa dame. Ainsi, Långfors⁴⁷ a cru devoir reconnaître le genre dans passage suivant des *Joies de Notre Dame* de Guillaume le Clerc (premier tiers du 13^{ème} siècle)⁴⁸:

Quant faire volez vostre amie
D'une dame ou d'une pucele,
Qui vus semble curteise et bele
Cent mile **saluz** li mandez

Ruhe a rejeté une telle identification en relevant le fait que l'auteur ne veut pas dire qu'il convient d'envoyer à la dame 100.000 lettres, mais le même nombre hyperbolique de saluts qu'on trouve souvent en tête des *saluts*, dans la *salutatio* (comme d'ailleurs dans toutes sortes de lettres)⁴⁹. On a donc affaire à la formule de salutation et non à des *saluts d'amour*. Reste néanmoins à dire que, ici comme ailleurs, rien n'empêche que ces salutations d'amour n'aient eu, dans l'imagination de l'auteur des *Joies de Notre Dame*, la forme générique du *salut*.

Ruhe a d'ailleurs attiré l'attention sur un passage très intéressant dans les *Septem remedia contra amorem illicitum valde utilia*⁵⁰. Cette œuvre constitue la première moitié d'un diptyque sur la défense contre l'amour charnel d'un côté et sur la promotion de l'amour spirituel de l'autre, de la main du cistercien Gérard de Liège (milieu du 13^{ème} siècle). Celui-ci se montre un bon connaisseur de la littérature amoureuse contemporaine en insérant dans ces textes latins non seulement des gloses en français, mais encore des refrains⁵¹. Or, dans les *Remèdes* contre l'amour charnel, l'auteur avertit également contre le contact avec la femme par le biais des lettres et autres moyens semblables. Voici ses paroles en latin :

Similiter exenia, dona, littere et salutationes mulierum respuenda sunt et non admittenda, quia uiscus sunt ad retinendum carnalem amorem⁵²

et, un peu plus loin, une recommandation semblable partiellement rédigée en français :

⁴⁶ Kjellman propose de voir en lui un auteur d'origine anglaise et non pas continentale (cf. Kjellman reprint 1974, cxxviii-ix pour une reconstruction de la carrière (littéraire) de Denis Piramus.

⁴⁷ Cf. Långfors 1943, 286.

⁴⁸ Il s'agit des vv. 1088 ss., cités d'après Ruhe 1975, 217, note 76.

⁴⁹ Cf. Ruhe 1975, 217, note 76.

⁵⁰ *Ibidem*, note 77.

⁵¹ Voir Van den Boogaard 1978 pour cet aspect du deuxième traité de Gérard de Liège.

⁵² 'De la même manière, les cadeaux, les dons, les lettres et les saluts des femmes sont à rejeter et à ne pas admettre, parce qu'il sont l'appât pour retenir l'amour charnel'.

Similiter uult deleri a cordibus nostris progeniem et germen, idest *les affectueus parlemens, les dous regars et les dous ris et les salus et les douces lettres et les guiaus*, quia omnia ista sunt rediuuia, occasiones et materia carnalis amoris.⁵³

Ruhe a fait noter que le terme de *salutatio* se réfère au salut oral de la dame, ce qui est effectivement possible. C'est du moins ce que suggère le texte français, qui met sur un même niveau *salus* et *parlemens, regars* et *ris*, qui sont autant d'expressions affectives corporelles, qui présupposent une rencontre réelle avec la femme. D'autre part, le texte latin – dont le passage en français ne constitue pas une traduction – laisse de côté justement ce genre d'expressions affectives sensorielles pour privilégier les dons et l'échange. Avec cela, il met nettement à un même niveau *salutationes* et *littere*, ce qui confère un air épistolaire au premier terme – dont nous avons vu dans ce qui précède qu'il a pu constituer dans une certaine mesure un genre littéraire ou, du moins, un certain type de textes dans la littérature latine médiévale. Entre le texte latin et sa traduction française, s'agit-il d'un autre cas de ce qui nous paraît aujourd'hui une confusion entre le domaine oral et écrit, confusion qui, comme nous l'avons à plusieurs reprises, ne semble pas avoir fait problème à l'époque ? Quoiqu'il en soit, le contexte ne permet pas d'exclure que ces *salutationes* indiquent des lettres d'amour. De là à conclure qu'il s'agit de *saluts* dans la forme dans laquelle nous les avons connus précédemment, il y a un pas de trop, d'autant plus que la traduction française ne privilégie pas ce sens, mais, encore une fois, ce n'est pas non plus à exclure.

Une mise en garde similaire contre les dangers de la lettre amoureuse se trouve d'ailleurs dans le traité sur *Les quatre âges de l'homme* de Philippe de Novare (milieu du 13^{ème} siècle)⁵⁴ :

A fame ne doit on apanre lettres ne escrire, se ce n'est especiaument por estre nonnain ; car par lire et escrire de fame sont maint mal avenu. Car tieus li osera baillier ou anvoier lettres, ou faire giter devant li, qui seront de folie ou de priere, en chançon ou en rime ou en conte, qu'il n'oserait proier ne dire de bouche, ne par message mander.

Comme l'a fait remarquer Ruhe⁵⁵, l'auteur ne parle nullement de saluts amoureux. Il est au contraire intéressant, et peut-être illustratif du faible statut générique du *salut*, de noter que ce passage mentionne plusieurs formes de missives amoureuses, lyriques aussi bien que non-lyriques. Le *salut* ne serait dès lors qu'une variante d'un discours amoureux épistolaire qui peut revêtir des formes bien diverses.

Une dernière attestation intéressante du terme de *saluz* dans un contexte épistolaire et amoureux, qu'on n'a pas relevée jusqu'ici, se trouve dans un texte dont le lien avec le genre du *salut* apparaîtra naturel après tout ce qui précède : il s'agit de l'*Art d'amours*, traduction française anonyme de l'*Ars amatoria* d'Ovide glosée et lardée de refrains et probablement écrite vers 1240⁵⁶. Comme on peut le prévoir, ce texte traite à quelques reprises du rôle de la lettre d'amour dans le rapport amoureux. Une fois, cet argument fournit le prétexte à l'auteur

⁵³ 'De la même manière [Dieu] veut que le rejeton et le germe [de l'amour charnel] soient éliminés de nos cœurs, c'est-à-dire les conversations affectueuses, les doux regards et les doux rires et les saluts et les douces lettres et les cadeaux, parce que toutes ces choses sont des moyens, occasions et matière de l'amour charnel'. Comme me l'a fait gentiment remarquer le prof. Kneepkens, il s'agit d'une reprise partielle d'*Isaie* 14, v. 22.

⁵⁴ Éd. Fréville 1888.

⁵⁵ Ruhe 1975, 217 ; cf. aussi Meyer 1867, 127.

⁵⁶ Édition Roy 1974 ; Selon Roy (*ibidem*, 54-75), les deux premiers livres du texte dateraient du premier tiers du 13^{ème} siècle, tandis que le troisième daterait d'après 1268 (mais avant 1300). Van den Boogaard 1974 propose de dater le texte vers 1240. L'un des refrains du corpus, celui qu'on trouve dans *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui* et dans le *Confrere d'amors*, se retrouve dans ce texte, où il s'adresse non pas au message, mais au messager d'amour.

anonyme d'insérer un refrain (le no. 128 de Van den Boogaard), inconnu par ailleurs, qui traduit la leçon ovidienne sur les dangers de l'épître amoureuse⁵⁷ :

« Amis, ne me mandés mie
Salus par vos compaignons;
Amours qui vont par message
N'iront ja sans traison ».

Encore une fois, le terme de *salus* ne semble pas avoir d'autre signification que celle de saluts oraux, reportés par un messenger. Cette impression est confirmée par un deuxième passage où on trouve le terme. Le voici⁵⁸ :

Les premieres essaiances de tes amours soient par cire, c'est a dire que tu li mandes par escript, c'est a dire s'elle scet lire. En yceulx escripts tu lui manderas blandisses, c'est a dire courtois **salus** et belles paroles d'amours.

Dans cette traduction de la règle d'Ovide selon laquelle il convient d'approcher la femme tout d'abord par voie épistolaire, la lettre elle-même est indiquée par le terme d'*escript* (et, plus loin, par celui de *lettre*), tandis que les *salus* ne sont qu'une partie du contenu, tout comme les *belles paroles*. Ces deux attestations sont importantes, car, se trouvant dans un manuel qui est très explicite sur l'art de la lettre amoureuse, elles permettent de mieux juger de la valeur sémantique du terme de *salu(s)* : contrairement aux romans, mais en accord avec la *Vie de saint Edmond* (quoique moins nettement que celle-ci), ce manuel n'offre pas une application pratique de lettre d'amour dans une trame narrative, mais fournit la théorie de la lettre d'amour. Or, il semble que le sens que le terme revêt dans la deuxième citation est celui qu'il a dans la plupart des passages cités jusqu'ici : il s'agit de saluts amoureux, de *salutationes* soit par voie orale soit par écrit. Dans le deuxième cas, on commence à s'approcher du genre du *salut*, tel qu'on le connaît, sans qu'on sache exactement quand on y a affaire. Cela peut être le cas seulement là, où le terme de *salu(s)* est employé au singulier et désigne non plus le contenu de la lettre, mais la lettre en entier, c'est-à-dire là où la lettre se limite à la *salutatio* ou là, où la *salutatio* a pris le devant jusqu'à envahir la lettre entière.

3.1.3. La dénomination *complainte*

3.1.3.1. Attestations dans la lyrique

Dans la lyrique des trouvères, le terme n'a qu'une signification très générale. Ainsi, pour ne donner qu'un seul exemple, chez Oede de la Couroierie (*Ma derreniere vuel faire en chantant*, RS 321, éd. Spanke 1908, vv. 19-23)⁵⁹:

Franche dame, bien voi que je mespraing
Quant contre vous faz si aspre **complainte**
Mes li granz maus dont j'art touz e espraing
Et li sousis qui la chiere m'a tainte
Me fet ensi **complandre** et esmoier

⁵⁷ Roy 1974, 89. L'on notera la ressemblance avec le motet qui ouvre l'introduction de ce travail : *Amours qui vient par mesage / Ne pourroit longues durer...*

⁵⁸ *Ibidem*, 125.

⁵⁹ Cf. Ruhe 1975, 226, note 104.

Le terme n'indique ici que le contenu plaintif de la chanson, dans laquelle le poète se lamente du traitement qu'il reçoit de la dame. Le passage est illustratif de l'emploi qu'on réserve au terme dans la lyrique des trouvères, dont il serait superflu, mais pas difficile de donner d'autres exemples, surtout si on prend en compte également l'emploi du verbe (*com*)*plaindre*.

3.1.3.2. Attestations dans la littérature narrative

Dans la littérature narrative, le terme de *complainte* a rarement une valeur générique, et ne fait souvent que rendre le contenu d'un passage, comme dans la lyrique. Ainsi, nous avons vu déjà que la plainte d'amour est un élément essentiel de la trame narrative d'un grand nombre de romans ; c'est d'ailleurs dans un tel passage du roman de *Cligès* que l'auteur anonyme d'*Aussi comme la rose nest* semble avoir puisé l'une de ses images⁶⁰. Du reste, un très bon exemple de ce genre de *complaintes*, qui revêtent d'ailleurs dans une certaine mesure un caractère générique par l'emploi d'une autre versification, constituent, nous l'avons vu, les plaintes de Pyrame et de Thisbé dans le conte homonyme. Toujours dans le manuscrit fr. 837 *Gautier d'Aupais* donne une attestation primordiale d'un emploi selon toute vraisemblance générique du terme de *complainte*.

Sans revenir sur tous ces cas, dont le dernier au moins semble attester l'existence d'un 'genre' de la *complainte*, il sera utile de s'arrêter un instant sur une autre occurrence du terme, à valeur légèrement générique, qui est illustrative des problèmes de la désignation du genre et qui montre peut-être en même temps que le terme de *complainte* en tant que genre littéraire ne remonte probablement pas à beaucoup avant la production du manuscrit fr. 837. Elle se trouve, encore une fois, dans le *Tristan en prose*. Ici, le *lai* que Kahedin adresse à Iseut⁶¹, repris justement par Simon en tant que lettre d'amour à sa dame Johenne⁶², est qualifié à la fois de *complainte*, de *brief* et de *letres*. Voici les paroles que Kahedin, mourant, adresse au harpeur :

Amis, ves ici ma **complainte** toute escrite : je l'ai ordenee, pour voir, atout le mieus que je le sai faire. [...] Veschi le **brief** que tu porteras a ma dame Yseut. [...] Lors trait maintenant un **brief** de son sain, que il meïsmes avoit escrit, et le desploie. Et quant il voit les **letres**, il commence mout tendrement a plourer, et tout en plourant le commence il a lire et canter pour aprendre le cant au harpeour. Et saciés que ce estoit uns mout biaux lais, et disoit paroles mout merveilleuses et en tel maniere : [suit le *lai*] Quant il a sa **complainte** finnee en tel maniere con je vous di, il clot le **brief** et puis le baille au harpeour.

Il semble que le terme de *complainte* comprenne deux éléments distincts. Tout d'abord il reflète le contenu de la lettre, qui est nettement une plainte amoureuse. Mais l'amour n'est pas l'unique sujet du passage, qui est en même temps en quelque sorte une plainte funèbre de Kahedin sur sa propre mort. Il semblerait donc que cette *complainte* joigne au domaine traditionnel de la *complainte* – la mort –, le domaine de l'amour : Kahedin mourra effectivement d'amour. D'ailleurs, il n'est pas inutile de remarquer que cette *complainte* est en même temps une lettre adressée à la dame, comme elle l'est dans la *complente* qu'Iseut envoie à Guenièvre⁶³. Le terme de *complainte* désigne donc bien un certain type de texte ici, mais cela tout d'abord au niveau du contenu : la *complainte* elle-même est désignée préférentiellement par le terme générique de *lai*. On relève donc ici un emploi semi-générique du

⁶⁰ Voir *supra*, le commentaire de la pièce.

⁶¹ Cf. l'édition Ménard 1987, § 161-4.

⁶² Voir *supra*, le commentaire de la pièce.

⁶³ Curtis 1976, § 572 et § 581.

terme de *complainte*, qui, toutefois, n'indique pas (encore) le même type de textes que ceux qu'on trouve dans le manuscrit fr. 837.

3.1.3.3. Attestations dans la littérature didactique

Il est enfin encore très rare de rencontrer le terme de *complainte* dans son acception amoureuse dans la littérature didactique. Il faut toutefois rappeler la charge potentiellement générique du terme dans la rubrique de l'un des manuscrits du *Chastement des dames* de Robert de Blois, telle qu'elle a été retenue lors de l'examen de ce texte dans le manuscrit fr. 837. Pour le reste, l'emploi du terme dans ce domaine de la littérature contemporaine semble être réservé à des plaintes de nature didactico-morale et religieuse : en témoignent, vers le milieu du 13^{ème} siècle, les *complaintes* d'un Rutebeuf ou d'un Clerc de Vaudois, telles qu'elles sont conservées, nous l'avons vu, dans le même manuscrit fr. 837.

3.1.4. Conclusion

Il est dangereux de vouloir dessiner une histoire des genres du *salut* et de la *complainte* sur la base de ce choix limité d'attestations, par ailleurs souvent douteuses, des dénominations (génériques) de *salut* et de *complainte*.

Pour ce qui est du *salut*, le meilleur exemple d'une référence au genre proprement dit semble se trouver dans la *Vie de saint Edmond* de Denis Piramus. Un peu plus tôt, l'auteur anonyme de *Floire et Blancheflor* avait déjà fait allusion à ce que peuvent avoir été des *salutations* amoureuses, qui sont toutefois interprétées seulement au début du 14^{ème} siècle comme des saluts amoureux proprement dits. Entre ces deux extrêmes, il n'y a que l'anonyme *Lai d'amours* qui offre une attestation du genre sur laquelle il faudra revenir plus loin. Car s'il est probable que dans quelques-uns des autres cas mentionnés, il faut penser au genre du *salut*, le terme de *salu(t/z)* ne revêt jamais une valeur générique suffisamment nette pour pouvoir affirmer qu'on a affaire au genre : dans la plupart des cas, il indique des saluts amoureux qui ont pu avoir la forme du *salut* – forme qui est elle-même souvent variable, comme nous l'avons vu –, mais dont on ne sait rien d'autre. Il faudra donc accepter le fait que les différents *salutz* mentionnés dans ces différents contextes amoureux font référence à une tradition plus large de saluts amoureux, qui peuvent mais ne doivent pas forcément coïncider avec le 'genre' du *salut* d'amour tel qu'il se manifeste dans notre corpus. De son côté, la *complainte* ne semble pas être attestée en tant que genre de la littérature amoureuse avant le corpus qui est l'objet d'analyse du présent travail. À la généralité du terme, qui indique souvent de manière générale un discours plaintif, s'ajoute le fait qu'il est utilisé en premier lieu pour désigner la plainte funèbre et la plainte didactique, morale et religieuse. Le manuscrit fr. 837 semble donc bien constituer ici encore le point de départ d'une tradition qui sera en revanche bien vive aux 14^{ème}-15^{ème} siècles.

En somme, il faut conclure par dire que les preuves effectives de l'existence d'un genre du *salut* et de la *complainte* sont extrêmement limitées. Surtout, il importe d'éviter le piège de vouloir voir le genre du *salut* dans toutes les attestations du terme de *salu(t/z)*. Le seul type d'attestations potentiellement informatives à ce propos est celui qui se trouve dans un contexte 'méta-littéraire', c'est-à-dire un contexte qui parle explicitement des différents genres littéraires (comme dans le cas de la *Vie de saint Edmond*) ou, éventuellement, de l'emploi et de la fonction de ce type de textes amoureux (comme dans l'*Art d'amours*).

3.2. Les *saluts* et *complaintes* et les genres contemporains

3.2.1. Introduction

Comme nous l'avons vu dans l'esquisse méthodologique ainsi que dans le survol de la tradition épistolographique amoureuse médiévale, présentés dans la première partie du présent travail, un aspect important de l'étude des genres réside dans leurs contacts avec d'autres genres : la place d'un genre dans le système littéraire d'une certaine époque se dessine le long de ses frontières. C'est donc aux bords du genre, là où il entre en contact ou en confrontation avec d'autres genres qu'on saisit parfois le plus nettement les limites du genre en question. Or, les *saluts* et *complaintes* appellent par eux-mêmes une approche large par leur mélange de lyrisme, narrativité et épistolarité. Mais la validité de cette remarque générale s'est démontrée de manière particulièrement nette lors de l'analyse générique du corpus du manuscrit fr. 837, qui a mis en valeur les différentes 'typologies' textuelles auxquelles se rattachent ces vingt-quatre pièces, du débat amoureux au congé d'amour en passant par les patenôtres farcies et l'allégorie amoureuse.

Pour rendre compte pour autant que possible de ces différentes attaches génériques des *saluts* et *complaintes*, qui permettent de mieux entrevoir la manière dont ils s'inscrivent dans le système générique (de la deuxième moitié) du 13^{ème} siècle, il conviendra donc d'étudier dans le présent chapitre non plus (seulement) la manière dont les genres contemporains s'introduisent dans le corpus des *saluts* et *complaintes* mais, inversement, la manière dont ces derniers surgissent dans les genres contemporains. De telles résurgences des *saluts* et *complaintes* en dehors du corpus proprement dit sont difficiles à interpréter et donc encore une fois partiellement hypothétiques. Elles concernent d'ailleurs également en premier lieu le genre du *salut*. Pour difficile que soit leur interprétation, elles n'en permettent pas moins de dessiner maximale la position que les *saluts* et *complaintes* occupent dans la littérature française dans une période qui dépassera des deux côtés le seul 13^{ème} siècle.

Ce dessin suivra à nouveau la tripartition maniée jusqu'ici et s'ouvrira par la poésie lyrique. Le contact du *salut* avec la lyrique contemporaine a déjà été effleuré de diverses manières lors du commentaire des textes. Il est en effet clair que les *saluts d'amours*, et peut-être plus encore les *complaintes*, constituent des transformations narratives, des *dits*, du discours de la chanson des trouvères, qui peuvent aller jusqu'à reprendre la structure de la chanson comme dans le cas de *Diex ! où porrai-je conseil prendre*. D'ailleurs, leur emploi des refrains ne fait que renforcer ce lien avec la lyrique, qui, dans quelques cas, va jusqu'à l'imitation (la citation de Hugues de Berzé dans *Ma douce amie, salut, s'il vous agrée*) et l'emprunt (la chanson de toile d'Audefroï le Bastard reprise dans *Por mon cuer resbaudir et pour reconforter*). Dans ce qui suit, il s'agira au contraire de voir si le genre, au lieu de n'avoir fait que subir l'influence de la chanson, a laissé à son tour des traces dans la lyrique contemporaine.

Le lien qui lie le *salut* et la *complainte* à la littérature narrative est tout d'abord un lien d'ordre formel : les deux genres utilisent la forme des octosyllabes à rimes plates utilisée habituellement dans le roman et le récit bref. À ce lien formel semble toutefois s'ajouter un lien thématique qui mérite d'être examiné brièvement. Il s'agira donc d'étudier quelques-uns parmi les nombreux lieux où le discours du *salut* et de la *complainte* semble se retrouver dans les romans (et nouvelles et contes), afin de mieux comprendre le rapport entre ces genres narratifs et les genres du *salut* et de la *complainte*. Un tel rapport a été constaté par exemple à travers la reprise d'un passage du roman de *Cligès* dans *Aussi comme la rose nest* ; et on peut avoir l'impression de l'entrevoir également dans les plaintes insérées dans le conte de *Narcisse*, examiné plus haut sous cette lumière. La reprise du *salut* ou de la *complainte* ne joue pas ici, comme dans la lyrique, un rôle au niveau du texte entier : il n'y a pas de romans

dont on peut supposer qu'ils constituent des *saluts* ou des *complaintes*, même si le narrateur a parfois tendance à considérer son histoire comme un livre à envoyer à la dame⁶⁴. Cette reprise – si de reprise il s'agit, ce qui est loin d'être sûr – joue au contraire au niveau de passages particuliers. On touche ici d'ailleurs à la question des *saluts* insérés tels quels dans d'autres textes, dont il sera question dans le chapitre suivant. À la différence de ces derniers cas, le problème que posent les fragments qui seront à analyser ici, c'est qu'ils sont difficilement identifiables au niveau générique : quand est-ce qu'une déclaration d'amour ou un monologue intérieur mis en scène dans un roman peut être apparenté aux genres du *salut* et de la *complainte* ? Question épineuse, d'autant plus qu'on possède un nombre impressionnant de textes narratifs en ancien français, nombre en effet beaucoup plus élevé que celui des *saluts* et *complaintes*⁶⁵. Question peu étudiée aussi : on a bien étudié la déclaration d'amour romanesque pour elle-même, tout comme l'emploi de la lettre d'amour dans le roman⁶⁶, mais on ne les a guère mis en relation avec le *salut* en tant que tel.

On peut approcher le lien entre ces passages narratifs et les *saluts* et *complaintes* de deux côtés : s'agit-il d'une influence de ces deux genres sur le roman ou, inversement, d'une influence du roman sur les deux genres ? Et, dans le dernier cas, ce genre de passages romanesques peuvent-ils être à l'origine des deux genres ? Une telle relation a été suggérée récemment⁶⁷ et c'est donc également pour vérifier la validité de cette hypothèse qu'il sera utile d'avoir une vue un peu plus large sur le problème. Pour une telle vue, il faut tout d'abord se tourner vers les différents romans eux-mêmes, dont il sera utile de présenter un aperçu à titre illustratif et par ordre *grosso modo* chronologique⁶⁸. Bon nombre des extraits qui vont suivre sont en réalité assez éloignés dans le temps et l'espace du corpus des *saluts* et *complaintes*. Ici comme ailleurs, il s'agira donc non pas tant de suggérer des 'influences' directes, mais de signaler plus en général la permanence, en dehors des *saluts* et *complaintes* mêmes, du discours amoureux centré sur la déclaration d'amour qui informe ces deux genres.

Enfin, le lien que maintient le *salut* (et, dans une moindre mesure, la *complainte*) avec la didactique amoureuse a déjà été effleuré à plusieurs reprises dans ce qui précède. Ainsi, il a été particulièrement intéressant d'examiner sous ce point de vue le *Chastement des dames* de Robert de Blois, on peut relever quelques influences ovidiennes dans le corpus même des *saluts* et *complaintes* et nous avons vu que *Dame plesant et sage, de touz biens doctrinee* se sert de quelques passages de l'art amoureux *Dou vrai chiment d'amours*. Après la lyrique et la littérature narrative, il faudra donc s'arrêter à cette dernière catégorie d'œuvres littéraires susceptibles de maintenir des rapports avec le *salut* et la *complainte*. Elle recouvra une gamme assez vaste de genres et de formes, qui commence par les arts d'aimer. Il s'agit ici d'une catégorie parfois difficile à délimiter. Ainsi, le *Grundriss der Romanischen Literaturen*

⁶⁴ La tendance est nette par exemple dans le roman de *Partonopeu de Blois*, où le narrateur n'a de cesse de comparer la situation des héros de son récit à la sienne propre ; d'ailleurs, Chrétien de Troyes même entreprend le *Chevalier de la charete* pour sa 'dame de Champagne' et le *Roman de la rose* est entreprise 'pour celle qui doit être appelée Rose'. Ici, comme l'a bien vu Ruhe (cf. Ruhe 1975, 248-51), il s'agit toutefois normalement de dédicaces, qui ne sauraient faire du texte proprement dit un *salut* ou une *complainte*. Voir à ce propos également Menegaldo 2001 (qui laisse de côté le genre même du *salut*).

⁶⁵ La question est donc en quelque sorte l'inverse de celle qu'il faut affronter pour le *salut* occitan : dans la littérature occitane on connaît non seulement plus d'exemplaires du genre du *salut* que de romans ou nouvelles, mais ces derniers sont encore nettement marqués par la lyrique troubadouresque, de sorte qu'une reprise du *salut* est plus facilement démontrable.

⁶⁶ Cf. Ménard 1970, Queruel 1995 et 1999, les études de Demartini sur les lettres dans le *Tristan en prose* ou encore Barbieri 2008 (sur les *Héroïdes* en langue d'oïl).

⁶⁷ Cf. Di Girolamo 2006 et *supra*, 1.2.

⁶⁸ J'ai examiné sous ce point de vue une bonne partie des romans en vers des 12^{ème} et 13^{ème} siècles, tels qu'énumérés dans le *GRLMA* (tome IV), mais ne saurais, avec une quantité de textes aussi vaste, prétendre à l'exhaustivité.

*des Mittelalters*⁶⁹ va jusqu'inclure le *Confrere d'amors* dans la catégorie des arts d'aimer ; et faut-il y inclure le *Roman de la rose*, qui se veut un art d'aimer, mais dont le caractère principal réside, du moins pour nous, dans sa narration allégorique⁷⁰? Le présent survol se limitera à un examen, par ordre chronologique, de cinq arts d'aimer en vers⁷¹, qui présentent un certain intérêt pour l'étude des *saluts* et *complaintes*, mais qui n'ont pas encore été examinés à la lumière de ces derniers. C'est bien évidemment dans tous ces textes dans l'explication et l'illustration de la prière d'amour à la dame – que celle-ci revête une forme épistolaire ou non – qu'on peut s'attendre à rencontrer des convergences avec, notamment, le *salut*. Des arts d'aimer à l'allégorie d'amour, il n'y a qu'un pas. Or, que les *saluts* et *complaintes* maintiennent des rapports avec la littérature allégorique contemporaine, c'est un fait qui n'a plus besoin d'être prouvé. Parmi les exemples les plus prégnants de ce rapport, on peut en effet rappeler le *Ditié de la rose*, la *complainte Il est resons que cil se tese* ou encore le long *salut* de Philippe de Remi. Du reste, de par sa nature épistolaire, le *salut* constitue un semi-dialogue avec une dame absente. Le genre est ainsi un débat en germe. En effet, c'est ce potentiel dialogique du *salut* qui est développé pleinement, nous l'avons vu, dans les deux *saluts* à réponse du corpus du manuscrit fr. 837⁷². Il sera donc utile de voir dans quelle mesure ces derniers sont apparentés au 'genre' du 'débat'⁷³. Comme on le voit, il s'agit là de textes assez différents. Ce n'est en effet que par simple commodité qu'ont été réunies ici sous le terme de 'littérature didactique' ces œuvres qui n'ont en commun que de traiter de l'amour sans relever de la lyrique ni de la littérature narrative proprement dites, même si elles revêtent toutes, dans une mesure plus ou moins grande, un caractère didactique. Comme dans ce qui précède, il s'agira d'ailleurs avant tout de mettre en valeur le contexte historico-littéraire du *salut* et de la *complainte*, plutôt que de démontrer des attaches concrètes, même si celles-ci ne sont pas complètement absentes.

⁶⁹ Cf. les aperçus de Segre dans le *GRLMA*, tome VI/1 et 2.

⁷⁰ C'est en effet sous cette rubrique que ce texte sera examiné dans la suite. Le *GRLMA* mentionne encore dans cette catégorie un texte intitulé *Flours d'amours* (cf. Segre 1968 et 1970), sorte de *complainte* sous forme de débat intérieur qu'il conviendra d'examiner parmi les débats, et la version anonyme du *Mariage des sept arts*, qui est à prendre en compte dans un paragraphe sur la littérature allégorique.

⁷¹ Je laisserai de côté ici l'*Art d'amours* en prose, examiné plus haut dans le cadre de la désignation générique de *salut* (cf. *supra*, 3.2.2.3.), ainsi que le *Livre d'amorettes*, art d'amour du 14^{ème} siècle (?) qui contient plusieurs refrains, mais qui semble inédit à ce jour, et le *Commens d'amours* de Richard de Fournival (?), art d'aimer en prose qui contient également quelques insertions lyriques. Il existe encore une traduction française tardive (14^{ème} siècle) du *Facetus* latin, la traduction catalane duquel se sert du modèle du *salut* (cf. *supra*, 1.2.2.5.). Le texte français (*Chieulx qui voelt faitis devenir*, éd. Morawski 1923), n'est toutefois plus très proche du *salut* dans les deux messages amoureux qu'il inclut (cf. vv. 353-68 et 413-72).

⁷² Une motivation théorique intéressante pour le rapport entre la lettre et le débat est fournie, nous l'avons vu (cf. *supra*, 3.3.2.1.), par Brunetto Latini, qui range les deux types de textes dans une même catégorie dans sa *Rettorica* : [...] *e così sono quasi tutte le lettere e canzoni d'amore in modo di tencione o tacita o espressa*. D'ailleurs, dans la littérature occitane, on retrouve le *salut* par exemple dans le débat qu'un oiseau messenger d'amour entame avec une dame dans les *Novas del papagay*.

⁷³ À cet effet, il convient de distinguer, ici comme dans la lyrique, entre les différents types de débats. Le type qui importe ici est bien évidemment celui où la femme est à la fois interlocutrice et objet de requête amoureuse, ce qui élimine les débats sur l'amour et les *jeux-partis*, qui opposent au contraire deux poètes autour d'une question d'amour. Dans la même catégorie se trouve la tradition du 'débat du clerc et du chevalier', qui vise à résoudre, on le sait, la question plus spécifique de savoir à qui attribuer la précellence en amour, au clerc ou au chevalier. Pour un aperçu des différents types de 'débat' dans le domaine didactique, voir Segre 1968 (*GRLMA* VI/1, 73-81) et, pour les 14^{ème} et 15^{ème} siècles, l'aperçu de Badel dans le *GRLMA* VIII/1, 95-110. Une introduction pratique à la forme poétique du débat (du point de vue du *contrasto* italien, mais dans une perspective romane) offre par exemple Arveda 1992.

3.2.2. Les salut et complaintes et la lyrique

3.2.2.1. La lyrique des trouvères

La chanson des trouvères est par sa nature souvent une sorte de message. C'est ce que fait comprendre avant tout l'envoi, qui destine le message lyrique à un destinataire identifié plus ou moins nettement⁷⁴. D'ailleurs, de manière plus générale, le monologue lyrique de la chanson est bien interrompue de temps en temps par les apostrophes lancées à la dame par le *je* dans des cris désespérés qui vont parfois jusqu'à caractériser la chanson entière⁷⁵. Cette deuxième nature épistolaire de la chanson apparaît de manière exceptionnellement claire dans une chanson de Gontier de Soignies. Dans *A la douçor des oiseaus* (RS 480 = 1014 éd. Formisano 1980), ce trouvère n'hésite pas à désigner sa chanson comme un *briés*, qu'il déclare, non sans orgueil, avoir mis par écrit lui-même :

Qui k'ait les moz ajostés,
Gontiers les mist en escrit ;
Si sera li briés portés
Vers ma dame a cort respit.
65 Diex ! de boine eure fui nés,
S'ele mon messaige lit,
Et tex soit sa volentés
K'en cest present se delit.

Ici, pour une fois, la chanson est un explicitement un *message*, terme qui indique la lettre proprement dite, que la dame de Gontier de Soignies devra (faire ?) lire⁷⁶. Ce n'est pas le seul endroit où la lettre est traitée comme une variante des genres lyriques : comme nous l'avons vu, un Denis Piramus les met également à un même niveau. Dans sa *Rettorica*, Brunetto Latini va plus loin, comme Lefèvre l'a rappelé avec raison⁷⁷, en les traitant comme les équivalents l'une de l'autre :

Ma chi volesse bene considerare la proprietà d'un lettera o d'una canzone, ben potrebbe apertamente vedere che colui che lla fa o che la manda intende ad alcuna cosa che vuole che sia fatta per colui a cui e' la manda. [...] Dunque è una tencione tacita intra loro, e così sono quasi tutte le lettere e canzoni d'amore in modo di tencione o tacita o espressa; e se così non è, Tullio dice manifestamente, intorno 'l principio di questo libro, che non sarebbe di rettorica⁷⁸.

S'il ne faut pas perdre de vue l'orientation rhétorique de ce passage, il n'en reste pas moins frappant de constater que les deux genres ne représentent pour Latini qu'un seul type de discours. La parenté réside justement dans le fait que les deux types de discours sont destinés implicitement ou explicitement à l'envoi.

Mais cette veine épistolaire, se traduit-elle concrètement par un rapprochement entre *salut* et chanson ? Malheureusement, on ne dispose pas, dans la littérature française, d'un cas aussi exceptionnel que celui, récemment étudié par Cerullo⁷⁹, de Falquet de Romans dans la

⁷⁴ Pour cet élément dans la lyrique des (trouvadours et) trouvères, voir, entre autres, Dragonetti repr. 1979, 304-78, Merceron 1998, 264-75 et Rosenberg 2004.

⁷⁵ Voir pour le rôle de l'apostrophe dans la lyrique d'oïl par exemple Dragonetti repr. 1979, 278-86 et Grossel 1997.

⁷⁶ Cf. à propos de ce passage aussi Rieger 1987b, 5-6.

⁷⁷ Lefèvre 2001, 73.

⁷⁸ Cité d'après Lefèvre (*ibidem*).

⁷⁹ Cerullo 2009c.

littérature occitane, où *salut* et chanson se rapprochent à l'intérieur de l'œuvre d'un seul auteur : rien que l'anonymat de la tradition française empêche une telle étude interne. D'ailleurs, comme nous l'avons vu, la seule possibilité pour une telle analyse que nous ayons – l'œuvre de Philippe de Remi – n'offre pas tant des points de comparaison entre le *salut* et la lyrique qu'entre le *salut* et la littérature narrative. Pourtant, nous verrons plus loin qu'il existe effectivement quelques cas où un tel rapprochement se produit, et de manière très intéressante. Ici, il faudra se contenter d'examiner avant tout une seule chanson d'amour sous cet angle.

Cette chanson est *Dame, cist vostre fins amis* (RS 1516)⁸⁰, attribuée à Thibaut de Champagne, la paternité duquel a pourtant été mise en doute par Wallensköld. Je cite le texte en entier:

Dame, cist vostre fins amis,
 Qui tout son cuer a en vous mis
 – De vos amer est si surpris
 Que de jor et de nuit est pris –,
 5 Vos mande que sachiez de voir
 Qu'il vous aime sanz decevoir ;
 En vos amer n'a pas mespris

 Dame, quant de vous me souvient,
 Une tel joie au cuer me vient,
 10 Qu'Amors me lace, qui me tient.
 Vostre douz regarz me soustient,
 Qui soëf m'a le cuer enblé ;
 Et souvent me ra il senblé
 Que de vous toute joie vient.

 15 Amors, ayez de moi merci,
 Que mon cuer, qui n'est mie ci,
 Fetes joiant, et priez li
 Que il li souviengne de mi !
 Mès certes vous n'en feroiz rien,
 20 Que je vous aim seur toute rien ;
 Pour ce sel metroiz en oubli.

 Onques nus ne vos ama tant
 Com je faz, qui touz jorz entent
 A vos servir veraiement.
 25 Pour ce sont perdu li amant
 Que trop leur faites acheter
 Ce dont il devroient chanter.
 Deus ! si fetes pechié trop grant.

 Dame, merci, merci cent foiz !
 30 Pitiez vous praingne a ceste foiz
 De moi, qui sui ensi destroy
 Pour vous qu'or sui chاوز, or sui froiz,

⁸⁰ Voir l'édition Wallensköld 1925, 239-41 et, pour le problème de l'attribution, *ibidem*, lxxviii.

Or chant, or plor et or souspir.
Je conmant a vos mon espir ;
35 Ne sai se merci en avroiz.

Dans les cinq *coblas singulars* de cette chanson, on peut reconnaître plusieurs éléments du *salut*. En premier lieu, il y a l'attaque épistolaire de la première strophe. Si les 'saluts' traditionnels manquent, il est significatif qu'on trouve ici le verbe tout aussi traditionnel de *mander* : de toute évidence, le texte s'adresse directement à la dame. Tout aussi significatif est le fait que le *je* lyrique de la pièce se présente ici, et uniquement ici, à la troisième personne, respectant ainsi parfaitement les préceptes de l'art épistolaire tels qu'ils sont appliqués par le *salut*. Suivant ce début indéniablement épistolaire, le reste de la pièce dénote un certain développement linéaire qui n'est pas celui qu'on trouve d'habitude dans la chanson des trouvères. Après l'adresse de la première strophe, la deuxième constitue une petite *narratio* racontant les souffrances amoureuses de l'amant. La troisième et la quatrième strophe constituent une petite unité autonome dans la mesure où l'amant ne s'y adresse plus à la dame, mais à Amours dans une tentative désespérée d'obtenir l'aide du dieu d'amour dans son entreprise amoureuse. Elles s'insèrent pourtant en quelque sorte dans la *narratio* du désespoir de l'amant, entamée à la deuxième strophe. Dans la cinquième et dernière strophe, l'amant s'adresse à nouveau directement à la dame dans ce qui constitue nettement une *conclusio* avec une dernière et ardente prière répétée de *merci*. Même si toute référence explicite à l'envoi manque, l'on relève ainsi une structuration tripartite aux accents épistolaires. D'ailleurs, il faut noter que toutes les strophes commencent par une apostrophe à la dame, sauf, logiquement, les deux où l'amant s'adresse à Amours. Enfin, on peut noter que l'emploi des octosyllabes et du minimum de deux rimes différentes par strophe n'est peut-être pas entièrement sans rapprocher cette chanson des *saluts*.

Bien évidemment, il ne s'agit pas d'un *salut* proprement dit, mais, si l'on veut, d'une 'chanson épistolaire' qu'on pourrait comparer à la chanson *Dompna, eu vos sui messatgiers* de Guillem de Saint-Leidier dans la lyrique occitane⁸¹. Au demeurant, dans ce genre de textes, il est difficile, sinon impossible de savoir si l'auteur s'est inspiré du *salut* proprement dit ou plus simplement – et sans doute plus logiquement – de l'art épistolaire contemporain. Néanmoins, il convient de relever ce cas assez typique d'un mélange de la chanson et de l'épistolaire, qui rend explicite une tendance latente de la première.

Une deuxième chanson mérite peut-être d'être brièvement rappelée ici, qui se veut tout autant un message à la dame, mais sans reprendre directement l'*ars dictaminis*. Il s'agit de la chanson *Amours qui son oés m'a pris* (RS 1591) de Gace Brulé⁸². Cette chanson se compose de cinq strophes suivies de deux envois. La première strophe sert de prologue en annonçant la raison du chant, en précisant la volonté du poète de servir sa dame et en exprimant son espoir d'obtenir la grâce de cette dernière à l'aide d'une formule bien connue : *Car en vos est ou ma mort ou ma vie* (v. 10). Suit une *narratio* de deux strophes dans laquelle le *je* illustre extensivement l'*innamoramento* dont il a été victime. En voici un extrait (vv. 23-8) qui n'est pas sans rappeler les apostrophes rhétoriques du *salut* :

Vostre grant beauté, vostre pris,
Vostre sen, vostre bel parler,
Vostre semblant, vostre acesmer,
Vostre valour et vostre cortoisie ;
Vostre gent cors, que mes fins cuers n'oblie,
Me fait sovent sopirer et doloir,

⁸¹ Pour ce texte et le lien qu'il semble construire entre *salut* et *canso*, voir Cerullo 2009c.

⁸² Édition Dyggve 1951.

Une telle *laudatio* par répétition⁸³ apparaît en effet à plusieurs reprises dans le corpus des *saluts* et *complaintes* d'oïl⁸⁴. Les deux strophes qui suivent peignent la peur qu'éprouve l'amant d'avouer son amour à la dame et le problème qui en résulte : ainsi, la dame ne se doutera jamais de son amour. Mais le *je* apporte aussitôt la solution : c'est la chanson qui doit dire à sa dame qu'elle pourra bien lire l'amour qu'il lui porte sur son visage. Telle est donc la conclusion de la pièce, donnée dans l'envoi :

Douce dame, cui n'os nommer amie,
Des que je n'ai hardement ne pooir
De vos mostrer mon mal et mon voloir
En lieu de moi ceste chançons vos prie.

Il s'agit, certes, d'une chanson tout à fait traditionnelle. Mais en même temps, elle revêt une linéarité (introduction – *narratio* – conclusion) qui est plutôt rare dans le genre et qui n'est pas sans rappeler les *saluts*. Ce caractère linéaire, voire 'narratif' est sans doute causé par le fait que la chanson doit servir de message auprès de la dame, à laquelle l'amant s'adresse en effet tout au long de la pièce, pour résoudre une problématique qui est tout aussi essentielle dans le *salut*, à savoir celle de la déclaration d'amour.

On a donc affaire ici à un message amoureux né de la thématique de l'aveu, qui présente une linéarité exceptionnelle au sein de la lyrique. Attribuer ces caractéristiques à l'influence du *salut* est évidemment impossible. Mais il n'est peut-être pas sans intérêt de souligner ici comme dans *Dame, cist vostre fins amis*, la possibilité de la chanson de se transformer en message amoureux. Surtout, il semble que l'apostrophe à la dame qui accompagne cette transformation puisse faire changer le caractère la chanson. Mais, pour intéressantes que soient ces chansons 'épistolaires', elles restent des exceptions⁸⁵.

Enfin, il est à ne pas oublier que même la chanson pouvait être sentie dans une certaine mesure comme un dialogue entre l'amant et sa dame – tout comme le *salut* – et, par conséquent, être suivie d'une réponse de la dame même. C'est du moins ce que nous montrent quelques chansons anonymes, qui, par là, se rapprochent quelque peu des quelques textes 'à réponse' du corpus⁸⁶. Après avoir présenté les sentiments du *je* lyrique masculin pendant plusieurs strophes, ces pièces changent en effet tout d'un coup de perspective dans la dernière strophe en introduisant une réponse de la dame aux lamentations de l'amant. Ce procédé très rare, qui semblerait remplacer en quelque sorte l'envoi, n'est appliqué, que je sache, que dans les chansons anonymes *Amors me tient en esperance* (RS 227) et *Amors, qui soupren* (RS

⁸³ Cf. Dragonetti reprint 1979, 37.

⁸⁴ Voici quelques exemples : *Douce dame, salut vous mande* (: *limande*), vv. 7-8 : *Vostre biauté, vostre franchise, / Vostre douceur mon cuer atise ; Por mon cuer resbaudir et pour reconforter*, vv. 17-8 : *Douce, vo grant biautez, vo sens et vo proëce / [M'ont] si feru... ; Dieus qui le mont soustient et garde*, vv. 35-7 : *Vostre ouel, vostre douce maniere, / Vos dous regars, vo simple chiere / M'ont navré...* Parmi les *saluts* occitans, *Cel que vos es al cor plus pres* d'Arnaud de Mareuil contient une longue énumération des qualités de la dame, précédées du possessif *vostre* (cf. éd. Gambino 2009, vv. 17-24), qui est d'ailleurs assez proche de celle de Gace Brulé.

⁸⁵ La chanson de femme *Jherusalem, grant damage me fais*, dans laquelle Bec a vu 'une sorte de *salut d'amour*, de message amoureux « outre la mer salee » (cf. Bec 1977, 157, note 23) ne démontre aucun lien spécifique avec le genre ; le passage cité reprend en revanche la thématique de l'envoi de Thibaut de Champagne, mentionné plus haut (3.2.2.1.).

⁸⁶ Le dialogue est un élément important de la lyrique des trouvères, comme le montre par exemple le succès de la pastourelle, du débat et, surtout, du *jeu-parti*. Cependant, abstraction faite de la première – qui s'inscrit toutefois dans un registre différent – ces différents textes ne présentent pas de dialogue entre un amant et sa dame, mais des dialogues entre poètes sur une question amoureuse et n'ont donc pas d'intérêt direct pour les *saluts* et *complaintes*.

724)⁸⁷. Comme dans les *saluts* et *complaintes*, il s'agit selon toute vraisemblance de réponses composées par le même poète que le reste de la chanson. Dans la première pièce, la réaction de la dame se fait en réponse à une *chançon* (en réalité un refrain, qui suit aussitôt) que l'amant envisage de lui chanter. La réponse à la requête de l'amant est positive : elle décide de garder son cœur et d'aimer son possesseur. Dans la deuxième pièce, la réponse fait suite à une apostrophe directe de l'amant à la dame et est également positive (vv. 57-70):

« Biau tres douz amis,
Quant si vos voi pris
Et laschiez,
A vostre devis
Serés, je.l plevis,
Ralaschiez ;
Car qui merci crie
Por avoir aïe
Doit estre alegiés.
J'ere vostre amie,
Ne en doutez mie ;
De moi ferés
Vos volentez,
Tot cert en soiez ! »

On reconnaît ici l'argument traditionnel 'merci ait qui merci crie', tel que nous l'avons rencontré également dans la riposte de l'amant dans *Amors qui m'a en sa justise* (v. 12). D'ailleurs, l'aise et la franchise avec laquelle la dame répond ici et va jusqu'à s'offrir entièrement au soupirant (vv. 68-70) semblent confirmer l'idée selon laquelle, comme dans certaines pastourelles, cette réponse exceptionnelle⁸⁸ de la dame provient de la fantaisie du poète plutôt que d'une interlocutrice réelle. Le style de ces réponses, et d'ailleurs le fait même qu'il s'agisse de réponses (très) favorables, les séparent quelque peu des réponses féminines qu'on trouve dans les *saluts* et *complaintes* : ces dernières se rapprochent plutôt, nous l'avons vu et le verrons encore, des pastourelles, du débat, voire encore des modèles de conversation amoureuse des arts d'aimer. Il est néanmoins utile de se rendre compte qu'il s'agit là d'un phénomène qui n'est pas complètement étranger à la chanson non plus.

3.2.2.2. Le *lai* lyrique

Le rapport potentiel des *saluts* et *complaintes* avec ce genre a déjà été effleuré dans la brève analyse du *salut* par Simon. Ce texte n'est pourtant pas le seul endroit où on l'entrevoit. Le terrain de confluence est, encore une fois, celui de l'épistolaire : il existe plusieurs *lais* qui ont une fonction épistolaire et qui, ainsi, semblent se rapprocher du genre du *salut*, bien qu'ici encore, il faille ne pas perdre de vue la diffusion contemporaine plus générale de l'*ars dictaminis*. D'autre part, comme nous l'avons vu également avec le *Tristan en prose*, le contenu d'un *lai* peut être caractérisé comme une 'complainte'. Encore un autre problème est celui de la désignation même de *lai*, terme qui peut recouvrir des domaines assez

⁸⁷ Éditées respectivement dans Spanke 1925 et dans Rosenberg-Tischler 1995.

⁸⁸ Cf. Rosenberg-Tischler 1995, 936. Parmi les chansons dialoguées on peut encore mentionner celle, célèbre, de Conon de Béthune (RS 1574), qui oppose un amant à une dame qui a longtemps refusé le premier et qui s'en repent trop tard ; il s'agit toutefois d'une pièce exceptionnelle, qui renverse du reste les rôles habituels de l'homme et de la femme.

hétérogènes : textes lyriques et textes narratifs de différentes formes⁸⁹. Il convient de laisser de côté ici cette dernière catégorie, dont nous aurons pourtant un exemple intéressant dans le chapitre suivant, pour examiner brièvement le rapport de quelques textes lyriques désignés ou identifiés comme des *lais* avec les genres du *salut* et de la *complainte*.

Un premier texte qui est alors à (re)prendre en compte est encore une fois le *lai*, inséré dans le *Tristan en prose*, que Kahedin envoie à Iseut⁹⁰. En voici quelques extraits du début (quatrains 1-2), du milieu (quatrain 13) et de la fin (quatrains 33-5) :

En morant de si douche mort
C'ainc nus si dous morsel ne mort
Me plaing de cele ki m'a mort,
Ardours d'amours a ce m'amort.

Je laisse la proesse pour vers.
D'amours que jou truis si pervers
Me lo et plaing et fais ent vers.
Amours me font gesir envers.

Dame, complaindre me voloie
De vous, pour qui je me doloie,
Mais or connois que mal feroie
Se de ma mort vous apeloie.

Puis que je voi que terminant
Vont tout mi fait et definant,
Morant d'amours, cheste en clamant,
Vois chi ma complainte finant.

Douche dame, vaillans et sage,
Je ne vous puis mander message
De ma mort ne de mon malage,
Fors chest brief, ne sai s'est folage.

Chest brief ki ma mort vous presente
Vous mant, je n'ai mais nule entente
Fors a mort, ja Dieux ne consente
Que vostre gens cors tel mal ne sente.

Ces vers méritaient d'être cités, car ils montrent, avec toutes les réserves qu'une telle affirmation exige, que le terme de *complainte*, dont nous avons vu plus haut qu'il ne revêt pas la valeur qu'il a au sein du manuscrit fr. 837, n'a pas moins de légères connotations génériques. Il est en effet utilisé dès l'ouverture de la pièce, semble-t-il, à travers le verbe *se complaindre*, et devient explicite au v. 131. Il s'agit d'un *lai* à cause de la forme et de l'exécution musicale, d'un *brief* à cause de sa fonction dans le récit en tant que message à Iseut, mais aussi d'une *complainte* à cause de son contenu plaintif (voire funèbre). Ainsi, selon ce que l'on choisit comme critère 'générique' (forme, fonction ou contenu), l'on interprétera ce texte de trois manières diverses. Si on ne saurait interpréter le passage comme

⁸⁹ Pour un aperçu des différentes acceptions de la désignation du genre, l'on consultera par exemple Bec 1977, 189-213.

⁹⁰ Édition Fotitch-Steiner 1974.

une ‘complainte d’amour’ proprement dite, ces vers posent ainsi une fois de plus le problème des ‘genres’ médiévaux et plus spécifiquement celui de la désignation de *complainte*.

Après ce *lai* tristanien, il faut se tourner un instant vers le *lai* lyrique, où l’on rencontre une brève formule dans le *Lai du chèvrefeuille* (13^{ème} siècle) (vv. 13-6)⁹¹ :

Amie, je vos salu
Ens mon lai premierement.
Doce amie, mon salu
Prendés au comencement.

Ce passage est un extrait de la troisième strophe, qui est précédée de deux strophes introductives dans lesquelles le poète annonce son intention de commencer un lai du nom de ‘chèvrefeuille’. Ce fait indique à lui seul qu’il ne s’agit guère d’une lettre d’amour proprement dite, mais d’une pièce écrite en l’honneur de la *doce amie*⁹². L’on peut distinguer néanmoins, si l’on veut, une sorte de *narratio* (l’amant veut éviter les querelles avec sa bien-aimée⁹³ et déclare sa loyauté), ainsi qu’une sorte de *petitio* (l’amant ne veut au monde que l’amour de son amie), le tout parsemé par des apostrophes à la destinataire, avant que la pièce ne s’achève sur l’accueil que le *lai* aura dans l’avenir. L’on ne peut donc dénier un certain caractère épistolaire à ce texte, pour faible qu’il soit. Et si le bref salut à l’amie remonte en effet au modèle épistolaire – ce qui ne paraît pas impossible – on peut penser que l’auteur anonyme ait eu à l’esprit le seul modèle contemporain des épîtres amoureuses en vers.

Plus intéressant que ce texte est un *lai* légèrement plus tardif (il date probablement du début du 14^{ème} siècle⁹⁴) qui ne semble guère plus avoir attiré l’attention depuis qu’il a été édité par Achille Jubinal en 1842⁹⁵. Il se trouve dans le manuscrit fr. 24432 de la Bibliothèque nationale, grande collection de *dits* et de fabliaux notamment, où on l’a intitulé *lay d’amours* (*incipit* : *Il est aucuns folz qui se plaint*)⁹⁶. Ce texte est assez particulier à plusieurs égards. Tout d’abord par sa versification unique. Il se compose en effet de vingt strophes dont voici le schéma : a8 a4 a4 b8 a8 a4 a4 b8 b8 a8 b4 b4 a8⁹⁷. Cette organisation des rimes rappelle au premier regard quelque peu celle de la strophe d’Hélinand, à laquelle on parviendrait avec quelques retouches : (a)aab(a)aabb[b]abba. D’autre part, si l’on part de la longueur des vers, on peut diviser les strophes en trois sous-groupes avec, entre le deuxième et le troisième groupe, un vers ‘superflu’ : 8448 – 8448 – 8 – 8448. Enfin, l’alternance entre octosyllabes et tétrasyllabes n’est pas sans évoquer celle du tercet (ou quatrain) coué qu’on trouve par exemple dans *Li douz penser où je si sovent sui* et dans quelques autres *complaintes*. Cette versification inscrit donc le texte dans une certaine mesure dans le champ ‘générique’ des *dits* et des *complaintes*. Mais c’est sans doute cette même versification qui a inspiré à l’auteur la désignation de *lay* qu’on trouve vers la fin de la pièce (v. 238), l’anisosyllabisme étant un élément assez caractéristique de ce genre.

⁹¹ Édition Jeanroy-Brandin-Aubry reprint 1975.

⁹² C’est d’ailleurs l’opinion de Ruhe (cf. Ruhe 1975, 250, note 152) qui n’y voit pas plus qu’une simple dédicace.

⁹³ Ce *descort* que l’amant préfère éviter constitue évidemment un clin d’œil vers le texte même, qui constitue effectivement un *lai-descort*.

⁹⁴ Selon Jubinal (Jubinal 1842, 178, note 1), le texte pourrait dater du premier tiers du 14^{ème} siècle.

⁹⁵ Le texte est pourtant signalé par Gröber dans son *Grundriss* en relation directe avec le *salut*.

⁹⁶ Pour une description du ms., qui est postérieur à 1345, voir Omont-Couderc-Auvray-Roncière 1902, 361-8 et Ribémont 2000, 10-13. Le texte est précédé d’une collection de *serventois* et *sottes chansons* couronnées à Valenciennes, qui permettent de localiser le codex (cf. Battelli 1999b, 578 ss.). Par son contenu et son origine géographique, ce manuscrit est donc assez proche du ms. fr. 837.

⁹⁷ Cf. Naetebus 1891, 96. Il faut noter une irrégularité au v. 153-4, où manque un vers court (problème que le copiste a peut-être cherché à résoudre en changeant la rime *vuit* en *voint*).

Un deuxième aspect intéressant du texte se place au niveau de son contenu. Le texte constitue en effet une longue prière d'amour à la dame, bien que ce ne soit pas l'amant même de la dame qui la prononce, mais un oiseau. Plus précisément, le 'rôle' de l'amant est rempli par un perroquet (*papegaut*, v. 17) et celui de la dame par une *mauvis* (grive). Ce changement de rôles, quelque peu inattendu, a lieu à la deuxième strophe et est maintenu jusqu'à la fin de la pièce. Le texte s'inscrit donc d'emblée dans la riche tradition (lyrique) médiévale des oiseaux chanteurs et messagers d'amour⁹⁸, à cette différence près qu'ici, la dame même va jusqu'à se transformer elle-même en oiseau. La prière d'amour, quant à elle, est également tout sauf traditionnelle. À la première strophe, le *je* lyrique déclare que les amants qui affirment qu'ils meurent d'amour ne sont pas de vrais amants, puisque celui qui vit en amour est toujours joyeux. Il se propose de démontrer la vérité de cette thèse en se référant aux oiseaux : il a vu un perroquet prier d'amour une grive et rapporte cette requête amoureuse. Aux troisième et quatrième strophes, le perroquet commence son discours en affirmant sa joie d'amour et en offrant son service à la mauvis. Les strophes cinq jusqu'à quatorze comprennent, outre les éléments d'une *descriptio*, une longue *narratio* qui précise comment il est tombé amoureux de la belle par son *douz regarz* (vv. 66, 156, 171) et comment cet amour travaille en lui. Les strophes quinze et seize constituent une sorte de conclusion de ce récit lyrique et préparent la *petitio* de grâce (il est à noter que ce n'est plus le terme traditionnel de la lyrique des trouvères, *merci*, qui est utilisé ici) des deux strophes qui suivent, dont voici un extrait illustratif (vv. 208-15) :

Si vous suppli, dame loée,
 Très-bien amée
 Et désirrée,
 Que vous soiez vers moi piteuse,
 Car ma plaisance est ordenée
 Et ma pensée
 Que j'à muée
 Ne soit de vous, très-gracieuse ;

Les deux dernières strophes fournissent la conclusion de la pièce, qui consiste en la preuve de la thèse posée au début : comme l'amour du perroquet l'a montré, Amour pourvoit l'amant d'espoir et c'est pourquoi il ne saurait être en peine⁹⁹.

Le texte possède donc bien un certain développement interne qui aboutit sur la demande de la pitié de la dame, mais ce développement revêt une forme lyrique assez prononcée, comme c'est le cas de quelques-uns des *saluts* et *complaintes* du manuscrit fr. 837. À ce propos il est intéressant de noter la confusion que le texte crée entre le *je* lyrique et le perroquet¹⁰⁰. En effet, si les deux premières strophes jusqu'au v. 23 appartiennent nettement au premier, à la fin de la pièce, la séparation entre les deux instances s'estompe et le rapport entre le perroquet et la grive est dédoublé par celui entre le *je* et sa dame. Il est alors clair que,

⁹⁸ Pour ce motif très répandu, voir *supra*, le commentaire sur *Cloz de girofle, lis et rose* (2.2.2.7.). Le motif plus spécifique du perroquet messager d'amour joue un rôle important dans *Las novas del papagay* occitanes et dans la nouvelle occitano-catalane de *Frayre de Joy et Sor de Plaser*. Enfin, on peut noter que le texte rappelle quelque peu les 'débats d'amour' (cf. Oulmont 1911), où l'on trouve souvent des oiseaux (parmi lesquels des perroquets) qui discutent de l'amour ; à la différence de ces textes, ce *lay* ne reporte que le discours d'un oiseau, et pas de réponse.

⁹⁹ C'est le motif du paradoxe amoureux, selon lequel l'amour est un mal agréable, qui est ici transformée en thèse principale de la pièce (cf. les vv. 192-94 : *meillor labor / ne puet nul jour / faire cuerz qui joie a por paine*).

¹⁰⁰ Nous avons rencontré un effet semblable dans *Mon cuer qui me veult esprouver* où se produit une fusion entre le narrateur et l'amant-protagoniste du récit.

par le biais de ce *lay*, le *je* vise bel et bien sa dame. Ainsi, il est clair que l'autoréférence à la dix-huitième strophe (*Car en ce lay chascun perçoit / que sanz destroit / mes cuers reçoit / tout le contraire des dolans*, vv. 238-41) se rapporte au *je* lyrique, d'autant plus qu'ici, comme dans la dernière strophe, le texte revient nettement au début afin de boucler le raisonnement qui y avait été entamé¹⁰¹. Mais il est difficile de savoir où finit le discours du perroquet et où commence celui de l'amant même : de toute évidence, à moins de supposer un trouble ou une lacune dans le texte, ce dernier mélange volontiers l'amant humain avec l'animal¹⁰². Cette confusion s'explique, logiquement, par la tradition lyrique. Comme l'amant de la chanson des trouvères, l'amant de ce *lay* imite les oiseaux. Il est toutefois significatif que le poète ait remplacé les oiseaux traditionnels – tels l'alouette ou, surtout, le rossignol – par celui du perroquet. Au lieu d'un oiseau connu pour son beau chant, un oiseau connu pour sa capacité d'imiter le langage humain : le discours remplace le chant, le narratif se substitue au lyrique.

Ainsi, si on peut dire difficilement que ce *lay d'amours* constitue un *salut* au sens que le manuscrit fr. 837 donne à ce terme, il se présente clairement comme une prière d'amour qui constitue à plusieurs égards une continuation – tardive, certes – d'une tradition lyrico-narrative qui inclut également les *saluts* et *complaintes*.

3.2.2.3. Un salut amoureux sous forme de motet

Au sein de la célèbre collection de motets conservée à Montpellier (Faculté de Médecine, ms. H 196) se trouve un petit texte qui, délaisse jusqu'ici, ne peut pourtant pas ne pas faire penser au *salut*. Le voici, cité d'après l'édition Tischler 1985, 74 (no. 219) :

La plus bele riens vivant,
Dont nus hom peut avoir joie,
Salus voz envoie cantans ;
Que nus autres n'en envoie,
5 Si vos proi. Quant sui partans,
Qu'il en sera lieus et tans,
Pensés, que je voz revoie !
Ne m'oubliés mie, bele et avenanz ;
Quant je ne voz voi, s'en sui plus dolans.

Il semble qu'il s'agisse d'un d'adieu et que le salut adressé à la dame soit un salut de départ. Du reste, il s'agit d'un salut qui revêt en apparence une forme épistolaire (vu l'emploi du verbe *envoier*), mais qui est en même temps chanté. C'est-à-dire que ce petit texte, s'il inspire du genre du *salut*, offre un mélange particulièrement intéressant de deux domaines génériques, narratif et épistolaire d'un côté et lyrique de l'autre, comme l'exprime en effet littéralement le v. 3 : *salus voz envoi cantans*. Cela montre, s'il en était encore besoin, que la thématique du *salut* n'est pas forcément confiné à une seule forme. Par ailleurs, il faut noter, du côté du motet, que ce genre est lui-même particulièrement ouvert à des typologies lyriques différentes, accusant non seulement une inspiration 'aristocratisante', mais, surtout, 'popularisante' (pastourelle, chanson de femme, chansons à danser...), voir religieuse¹⁰³. Un

¹⁰¹ Les deux dernières strophes reprennent non seulement l'idée de la première, la dernière strophe du texte est en outre bâtie avec les mêmes rimes que la première.

¹⁰² On pourrait supposer que le *je* reprend la parole à la quatorzième strophe, qui prépare la fin du texte, et cela d'autant plus qu'on y trouve l'apostrophe *dame*, qui est absent dans le discours du perroquet (où l'on ne trouve que l'apostrophe *bele*, et encore une seule fois : à la treizième strophe) ; toutefois, à la dix-huitième strophe, on retrouve l'apostrophe *douce mauvis*.

¹⁰³ Voir à ce propos aussi Tischler 1978, xxxiii.

point de convergence très intéressant, en revanche, réside dans l'emploi de refrains qui caractérise ces deux genres. Les *saluts* et *complaintes* se servent non seulement volontiers de refrains, mais ils le font encore de la même manière que le motet en intégrant parfois des pièces lyriques jusqu'à les rendre méconnaissables. Du reste, dans ce qui précède nous avons vu que les *saluts* et *complaintes* se servent volontiers du matériau lyrique offert par le motet même. Dans le cas présent, il est à noter que le motet se clôt justement sur un refrain, tout comme le font plusieurs *saluts* et *complaintes*. Enfin, si on a le droit de voir dans cette *salutatio* poétique un représentant de ce genre, on retrouverait ici le type de bref *salut* lyrique dont la littérature occitane connaît également quelques exemples (qualifiés de *salut-cobla* par Cerullo). Ici, on aurait affaire non pas tant à un *salut-cobla* qu'à un *salut-motet* qui ferait entrevoir comment la thématique du *salut* s'adapte aux formes et genres propres au contexte où il est pratiqué. C'est encore exactement à une telle adaptation formelle au milieu historico-littéraire qu'on a l'impression d'assister avec le texte suivant.

3.2.2.4. Un *virelai* de Jehan de Lescurel

En effet, une illustration particulière du rapport entre le *salut* et la lyrique des alentours de 1300 est enfin offerte par une pièce de Jehan de Lescurel. Ce poète parisien, qui nous a laissé un chansonnier de trente-quatre poésies lyriques conservées dans le manuscrit f. fr. 146, fut pendu en 1304 pour viol¹⁰⁴. Mais, ce qui est plus important, au niveau de l'histoire littéraire son œuvre – une poésie amoureuse dans un langage lyrique traditionnel, mais coulée dans les nouvelles formes fixes de la *ballade*, du *rondeau* et du *virelai* – constitue une charnière importante entre l'époque d'Adam de la Halle et Guillaume de Machaut. Or, chez ce poète tardif, on retrouve le *salut* d'une double manière dans le *virelai* *Dis tans plus qu'il ne faudroit flours*. Pour mettre en valeur cette double attache, il convient de citer le texte en entier¹⁰⁵ :

Dis tans plus qu'il ne faudroit flours
A faire un mont jusques és ciex
Mant à vous salus et douçours
Et veil d'amer moi vous doint Diex.

Jeune et belle et gracieuse,
En vous ai tout mon cuer mis ;
Honneur et joie amoureuse
Aiez, frans cuer dous, toudis.

Ne senz grietés, mes granz douçours,
Dés que vous remir de mes iex ;
En moi croit tout ainsi amours
Loiaus puis par vous ai biens tiex.

Dis tans plus qu'il ne faudroit flours
a faire un mont jusques és ciex
mant a vous salus et douçours
et veil d'amer vous doint Diex

¹⁰⁴ Cf. Wilkins 1966, i-ii ; dans cette édition on trouve également un fac-similé des compositions de ce poète parisien. Pour quelques études plus récentes sur sa vie et son œuvre, voir aussi les contributions dans Bent-Wathey 1998.

¹⁰⁵ Je cite d'après l'édition Wilkins 1969.

En fais et diz savoureuse,
Sage dame au cors faitiz,
Car soiez douce et piteuse
Vers moi qui suis voz amis.

Raisons veut que soie touz jours
En vous servant cois et doutiex,
Larges, courtois, si grans honours
Vient de vous ; pour ce, cuer gentiex,

*Dis tans plus qu'il ne faudroit flours
a faire un mont jusques és ciex
mant a vous salus et douçours
et veil d'amer vous doint Diex*

Or proi Amour que soigneuse
Vers vous, doucete au cler vis,
Soit pour moi et curieuse
Si que vo cuer soit espris

Aussi com sui et par tieux tours ;
Lors serai celans et soutiex
Vers vous plus qu'ore et nuis et jours
Et pour ce, pour plaire vous miex,

*Dis tans plus qu'il ne faudroit flours
a faire un mont jusques és ciex
mant a vous salus et douçours
et veil d'amer vous doint Diex*

Tout d'abord, dans cette pièce le *salut* va jusqu'à envahir le domaine lyrique dont le genre se sert lui-même tellement volontiers, à savoir celui du refrain. Le refrain autour duquel ce *virelai* a été construit – il porte le numéro 584 chez Van den Boogaard – n'est en effet rien d'autre qu'une *salutatio*, qui présente une variation sur la formule latine *quot...tot...* telle que nous l'avons rencontrée déjà à plusieurs reprises¹⁰⁶. Plus intéressant est-il sans doute de noter que la comparaison spécifique du nombre de saluts avec le nombre de fleurs qu'il peut y avoir entre la terre et les ciex, se retrouve, coulée dans la même formule de l'épistologie latine, dans la *salutatio* du *salut Deus qui le mont soustient et garde*:

Salus vous manc, amie chiere
Autretant qu'entre ciel et tiere
Porroient croistre de rosetes,
De flors, de lis, de violete[s]

Comme il s'agit d'une comparaison courante dans ce genre de formules¹⁰⁷, il n'est pas nécessaire de supposer une improbable influence directe, mais il semble bien que l'auteur de

¹⁰⁶ Le texte est absent de l'inventaire de l'emploi de cette formule dans la littérature française par Ziltener 1972 (cf. *ibidem* 124-5).

¹⁰⁷ Cf. aussi *supra*, 1.2., notes 74 et 107 ; on peut noter toutefois que Jehan fait preuve d'une forte prédilection pour la nature également dans l'un de ses deux *dits*.

ce refrain se soit inspiré de l'épistolographie contemporaine, peut-être sous la forme qu'elle revêtait dans le *salut*. On a donc affaire à un cas à ma connaissance unique d'interférence 'générique' possible entre le *salut* et le domaine lyrique du refrain¹⁰⁸. Or, il est intéressant de noter que c'est justement cette interférence qui est soulignée par un deuxième aspect du texte, qui montre que son caractère épistolaire ne se résume pas au refrain, mais s'étend jusqu'au texte entier. C'est que, comme Wilkins l'a découvert, les initiales du premier refrain et celles des six strophes qui le suivent forment ensemble l'acrostiche suivant : *Dame, Jehan de Lescurel vous salue*. Ce jeu de mots constitue non seulement une importante signature d'un poète autrement presque inconnu, mais fait surtout de cette pièce une poésie épistolaire à tous les effets. Il montre en effet que l'ensemble du texte se veut un salut amoureux à la dame. À y regarder de plus près, le refrain placé en début de texte n'a donc pas seulement la *forme* d'une *salutatio*, mais également la *fonction* à l'intérieur du texte. Celui-ci ne développe guère les autres parties épistolaires, bien qu'on puisse y repérer les éléments d'une *narratio* et d'une *petitio*. Il s'agit donc d'une sorte de *salutatio* étendue – un *salut* au sens strict du terme. En même temps, ce texte de Lescurel montre comment le discours du *salut* commence, au début du 14^{ème} siècle, à s'adapter aux nouvelles 'formes fixes'¹⁰⁹.

3.2.3. Les saluts et complaintes et la littérature narrative

3.2.3.1. Le roman de *Tristan* par Thomas

La déclaration et la plainte d'amour constituent des ingrédients importants de la littérature romanesque, où on en trouve de très nombreux exemples. Le relevé qui suit ne se veut donc qu'une illustration d'un domaine beaucoup plus étendu. Il sera utile de partir justement de l'un des exemples les plus anciens d'un message d'amour inséré dans un roman, qui a été examiné récemment en vue d'une problématisation du rapport entre le *salut* et le roman, à savoir le roman de *Tristan* de Thomas. Ce roman (comme le lai de *Milun* et le lai de *Chievrefoil* de Marie de France, ainsi que dans le *Roman d'Énéas*¹¹⁰) contient un message d'amour de Tristan à Iseut, rapporté par Kaherdin (vv. 1437-88). Je fais suivre ce passage bien connu, afin d'approfondir quelque peu l'analyse qu'on en a fait jusqu'à maintenant et de pouvoir saisir les enjeux de l'idée d'une origine narrative du *salut*¹¹¹ :

« Dame, fait il, or entendez
Ço que dirrai, si retenez.
Tristran vus mande cum druz
1440 Amisté, servise e saluz
Cum a dame, cum a s'amie
En qui maint sa mort e sa vie

¹⁰⁸ Il existe bien d'autres refrains qui tournent autour de la thématique du message d'amour. Ainsi, à côté du refrain de l'*Art d'amours* cité plus haut, il y a le refrain no. 625 de Van den Boogaard (chanson RS 1593): *Dous Dex, si ne sai ke faire: / se je li envoie escrits / ou maintenant voice a li, / se li die ma griés haire* et il y a le refrain no. 237 (motets 402 et 406) : *Belle dame m'a mandé / k'elle sera m'amie*. Ce refrain de Jehan de Lescurel est toutefois unique en ce qu'il constitue par lui-même un bref message d'amour, une *salutatio* poétique. Il faut noter par ailleurs que refrain et *Liebesgruß* partagent justement une inspiration 'popularisante' qui peut expliquer cette convergence.

¹⁰⁹ Cf. Ruhe 1975, 272 : 'Der metrische Liebesbrief – wie der Versbrief allgemein – verschwand also nicht im XIV. Jh. mit dem Auftreten der "poèmes à forme fixe", sondern adaptierte sich der neuen Poetik.' Gröber fait déjà mention d'un *salut* à l'intérieur des œuvres de Jehan de Lescurel (cf. Gröber 1902, 946), mais il n'est pas clair s'il entend par-là ce *virelai*.

¹¹⁰ Cf. Ruhe 1975, 119-26.

¹¹¹ Je suis l'édition Walter-Lacroix 1989.

Liges hum vus est e amis ;
 A vus m'ad par busing tramis ;
 1445 Mande a vus ja n'avrat confort
 Se n'est par vus, a ceste mort,
 Salu de vie ne santez,
 Dame, si vus ne li portez.
 A mort est navré d'un espé
 1450 Ki de venim fu entusché.
 Nus ne poüm mires trover
 Ki sachent sun mal meciner
 [...]

mande vos que ne vivra mie
 se il nen ad la vostre aïe
 [...]

senz vus ne puet il pas guarir ;

On retrouve dans ce fragment plusieurs éléments récurrents dans les *saluts*. Tout d'abord, il y a bien évidemment la forme narrative des octosyllabes à rimes plates. Et il n'est pas difficile de reconnaître la *salutatio* de la part du messenger au début de l'apostrophe à la dame¹¹². Il s'agit, ensuite, d'un message d'amour qui reprend des motifs que nous avons déjà rencontrés par ailleurs : le jeu de mots sur les deux significations de *salut* ('salut' et 'santé', v. 1447¹¹³), l'idée que la dame est la cause de, et le seul remède contre, le mal dont souffre l'amant (vv. 1445-8) et, par là, que le sort de l'amant (mort ou vie) est entre les mains de la dame : la formule du v. 1442 (*En qui maint sa mort e sa vie*) semble trouver ici sa première expression en langue vernaculaire et restera très populaire au siècle suivant, comme le montrent justement les *saluts* et *complaintes* français, qui la reprennent plusieurs fois. La stylisation rhétorique du passage est enfin évidente dans le jeu sur le couple antithétique mort-vie et dans l'emploi de l'anaphore (*cum... cum...*, v. 1441). Mais ce qui fait l'originalité du passage, c'est qu'il se construit sur un double plan, à la fois littéraire et 'réel'. À ce moment dans le roman, Tristan risque de mourir pour de vrai à cause de l'empoisonnement dont il a été victime. Son seul espoir est l'aide d'Iseut même, qui devra lui porter le remède requis. Par conséquent, tout ce qui est énoncé dans ce message a un sens dans la trame narrative du roman, comme le montre encore clairement le v. 1485, typique de la prière d'amour en style courtois, mais en même temps très concrètement réel : *Car vivre ne peut autrement*. Il s'agit à la fois d'un message d'amour et d'un message 'pratique'. Il semble donc que Thomas se serve habilement, et non sans ironie, à la fois de la tradition lyrique et de la tradition épistolaire¹¹⁴.

Or, si on pouvait effectivement reconduire ce passage au genre du *salut*, cela voudrait dire que le genre fut déjà pratiqué au 12^{ème} siècle, c'est-à-dire au moins à l'époque où naît le *salut* occitan. Dès lors celui-ci aurait pu s'inspirer d'un modèle français, et non le contraire. Sans aller aussi loin, on pourrait penser également que le *salut* (français et/ou occitan), peut-être pas encore pratiqué à l'époque de la composition du *Tristan*, ait trouvé son modèle dans

¹¹² L'emploi de la troisième personne grammaticale s'explique ici bien entendu par l'intermédiaire qu'est le messenger Kahedin.

¹¹³ Comme nous l'avons vu ailleurs, le jeu de mots traditionnel est plus difficile en ancien français qu'en ancien occitan: *salus* en latin se traduit par 'santé' en français; ce problème a été 'résolu' à l'aide de la paraphrase *salu de vie*. Nous avons retrouvé la rime *salutz : druz* (vv. 1439-40), qui se trouve déjà chez Marcabru (cf. Poe 2006, 319, note 64), dans le passage du roman d'*Amadas et Ydoine* cité plus haut (voir 3.2.2.2.).

¹¹⁴ C'est le statut de la lettre entre le littéraire et le 'réel' – dont Thomas joue délibérément – qui fait problème ici ; à cela s'ajoute la confusion entre l'oral et l'écrit. En effet, on voit, ici encore une fois, que la nature du discours n'en change nullement l'expression. Il ne faut pas oublier, cependant, que cela est dû au fait qu'il s'agit d'un message oral *reproduit sous forme écrite* dans le roman (voir à ce propos Bruña Cuevas 1993).

les romans courtois¹¹⁵. À ce propos il est peut-être intéressant de noter que la littérature occitane du 12^{ème} siècle ne semble pas avoir connu une tradition romanesque assez bien enracinée pour fournir un tel modèle. En somme, si ces constatations étaient justifiées, on pourrait réécrire l'histoire du genre.

Il faut pourtant être prudent. Car dans l'évaluation de ce passage (ou ceux du *Roman d'Énéas* et du lai de *Milun* de Marie de France), il convient de tenir à l'esprit un certain nombre d'éléments historiques et littéraires. Ainsi, comme nous l'avons vu, dans la seconde moitié du 12^{ème} siècle, le modèle épistolaire de l'*ars dictaminis* était déjà bien répandu en France¹¹⁶. Quand Thomas choisit d'insérer ce message, il était donc logique de se servir de ce modèle sans qu'on ait besoin de l'expliquer par l'existence contemporaine du *salut*. C'est d'ailleurs pourquoi le terme même de *saluz* qu'on trouve dans ce passage n'a d'autre signification que celle de 'salut' et ne revêt aucune valeur générique¹¹⁷. Surtout, la lettre n'est pas seulement une lettre d'amour, mais elle a une fonction bien précise et bien pratique : celle d'informer Iseut du péril où se trouve Tristan.

Comment interpréter alors ce passage? À moins de supposer que il s'inspire de la tradition occitane du *salut*, il semble peu probable qu'il s'agisse d'un *salut* proprement dit, vu qu'on n'a aucune preuve de l'existence du genre au Nord à cette époque. Tout au plus pourrait-on donc penser que ce genre de fragments ont pu fournir un modèle au *salut* français. Mais, à part le fait qu'il est plus économique de croire que c'est le *salut* occitan qui est à la base du *salut* français, on ne possède quasiment pas de preuves pour une telle naissance du *salut* à partir du roman¹¹⁸ : pour cela il faudrait trouver des *saluts* qui reprennent des lettres insérées dans des romans et on n'en connaît guère¹¹⁹. Reste que dans le passage cité, Thomas joue néanmoins sur un lieu commun que son public aura dû pouvoir reconnaître et qui, par conséquent, a dû faire partie du répertoire littéraire depuis quelque temps déjà vers 1170. Mais ce répertoire a pu inclure non seulement des lettres d'amour latines, mais encore l'*ars dictaminis* et surtout, la lyrique. L'ensemble de ces données peuvent suffire à expliquer le passage sans recourir à un genre de *salut* encore absent.

3.2.3.2. *Athis et Prophilias*

Cela d'autant plus que, si on ne se limite pas à ces exemples bien connus, on se rend compte que les déclarations et les plaintes d'amour à la manière des *saluts* et *complaintes* comptent parmi les ingrédients de base des romans courtois en vers. Prenons le roman d'*Athis et Prophilias*. Ce roman, dont la première version semblerait remonter aux années 1170-1180¹²⁰, est un long roman 'd'Antiquité' sur les deux amis qui ont donné leur nom au roman, l'Athénien Athis et le Romain Prophilias. Le texte présente, sans doute sous l'influence d'Ovide, bon nombre de monologues intérieurs où l'on débat de questions amoureuses. Plusieurs de ces passages se trouvent au début du roman, quand Prophilias se plaint de

¹¹⁵ En outre, il ne faut pas oublier, comme le fait noter Cerullo, que c'est sous le *senhal* de *Tristan* que la littérature occitane et française communiquent dans les chansons de Raimbaud d'Orange ('inventeur' potentiel du genre du *salut*), Bernard de Ventadour et Chrétien de Troyes (Cerullo 2009a, 54).

¹¹⁶ Cf. *supra* 1.2. et Cerullo 2009a, 52-6.

¹¹⁷ Le message est en effet indiqué simplement par le terme de *message* (v. 1489).

¹¹⁸ Les exemples qu'on connaît (les fragments de *Jaufre*, qui isolent justement le 'salut' inséré dans ce roman, sont un exemple intéressant ; cf. à ce propos Lee 2003) vont plutôt dans le sens inverse: une fois le *salut* établi en tant que genre, il peut être utilisé à d'autres endroits.

¹¹⁹ Abstraction faite du *salut* de Simon, analysé plus haut, qui est créé à partir des *lais* épistolaires insérés dans le *Tristan en prose*.

¹²⁰ Cf. l'introduction à l'édition Castellani 2006.

l'amour qu'il éprouve pour Cardiones, qui a toutefois été donnée en mariage à son ami Athis. En voici un exemple (vv. 572-604)¹²¹ :

Procelias fait un grief plaint
A soi meisme se complaint :
« Molt me destraint li diex d'Amor
575 Soffrir m'i fait mortel dolor.
Molt m'angoisse et justice a mort ;
Trop me destraint a si grant tort
Onques riens mais ne li meffis,
Ains puis bien estre ses amis
580 Se je fas ce quë il me prie :
Si avrai joie e bone aïe
Et de m'amie autre delit.
Je ferai ce quë il m'a dit.
Ja n'en faudrai, se je puis, rien.
585 – Trai toi vers lui, si feras bien !
S'amor li quier ! – Et je par qui ?
Par toi, non mie par autrui !
Saches, se le pries souvent,
Tu avras auques ton talent.
590 S'avant t'en moustre laide chiere,
Por ce ne t'en trai pas arriere.
C'est coustume que femme dit :
Quant on la prie, ele escondit ;
Au chief de piece, est debonere ;
595 Molt en puet l'en son plesir fere,
Tost amolist vers grant proiere,
Mais quë il soit qui l'en requiere.
Ce saches bien Procelias :
Se tu la pries, tu l'avras !
600 Proier ? si ferai je voir
Dés le matin jusques au soir
En tout le mont n'a si fort rien,
Ou soit a tort ou soit a bien,
Que je n'en cuidasse souffrir,
605 Mais qu'en eüsse mon plaisir ! »

Ce monologue intérieur, introduit comme un *plaint* (v. 572), tourne autour de la déclaration d'amour. C'est Amour même qui exhorte Prophilius (Procelias) à aller se déclarer à Cardiones. L'on reconnaît ici en outre l'approche 'ovidienne' du roman vis-à-vis de la question de l'aveu d'amour¹²². Prophilius doit aller prier Cardiones non pas par un autre, mais par lui-même (vv. 586-7), indication qui semble suivre les conseil d'Ovide dans l'*Art d'aimer* sur les risques du message(r). Cela d'autant plus que le passage poursuit aussitôt par une deuxième sagesse ovidienne, à savoir que toute femme qui refuse son amour au début, finira par céder devant une requête d'amour, pourvu qu'il s'agisse d'une *grant proiere* (vv. 590-99).

¹²¹ Je me sers de l'éd. Castellani 2006 (le passage correspond aux vv. 689-722 dans l'éd. Hilka 1912-1916) ; dans la version (brève) du roman qu'elle offre, le nom de Prophilius a été changé en celui de Procelias.

¹²² La dette ovidienne de ce roman antiquisant précoce a été mise en lumière par Castellani dans l'introduction à son édition du texte (cf. Castellani 2006, 111-7).

Par cette veine ovidienne aussi bien que par son discours amoureux sous forme de monologue intérieur, le passage rappelle les *complaintes d'amour*.

3.2.3.3. *Amadas et Ydoine*

Dans le roman d'*Amadas et Ydoine*, effleuré plus haut en rapport avec la désignation du genre du *salut*, on trouve plusieurs passages qui sont à mettre en relation avec le *salut*. Après une première requête, qui lui vaut le refus de la demoiselle, un an plus tard Amadas, affaibli par son mal d'amour, décide d'essayer une deuxième fois de gagner l'amour d'Ydoine. Se rendant devant elle dans sa chambre, il la salue, s'agenouille devant elle et lui présente la prière suivante :

« Merci », fait il, « ma douce amie »,
675 Vous l'estes, mais je nel sui mie.
Dame, com chil qui tant vous aime
Que grant dolour pour vous demaine,
Merci vous cri plus de mil fois.
Dame, pour vous sui si destrois
680 Que bien le poés esprouver ;
Ne je ne puis mie trouver
En nul sens que soiiés ma drue.
Pour ce ai goie en fin perdue
Que ja mais par nule devise,
685 Se n'est par vostre grant francise,
Ne la quit recouvrer nul jor,
Ne issir hors de ma dolour,
De la languer ne de l'escil,
Ne de cest dolorex peril
690 Dont j'ai le cuer si mal bailli
Que jou ai a tous bien fali.
Langui en ai par estovoir,
Sans nul confort de joie avoir ;
Ma vie est en vous et ma mort :
695 Pechiet ferés et mult grant tort,
Se me laissiés issi morir,
Quant ne me puis de vous partir.
Ja soit ce que m'aiiés trait hors,
Douce amie, le cuer du cors,
700 Et si ne l'avés pas o vous ;
Ains est si perdus entre nous :
Vous ne l'avés ne je ne l'ai.
Si mal bailli houme ne sai
Com je sui, ne qui tant mal ait,
705 Car le cuer ai du ventre trait.
Morir m'estuet, pas ne m'en faing.
Et vous m'avés si en desdaing
Et si prenés mes dis en gros
Que je devant vous venir n'os
710 Pour mes grans douleurs descouvrir.
Ne m'i laissiés, dame, morir

Pour seul sousfraite de confort,
 Car je sui mult pres de la mort.
 Bele pramesse sans prouffit
 715 Me donroit issi grant delit.
 Dou mont la joie toute aroie,
 Que mais de riens ne douteroie,
 Ains seroie si au dessus
 Que ja mais ne querroie plus.
 720 Se ne m'aidiés tost a la fin,
 Je m'ocirai ains le matin.
 Ne me laissiés porter tel fais,
 Car onques en cest siecle mais
 France dame ne damoisele,
 725 Pour parage tant ne fu bele,
 Ne fist, certes, pechié si grant,
 Ne si cruel ne si pesant
 Com vous ferés se je m'ochi.
 Je n'en sai plus, dame ; merci ! »

Il s'agit d'une longue *narratio* des peines endurées par l'amant, qui s'ouvre et se clôt sur la demande de grâce (vv. 674 et 678 et v. 729) et où l'on trouve en même temps des motifs lyriques classiques, tels celui du cœur dérobé par la dame et du péché que cette dernière commettrait en faisant mourir le soupirant – mort d'amour que Amadas risque d'autant plus d'encourir du fait de la faiblesse physique que lui cause cet amour. Comme dans plusieurs *saluts* et *complaintes*, on a ici un souvenir probable du roman de *Tristan* avec la formule du v. 694 (*Ma vie est en vous et ma mort*)¹²³. La ressemblance au *salut* est d'ailleurs encore renforcée par la salutation d'Amadas qui précède ce passage (v. 666). Citée *in extenso*, cette déclaration semble constituer un moment important dans le roman pour l'auteur, qui s'est efforcé de lui conférer une certaine unité rhétorique. Un deuxième refus d'Ydoine vaudra à Amadas un autre an de maladie amoureuse qui le tient au lit. Ce ne sera qu'après une troisième prière qu'il inspire de la pitié à Ydoine et que l'amour devient réciproque. Les autres aventures du roman incluent le mariage forcé d'Ydoine au comte de Nevers, qui inspire le message avec les 'saluts d'amour' d'Ydoine cité plus haut¹²⁴.

3.2.3.4. *Durmart le Gallois*

Procédant quelque peu dans le temps, on trouve un certain nombre de passages qui rappellent les *saluts* et *complaintes* dans le roman de *Durmart le Gallois*, écrit au début du 13^{ème} siècle¹²⁵. Au début du roman, Durmart s'éprend de la femme du sénéchal de son père et lui présente son aveu d'amour de la manière suivante :

« Dame, mout m'eüst esté dols,
 Fait Durmars, li vostre venirs,
 Quar en vos est tos mes desirs.
 255 Dame, vostre grande bealtez
 Et vostre debonairetez,
 Vostre dols regars, vostre simplece

¹²³ Cf. aussi Legge 1963, 115.

¹²⁴ Voir *supra*, 3.1.2.2.

¹²⁵ Édition Gildea 1965 et 1966 ; voir le volume de 1966, 85-95 pour la datation.

A mis mon cuer en grant destrece.
 Certes, dame, je n'ai pensee
 260 Qui ne soit a vos atornee.
 Ceste amors est sens obliance ;
 En mon cuer est vostre semblance
 Et nuit et jor mise et enclose
 Trop sui hardis quant dire l'ose,
 265 Mais force d'amors me sorpren
 Qui m'a doné cest hardement.
 Et se vers moi vos coreciés,
 De mort destroite sui jugiés.
 Dame, merci. » Et dont se teut
 270 Durmars, que plus dire ne peut.

Le passage s'ouvre sur l'aveu proprement dit (vv. 254-8)¹²⁶, se poursuit par le bref récit de l'amour qu'éprouve le jeune homme pour la femme (vv. 259-68) et se conclut sur une simple demande de grâce (v. 269). La femme – sous le coup du roman qu'elle est en train de lire lorsque Durmart se rend chez elle (cf. v. 236) ? – décide ne pas le faire languir, mais de lui accorder aussitôt son amour. Ayant compris que cet amour n'était qu'un égarement, Durmart se met en quête pour conquérir la reine d'Irlande. Dans cette deuxième moitié du roman, le héros est parfois plongé dans de profondes pensées d'amour exprimées sous forme de monologue plaintif qui ne sont pas sans se rapprocher du discours de la *complainte* (cf. vv. 8949-9062). D'autre part, l'amour entre le protagoniste et la reine d'Irlande donne également lieu à des troubles amoureux nocturnes chez tous les deux personnages, qui expriment leurs doutes et leurs difficultés sur un ton plaintif et non sans s'adresser directement à la personne qu'ils aiment (cf. vv. 11423-538 et 11554-87)¹²⁷. Dans tous ces passages, la plainte d'amour et l'apostrophe à la personne aimée rappellent le discours amoureux du *salut* et de la *complainte*.

3.2.3.5. *Guy de Warewic*

Dans le roman anglo-normand de *Guy de Warewic*¹²⁸, écrit entre 1232 et 1242, on trouve également non seulement des plaintes d'amour, mais encore quelques déclarations d'amour dans lesquelles on se rapproche du *salut*. Voici l'exemple des vv. 303-32:

« Felice, franche, pur Deu vus pri
 Que de mei, chaitif, aiez merci,
 305 Que nu vus troisse vers me fere
 Ke vus nen oiez ma preiere;
 Desore nel puis mes celer,
 Amur le me fait certes mustrer,

¹²⁶ On le comparera par exemple à l'aveu de Galiene à Fergus dans le roman de *Fergus* (éd. Martin 1872, vv. 1944-50) : *Vostre gens cors, vostre biautes, / Vostre valors, vostre proeche / M'a mis en grant destrece / Que jamais jor joie n'arai / Ne delit, se par vos ne l'ai. / En vostre main (ne doutes mie !) / Tenes et ma mort et ma vie.*

¹²⁷ Il s'agit d'un motif très répandu dans les romans (arthuriens) : le narrateur met en scène les deux amants dans leur lit, souvent d'abord l'homme puis la femme, en proie aux tourments qui leur cause Amour et le jour d'après, n'en pouvant plus, l'un des deux fait sa déclaration d'amour. Une telle structure se retrouve d'ailleurs dans le roman occitan de *Jaufre*, où la plainte amoureuse nocturne montre des liens assez nets avec la tradition occitane du *salut*.

¹²⁸ Éd. Ewert 1932.

La grant peine e la dolur
 310 Que pur vus soffre e nuit e jur ;
 La rien estes que plus desir,
 De vus ne pot mis quer partir ;
 Sur tote rien amé vus ai,
 Pur la mort pas ne larrai
 315 Que ne vus aim a tut dis,
 Tant cum serrai home vifs.
 Suz ciel n'est icele rien,
 Fust ço mal u fust ço bien,
 Que pur vostre amur ne feisse,
 320 Pur la mort nel desdeisse.
 Vus estes ma vie e ma mort,
 Sanz vus n'avrai jo confort ;
 Asez vus aim plus de mei,
 Murrai pur vus a grant desrei ;
 325 Se vus ne prenge de mei pité,
 A grant peril serrai livré.
 Se saviez la grant tristur
 Que ai pur la vostre amur,
 E la grief peine e la dolur
 330 Que pur vus soffre e nuit e jur,
 Tresbien savereie de fi
 Que vus avriez de mei merci. »

Ici, comme dans la déclaration d'amour d'Amadas citée plus haut, on a une structure circulaire : le passage s'ouvre et se clôt par une demande de grâce (cf. vv. 304 et 332). D'autre part, les vv. 329-20 reprennent presque littéralement les vv. 309-10 ; et l'on notera que le v. 321 (*Vus estes ma vie e ma mort*) constitue la nième reprise d'une formule récurrente déjà chez les poètes latins, qu'on trouve à partir du roman de *Tristan*, plus spécifiquement dans le domaine anglo-normand.

3.2.3.6. *Cristal et Clarie*

Le roman de *Cristal und Clarie*, qui doit dater de la deuxième moitié du 13^{ème} siècle¹²⁹, est encore particulièrement représentatif à ce propos. Dans cette histoire, le héros Cristal entreprend un long voyage pour trouver la femme qui lui est apparue en rêve, et qui s'avère être Clarie. Durant son chemin, il est régulièrement en proie aux angoisses que lui cause son amour et se plaint souvent à lui-même dans des monologues intérieurs. Or, la plupart de ceux-ci ont été empruntés, justement, au roman d'*Athis et Prophlias* d'un côté et au conte de *Narcisse* de l'autre¹³⁰, deux textes dont nous avons vu qu'ils sont riches en ce genre de passages. Ces multiples et ponctuels emprunts semblent montrer que le poète anonyme avait une certaine conscience 'générique' pour ce genre de fragments, qui sont traités par lui comme des passages plus au moins 'autonomes', faciles à détacher d'un texte et à insérer dans un autre. À côté de ces reprises, l'on trouve par ailleurs quelques passages qui semblent être sortis de la plume même de l'auteur et qui sont à noter pour leur lien avec le discours du *salut*. Les vv. 7386 en constituent un bon exemple :

¹²⁹ Cf. l'édition Breuer 1915 ; Breuer ne donne pas de date exacte, mais les nombreux emprunts à d'autres textes vont dans cette direction.

¹³⁰ Cf. le relevé détaillé de Breuer (Breuer 1915, xlix-lix).

Cristal, li prous et li gentis,
 Li dist : « Bele, plains de dolchor,
 Or m'entendés por Dieu amor !
 Je sui a vos venus ichi,
 7390 Por Dieu aies de moi merchi,
 Car morir quit por vostre amor,
 Si nel puis mais celer un jor ;
 Car arse en este la covreture,
 Qui moi covri outre mesure.
 7395 Por vos us ma vie en dolor,
 Ce me fait nature et amor,
 Qui de vos vient et de vos muet.
 Vos estes, qui aidier me puet,
 Mes cuers vos conoist por amie,
 7400 En vos est ma mort et ma vie.
 Por vostre amor, tant estes dous,
 Merci de moi, merci de vos !
 Merci vos quier, merci vos proi,
 Merchi de vos, merci de moi ;
 7405 Car tant sueffre grief torment,
 Que ne vivrai pas longement,
 Se vos de moi merci n'avés
 Et por vostre ami nem(e) tenés ;
 Car je n'atench altre confort :
 7410 Ou vos m'amés, ou je sui mort. »

Il s'agit d'une brève¹³¹ mais ardente déclaration d'amour, qui joint à une prière répétée de pitié¹³² la menace traditionnelle de la mort par amour dans le cas d'un refus : on retrouve en effet ici encore une fois l'adage *En vos est ma mort et ma vie* (v. 7400). L'on trouvera d'ailleurs une deuxième déclaration d'amour de ce type, non emprunté ailleurs d'après ce qu'il semble, aux vers 7890-928.

3.2.3.7. *Eledus et Serena*

Un dernier roman mérite de retenir brièvement l'attention pour sa place dans les rapports occoïl et son lien avec le genre du *salut* : le roman d'*Eledus et Serena*. Il s'agit là d'un roman en vers français conservé uniquement dans un manuscrit des alentours de 1400 qui semble avoir été traduit de l'occitan et qui pourrait remonter au 13^{ème} siècle. Dans ce roman, Landolfi Manfellotto a relevé ce qui semble être la trace d'un remploi des *saluts* d'Arnaud de Mareuil à l'intérieur de deux déclarations d'amour¹³³. Il n'est pas difficile, en effet, de relever dans ces passages quelques-uns des éléments-clés du *salut* : abstraction faite de la forme narrative, on y trouve l'apostrophe à la dame, les éléments d'une structuration épistolaire ainsi que quelques

¹³¹ Mais après le refus de Clarie, Claris continuera à défendre sa cause jusqu'au v. 7534.

¹³² La répétition de cette demande, qui renforce le caractère dramatique du passage, se retrouve par exemple dans la prière d'amour insérée dans le *Chastement des dames* de Robert de Blois (cf. vv. 641-3 : *Por ce vos pri por Deu merci. / Merci, dame, de vostre ami, / Merci, merci, ce est la fins.*) ou encore dans le *salut* (occitan) *Dona, per cuy planc e sospir* d'Amanieu de Sescars (vv. 222-3) : *Merce, dona, per Dieu, merce, / merce.us requier, per Dieu, merce.*

¹³³ Cf. Landolfi Manfellotto 1986.

éléments-clés du discours du *salut*. Voici par exemple un extrait de la *descriptio*, cité d'après la contribution de la savante italienne¹³⁴:

Dame humble, douce, plaisant,
le vostre grant enseignement,
vostre beauté, vostre noblesse,
2010 vostre gent corps, vostre proesse,
et vos louenges et vos beautés
sont en mon cuer si fort entrés
que nuyt ni jour ne me sovient
fors que de vous et de vo maintient

Il est ainsi possible que l'auteur (occitan) anonyme de ce roman ait connu le genre et qu'il l'ait mis à contribution dans son conte. Les liens plus concrets avec le *salut* qu'on peut (essayer de) déceler dans ces passages conduisent cependant logiquement plutôt vers le *salut* occitan que vers le *salut* français¹³⁵. De ce fait, ce roman nous informe en premier lieu sur la reprise par les auteurs occitans du genre du *salut*, attestée également dans *Flamenca* et *Jaufre*, et n'a donc qu'une valeur très relative pour l'histoire du *salut* français. La difficulté de la datation du roman empêche d'en savoir plus, mais il semble bien qu'il soit trop tardif et marginal pour pouvoir avoir joué un rôle dans les échanges (si tels il y a eu) du genre du *salut* entre le Nord et le Midi. Du reste, à la lumière des nombreux passages similaires dans les romans en vers français, dont nous venons voir un certain nombre d'exemples, on ne peut même pas exclure que les traces du genre du *salut* qu'on a l'impression d'y rencontrer ne soient basées que sur des convergences plus générales entre les deux types de discours dans ces scènes de déclaration amoureuse.

3.2.4. Les saluts et complaintes et la littérature didactique

3.2.4.1. Les arts d'aimer¹³⁶

3.2.4.1.1. L'art d'aimer de maître Elie

L'art d'aimer le plus ancien est celui d'un certain maître Elie. Le texte, qui donne une traduction libre du premier et du début du deuxième livre de l'*Ars amatoria* d'Ovide, semble remonter au début du 13^{ème} siècle¹³⁷. Il est conservé dans le manuscrit fr. 19152, qui renferme également la *complainte Comencier vueil un poi d'affaire*. Contrairement à Ovide, Elie ne semble guère attacher de valeur aux lettres d'amour et préférer le dialogue oral. Ainsi, il donne des indications pour une bonne prière d'amour à la dame, une fois sous forme de prière exemplaire (cf. vv. 540-42). Mais le seul passage où l'on découvre quelque lien éventuel avec le *salut* est le discours des vv. 589-602 :

« Dame, merci ! vos m'ociez
590 Ne de nul bien ne m'afiez,
Si vos poëz bien aperceivre
Que ge ne vos vueil pas decoivre,

¹³⁴ La vieille édition de Reinhard ne m'a pas été disponible.

¹³⁵ Voir les parallèles relevés dans Landolfi Manfellotto 1986.

¹³⁶ Pour les cinq textes examinés ici je me sers de l'édition Finoli 1969. Pour un bref aperçu des arts d'aimer en français, voir aussi Roy 1974, 3-12.

¹³⁷ Cf. Finoli 1969, xii-iii.

A moi pert et a ma coulor
 Que i'ai assez mal et doulor,
 595 A ce ne regardez vos mie
 Qui et queus est cil qui vos prie,
 Mais a ce regarder devez,
 Comment il est por vos grevez,
 Se g'iere por vostre amor morz,
 600 Donc en seroit vostre li torz,
 [Que de m'] ocirre n'avez droit,
 Que plus vos aim que rien(s) qui soit. »

Par son accent sur l'aspect physiquement visible du mal d'amour de l'amant, le passage vise nettement un contexte dans lequel l'amant pourra parler à la dame. Pour le reste, ces vers présentent la demande de grâce habituelle accompagnée de l'idée suivant laquelle la dame commettrait un péché en faisant mourir celui qui cherche à obtenir ses faveurs.

3.2.4.1.2. L'Art d'amours de Jacques d'Amiens

C'est un remaniement libre de l'*Ars amandi* d'Ovide qu'offre encore l'*Art d'amours* d'un certain Jacques d'Amiens¹³⁸, qui date probablement du milieu ou de la fin du 13^{ème} siècle¹³⁹. Il est intéressant dans l'optique de l'histoire du *salut* dans la mesure où l'auteur ne s'est pas contenté de traduire les recommandations d'Ovide, mais a voulu expliciter et concrétiser celles-ci en introduisant, tout comme l'avait fait André le Chapelain dans le *De amore* dont Jacques s'inspire ici, quelques modèles de conversation amoureuse¹⁴⁰. Il applique une division sociale à la prière d'amour en fournissant les modèles d'une prière adressée respectivement à une dame moyenne (vv. 471-576), à une dame de rang élevé (vv. 593-688) et à une *pucelete* (vv. 695-740)¹⁴¹. Dans la première prière, où le statut social de l'homme et celui de la femme sont plus au moins en équilibre, l'amant se montre respectueux, mais décisif. En voici quelques passages caractéristiques. Aux vv. 496-503, on retrouve la description classique de l'*innamoramento* dont l'amant a été victime, à travers la figure de la répétition :

« Si m'aït Diex, vostre bel œl,
 « vostre regars, vostre acointance,
 « Et la vostre bielle samblance,
 « Vostre sens, vostre cortoisie
 500 « Plaine de douce compaignie

¹³⁸ La question de l'identification de cet auteur avec le poète lyrique du même nom est difficile à résoudre. Talsma la croit peu probable (cf. Talsma 1925, XLVIII-IL), mais, comme l'a affirmé Finoli (Finoli 1969, xviii-ix), elle ne semble pas impossible. D'autre part, on peut être tenté d'attribuer au même auteur le *Remede d'amours* qui suit l'*Art* dans l'un des six manuscrits qui nous l'a conservé, mais, comme le dit encore Talsma (Talsma 1925, XLIX), il n'y a pas de bons arguments pour cette hypothèse autres que ce détail de la tradition manuscrite.

¹³⁹ Du milieu du 13^{ème} siècle si l'on part de l'hypothèse de Finoli, de la fin du 13^{ème}, voire du début du 14^{ème} siècle selon Talsma (cf. *ibidem*, I).

¹⁴⁰ Pour une vue d'ensemble sur la réception du *De amore* dans la littérature française (et autre), voir Karnein 1985. L'*Art d'amours* parle également des lettres d'amour (cf. notamment vv. 1100-1114), mais n'emploie pas le terme de *salut* ; en revanche, le narrateur de ce texte évoque à plusieurs reprises son propre amour pour une dame, à laquelle il finit par envoyer le livre (cf. vv. 2365-7 : *Jakes d'Amiens par cest livre / A s'amie, tout a delivre, / com fins amans proie merci* et vv. 2379-80 : *Toute voies salus li manc, / Et del tout a Diu le commanc*) (cf. aussi Ruhe 1975, 252).

¹⁴¹ Comme le fait remarquer Finoli (Finoli 1969, xvii), le procédé n'est pas exactement pareil à celui du *De amore*, où la condition sociale de l'homme varie.

« M'ont mis en ceste volenté,
« En cest desir, en cest pensé,
« Dont n'isterai ja a nul jour,

Aux vv. 561-6, on retrouve l'argument traditionnel selon lequel la dame commettrait un péché en faisant mourir le soupirant :

« Tant iestes biele et avenans,
« Sage, cortoise et entendans
« Ke ja ne vous ert reprové
« Ke vous faciés tel cruauté
565 « Com laissier morir vostre ami
« Et en vous defalir merci

Dans la deuxième prière, où la distance sociale est augmentée, l'amant se montre plus timide et humble¹⁴². Aux vv. 615-23, il explique son innocence : c'est Amour qui le force de s'adresser tellement franchement à la dame :

615 « Et saciés, dame debonnaire :
« Force d'amor le me fait faire
« Force d'amor, je vos di bien,
« Qui si m'assaut sour toute rien
« Ke je ne sai quel part torner,
630 « S'en vieng a vous mieri crier
« De vostre amour qui me tormente
« Si durement et m'atalante
« Que sans vous joie avoir ne puis.

L'on notera l'anaphore des vv. 616-7, qui est une variation sur l'anadiplose qui caractérise souvent le discours du *salut*. Les vv. 655-9, en revanche, peignent la joie qu'éprouve l'amant à aimer la dame à travers la figure de la répétition :

« C'est ma joie tout vraiment
« De penser si tres hautement ;
« C'est ma rikece et mes tresors,
« C'est mes delis, c'est mes confors
« C'est mes solas, c'est ma leëce.

Dans la troisième prière, enfin, où la distance sociale est diminuée, l'amant ne se montre guère timide. Il tutoie en effet à plusieurs reprises la fille et cherche à la mettre à l'aise en promettant qu'il ne la déflorera pas. Ces trois prières sont suivies des réponses potentielles des femmes en question, qui sont à leur tour suivies de quelques répliques de l'amant. Ici encore, dans la défense de l'amant, qui affirme sa fidélité et l'honnêteté de ses intentions, on a l'impression d'être proche du *salut* (ainsi, pour ne donner qu'un exemple, le v. 939 reprend littéralement le v. 616 cité plus haut). D'autre part, il est particulièrement intéressant de noter

¹⁴² C'est effectivement la prière la plus belle et ce n'est pas sans raison si Finoli parle à ce propos d'une 'tenue ma non insincera vena lirica' chez Jacques d'Amiens (*ibidem*, xvii). Ce sont en effet ces déclarations d'amour au ton 'lyrique' qui portent Finoli à identifier l'auteur avec le poète lyrique du milieu du 13^{ème} siècle, auteur d'un *jeu-parti* avec Colin Muset (Finoli 1969, xviii).

le parallélisme entre cette formule de prière – réponse – réplique et celle qu'on trouve dans les deux *saluts* à réponse du manuscrit fr. 837.

3.2.4.1.3. La *Clef d'amors*

L'une des adaptations françaises les plus importantes de l'œuvre d'Ovide est la *Clef d'amors*, traité anonyme¹⁴³ probablement écrit vers 1280 (?) par un clerc normand. Ce dernier inscrit son enseignement dans le cadre allégorique d'un songe dans lequel le dieu d'amour lui aurait donné l'ordre de composer son ouvrage à l'intention des amants. D'ailleurs, non seulement ce rêve, mais encore l'image même de la clef pourrait s'inspirer de la clé d'amour qu'on trouve dans cet autre art d'aimer allégorique contemporain qu'est le *Roman de la rose*, que le texte cite d'ailleurs une fois¹⁴⁴. Dans ses leçons aux amants, l'auteur n'oublie pas le rôle de la lettre d'amour (cf. vv. 673-800 et encore vv. 1513-32 et, pour les dames, vv. 2749-2812), que l'on pourra écrire sur tout type de support (cf. vv. 857-60 et vv. 3049-72), ni celui des messagers amoureux (vv. 965-1000 et, pour les dames, vv. 2813-52)¹⁴⁵. Mais avec toutes ces explications, parfois assez détaillées, sur l'art de la lettre d'amour, l'auteur ne semble pas avoir connu un genre littéraire du nom de *salut* – ce que les amants doivent s'échanger sont des *letres*, des *mandemens* et des *ditiés*, voire des *canchons*, mais jamais des *saluts* – et ne cherche nulle part à rendre son enseignement plus vivace à l'aide de discours ou de dialogues entres les amants.

3.2.4.1.4. L'Art d'amors de Guiart

Un quatrième art d'aimer est l'*Art d'amors*, écrit par un certain Guiart vers la fin du 13^{ème} siècle¹⁴⁶. Il s'agit d'une adaptation très brève (le texte ne compte que quarante-quatre quatrains d'alexandrins monorimes) et quelque peu atypique des préceptes ovidiens : dans la première partie, Guiart offre un art de la séduction extrêmement cru et explicite, dans la seconde partie, en revanche, il offre une réflexion sur la vanité du monde. Quoiqu'il en soit de cette juxtaposition surprenante – mais justifiée dans le prologue du texte – et du caractère explicite du texte¹⁴⁷, ce qui importe ici, c'est la prière d'amour que Guiart donne en guise d'exemple dans la première partie de l'œuvre (et qui correspondra, justement, à la prière à Vierge par laquelle s'achève le deuxième volet du poème). La voici :

30 Premins dois a la fame descouvrir ton corage
Et dire : « Damoisele, douce, cortoise et sage,
Se je n'ai vostre amor dont je mains le grant rage,
Morir m'estuer por vos n'i metrai autre gage.

35 Bele qui deseur moi avez la seignorie,
Cuer et cors et avoir met en vostre baillie ;
Vos estes m'esperance et m'amor¹⁴⁸ et ma vie

¹⁴³ Les noms de l'auteur et de son amie se trouvent dans l'énigme à la fin de l'œuvre, qui reste cependant difficile à résoudre (voir Finoli 1969, xix-xx pour ce problème et pour l'interprétation des noms proposée par Heisig). Pour une étude récente de ce texte peu étudié, voir Hülk 1999, 97-118.

¹⁴⁴ Cf. les remarques de Segre dans le *GRLMA* VI/2, 162 ; pour l'influence du *Roman de la rose* sur *La clef d'amors* et sur quelques autres arts d'aimer, voir aussi Badel 1980, 144-61.

¹⁴⁵ Pour l'importance de la lettre d'amour dans le texte, voir aussi Hülk 1999, 113-4.

¹⁴⁶ Cf. Karl 1925, 78.

¹⁴⁷ Voir Finoli 1969, xiii pour un résumé des différentes valorisations du texte et des références exactes.

¹⁴⁸ Il est sans doute plus logique de lire ici : *et ma mor[t] et ma vie* ; il pourrait bien s'agir d'une autre réminiscence de la formule que nous avons déjà rencontrée bien des fois.

Se de vos n'ai confort, je n'i puis vivre mie.

Hélas ! ce est la riens que plus ai desirrée :
Que sëussiez, ma dame, mon cuer et ma pensée,
Com je vous ai touz jors de loial cuer amée,
40 Ja, ce cuit, vostre amor ne me fust refusée.

Trembler faites mon cuer et ardoir et suer,
jëuner et veillier, et plaindre et souspirer,
nus hom ne me porroit medecine doner,
fors que vous, douce dame, nus ne me puet tenseser.

45 J'ai tant oi loer, bele tres douce amie,
Vo loiauté, vo valour, vo sens, vo cortoisie
Car j'ai assez plus chier que vostre amor m'ocie
Qu'une autre me donast avoir et manantie. »

Ce passage offre une requête d'amour rhétorique (cf. par exemple les fréquents parallélismes et répétitions), où l'on retrouve d'ailleurs le motif du mal d'amour guérissable par la dame. En effet, ce n'est pas sans hasard si on a pu rapprocher ce fragment du genre du *salut*¹⁴⁹.

3.2.4.1.5. *Li livres d'amours de Drouart la Vache*

Le dernier texte qui est à considérer en rapport avec les *saluts* et *complaintes* est *Li livres d'amours* de Drouart la Vache, écrit en 1290. À la différence des textes passés en revue jusqu'ici, celui-ci n'est pas une traduction de l'*Ars amatoria* d'Ovide, mais une traduction en vers du *De amore* d'André le Chapelain. Par conséquent, ce traité inclut de nombreux dialogues amoureux entre les différentes classes d'amants et de dames, qui, encore une fois, ne peuvent pas ne pas faire penser aux *saluts*. Je ne citerai, et encore partiellement, qu'un seul passage entre plusieurs autres :

1345 Dame, pieça vos ai amee
Et la vostre amour desirree,
Et bien cuidai covrir la plaie,
Mais ne puis, por pooir que j'aie,
Non pas pour ce que je resoigne
1350 D'amour sostenir la besoigne,
Mais je resoigne la hautece,
Dame, de vostre grant largesse;
Vostre regars si me desvoie,
Que, ce que je penset avoie,
1355 A gran paine puis descrovrir.
Je cuidai ma dolor covrir,
Mais que plus la plaie couvroie,
Plus grant dolor au cuer avoie.
Or, ai ma dolour tant celee,
1360 La plaie est si parfont alee
Qu'a vous dire le me covient,

¹⁴⁹ Cf. Monfrin 1970, 137, note 5.

Car la grant dolor de vos vient :
 En vos iert ma dolour fenie,
 En vous iert ma mors et ma vie,
 1365 Car, se vos otroier daingniés
 Que vous m'amie devingniés,
 La vie m'averez rendue,
 Que j'avoie par vous perdue,
 Et mout de solaz averai
 1370 Par vous, tant com je viverai.
 Et, se vous m'estes refusee,
 La vie me sera muee
 En grant paine et en grant marire,
 Et mieus vauroit, je l'os bien dire,
 1375 Morir tost et aprtement
 Que languir ainsi longuement.
 Mainte autre chose, en ma pensee,
 Avoie por moy porpensee,
 Que je vous cuidai dire encore ;
 1380 Mais je plus dire n'en puis ore,
 Mais Deus set bien, se je pöisse,
 Quius paroles je vous deïsse. »

L'on reconnaîtra ici notamment les motifs traditionnels de la plaie d'amour, de la timidité devant la dame et, encore une fois, la formule qui avait eu tant de succès dans les déclarations d'amour dans les romans comme dans les *saluts* : *En vous iert ma mors et ma vie* (v. 1364)¹⁵⁰. On retrouvera ces motifs dans les nombreuses autres conversations amoureuses du texte, où l'on rencontre également, par exemple, celui du rêve d'amour (vv. 2657-68). D'ailleurs, Drouart souligne à quelques reprises la salutation qui doit précéder la prière proprement dite (voir vv. 725-40, 2330).

3.2.4.2. L'allégorie amoureuse

3.2.4.2.1. Le *Roman de la rose*

Le premier texte à prendre en compte ici est bien évidemment la bible même de l'allégorie amoureuse : le *Roman de la rose*. Nous avons vu déjà que ce texte a probablement laissé des traces dans les *complaintes* *Il est resons que cil se tese*, *Mon cuer, qui me veult esprouver* et *Commencier vueil un poi d'affaire* et, de toute évidence, dans le *Ditié de la rose*.

Le *Roman de la rose* joint l'art d'aimer à l'allégorie avec le résultat qu'on connaît. Ce qui importe de rappeler ici, même succinctement, c'est que le but du long chemin parcouru par le *je* est bel et bien l'obtention de l'amour de la dame et que, dans ce processus, la thématique chère aux *saluts* et *complaintes* – celle de la déclaration d'amour – joue logiquement un certain rôle. Or, ni Guillaume de Lorris ni Jean de Meung n'incluent des modèles de conversation amoureuse dans leurs parties respectives, mais ils font bien référence aux messages d'amour entre amants. Ainsi, Ami répète à l'Amant littéralement les leçons d'Ovide, conseillant l'envoi d'un *messages couvenables*, / *Par voiz, par lettres ou par tables* (vv. 7491-2). D'ailleurs, il ne faut pas oublier la fonction de Vieille, qui sert d'entremetteuse entre l'Amant et Bel Accueil et de messagère auprès du dernier :

¹⁵⁰ Cf. Bossuat 1926, 225, qui fait également noter ce parallèle avec le corpus des *saluts* et *complaintes*.

- Li plus cortois vallez du monde,
 Qui de toutes graces habonde
 Et plus de mil foiz vous salue,
 – que je vi ore en mi la rue
 12595 si com il trespassoit la voie –
 par moi cest chapel vous envoie.
 Volentiers, ce dist, vous verroit :
 Jamais plus vivre ne querroit
 N’avoir .i. seul jour de santé,
 12600 Se n’ert par vostre volanté.
 Si le gart Dieus et sainte Foiz,
 Mais c’une toute seule foiz
 Parler a vous, ce dist, peüst
 A loisir, mais qu’il vous pleüst.
 12605 Pour vous sanz plus aime sa vie :
 Touz nuz voudroit estre a Pavie
 Par tel couvent qu’il seüst faire
 Chose qui bien vous peüst plaire.
 Ne li chaudroit qu’il devenist,
 12610 Mais que pres de lui vous tenist. »

Dans cette mise en pratique des conseils d’Ovide, il n’est pas difficile de reconnaître la *salutatio*, la *narratio* et la *petitio*, soient-elles transmises *par voiz* (et on s’aperçoit à nouveau de l’indifférence fondamentale du Moyen Age face à la nature du discours). On touche ici donc au ‘champ générique’ des *saluts* et *complaintes*, sans que ces derniers soient impliqués. D’autre part, le narrateur du roman établit un lien entre les événements qui se sont déroulés dans son songe et la réalité. Ainsi, l’ensemble du *Roman* peut servir d’illustration de la vie amoureuse du *je* qui peut dès lors dédier son roman à celle qui *doit estre rose clamee* (v. 44). Cette simple dédicace ne fait pas, comme on a pu l’affirmer¹⁵¹, du *Roman de la rose* une espèce de *salut* démesuré, car il reste avant tout un texte de didactique amoureuse. Mais c’est sur cette combinaison heureuse des arts d’aimer ovidiens et de l’allégorie que se bâtiraient quelques œuvres qui franchissent avec plus de désinvolture les limites entre didactisme et lyrisme.

3.2.4.2.2. Le *Roman de la poire*

C’est un tel glissement qui se produit vers le milieu du 13^{ème} siècle dans le *Roman de la poire*, écrit par un certain Tibaut¹⁵². Il s’agit d’un texte de quelques trois milliers de vers qui présente un amant malheureux désireux de l’amour de la dame pour laquelle il compose son *roman*. Ce sont le dieu d’amour et ses divers adjuvants allégoriques qui se chargeront de l’accomplissement de la conquête de l’amant. Comme dans le *Roman de la rose*, on a ici un *je* qui poursuit une quête amoureuse dans un monde allégorique¹⁵³. Mais si le *Roman de la poire* emprunte nettement au *Roman de la rose* son caractère allégorique, il omet le côté didactique du grand roman de Guillaume de Lorris et Jean de Meun, pour le substituer par la lyrique.

¹⁵¹ Cf. Strubel 1992, 15.

¹⁵² Édition Marchello-Nizia 1984 ; pour la datation du texte, voir *ibidem*, lxiv-v.

¹⁵³ Pour une comparaison approfondie entre les deux textes, le lien entre lesquels inclut des emprunts littéraires, voir Marchello-Nizia 1984, lix-lxiv ; pour une lecture du *Roman de la poire* comme d’une réponse au *Roman de la rose*, voir Huot 1985. Une étude des insertions lyriques du texte se trouve dans Ladd 1973, 132-45 ; ses (faibles) aspects allégoriques sont examinés dans Jung 1971, 310-17.

Comme l'a fait noter Marchello-Nizia, le roman est en premier lieu un long récit de l'*innamoramento* de l'amant, décrit à travers des monologues intérieurs et les rencontres avec le dieu d'amour et ses loyaux¹⁵⁴. Ce récit revêt à plusieurs reprises le caractère d'une *complainte*, car aux motifs du monologue intérieur et du service exigé par le dieu d'amours s'ajoutent notamment celui des souffrances de l'amoureux, amplement décrites soit pour le jour soit pour la nuit, celui de la perte et de l'envoi du cœur chez la dame, celui de la *descriptio* de la dame, celui des amants célèbres¹⁵⁵, ou encore celui du mal d'amour inguérissable sauf par la dame. Chemin faisant, le poète reprend d'ailleurs l'adage bien connu *en li est ma mort et ma vie* (v. 1581). L'ensemble de cette description des événements vécus par l'amant est d'ailleurs décoré par de fréquentes insertions lyriques qui forment, on le sait, les noms de l'amant (Tibaut), de la dame (Annes, ou Agnes) et d'Amors.

Plus particulièrement, le texte contient quelques passages (vv. 1834-901, 2119-230) qui développent justement le problème de la déclaration d'amour et du message(r) à envoyer chez la dame¹⁵⁶. Pour éviter, avec Ovide, des messagers peu fiables, ce sera justement le *Roman de la poire* même qui servira de message auprès de la dame (vv. 2221-2):

car cist romanz que ge ci voi
savra molt bien parler por moi

Comme une chanson lyrique, qu'on chantera devant la dame et qui lui permettra de savoir de qui elle vient, du moment où on lui lira le texte, la dame reconnaîtra son amant¹⁵⁷. De la même manière, on le sait, les noms cachés fonctionnent de *senhal*.

Jusque dans ces derniers éléments (la dédicace du texte et le nom énigmatique ou sous forme d'énigme) on reconnaît les procédés du *Roman de la rose*. Mais ceux-ci ne sont plus au service d'un encyclopédisme envahissant, mais d'un lyrisme nouveau, à savoir le lyrisme 'narratif' tel qu'il se développe, plus ou moins vers la même époque, dans les *saluts* et *complaintes*. Il n'est en effet pas surprenant qu'on ait voulu voir dans le *Roman de la poire* – récit bref d'un amant malheureux, écrit sous forme narrative avec insertions lyriques et destiné à être envoyé à la dame – une 'libre variation sur le thème du *salut d'amour*'¹⁵⁸. Il faut pourtant se demander si une telle qualification est justifiée. Ruhe l'a réfutée en l'imputant à une mauvaise interprétation de la dédicace¹⁵⁹. Queruel, au contraire, voit dans la dédicace du roman à la dame une influence de la lyrique qui achèverait, au 13^{ème} siècle, par faire du roman une entreprise plus personnelle qu'avant¹⁶⁰. Si Ruhe a bien raison de distinguer entre dédicace et *salut* et qu'il serait effectivement peu logique de voir dans le *Roman de la poire* un *salut* proprement dit, cela n'empêche qu'il a de nombreux éléments en communs avec le genre. Le lien qu'ils entretiennent est d'ailleurs confirmé indirectement par le fait que le texte de Tibaut partage deux refrains avec le *salut Bele*, *salus vous mande, mès ne dirai pas qui*¹⁶¹. Du reste, il n'est peut-être pas indifférent de noter que le *Roman de la poire* est le seul texte à employer

¹⁵⁴ Voir Marchello-Nizia 1984, xxxi.

¹⁵⁵ C'est entre des couples comme Cligès et Fenice, Tristan et Iseut, Pyrame et Thisbé et Paris et Hélène que le poète inscrit lui-même et sa dame dans les alexandrins du prologue (comme le font d'ailleurs les images qui les accompagnent dans le ms. fr. 2186).

¹⁵⁶ C'est d'ailleurs un rossignol, le messager d'amour par excellence, qui doit accompagner l'amant lorsqu'il se rend chez sa dame.

¹⁵⁷ Cf. aussi Ruhe 1975, 250-51.

¹⁵⁸ Marchello-Nizia 1984, xvi. Avec cette caractérisation du texte, elle suit celle qu'en avait donnée Jauss dans le *GRLMA* (cf. *GRLMA* VI/2).

¹⁵⁹ Ruhe 1975, 248-51. D'ailleurs, la *commendatio operis* aux lecteurs peut se trouver également à la fin de l'œuvre, parfois sous forme de salut final ; voir à ce propos par exemple Peron 2007, 662-5.

¹⁶⁰ Voir Queruel 1997. C'est avec le roman de *Partonopeu de Blois* qu'aurait commencé ce nouveau rapport personnel du narrateur et son texte.

¹⁶¹ Cf. aussi la brève analyse du texte par Butterfield (Butterfield 2002, 246-52).

(dans le prologue, vv. 21-240, mais le procédé est repris sous une autre forme dans la *chanson* qui suit aux vv. 241-63) la forme des quatrains d'alexandrins monorimes avec une rime interne à la première hémistiche qui est utilisée dans *Or m'estuet saluer cele que je desire – salut* au demeurant vraisemblablement écrit par le même auteur que *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui*. Quoiqu'il en soit des relations exactes entre le *Roman de la poire* et les *saluts* et *complaintes*, il est donc clair – et c'est à cela qu'il faut se résigner – que le texte de Tibaut s'inscrit dans le même développement historico-littéraire du 13^{ème} siècle que les deux genres représentés dans le manuscrit fr. 837, à savoir celui qui conduit à une nouvelle fusion entre lyrisme et narrativité.

3.2.4.2.3. La version anonyme du *Mariage des sept arts*

C'est dans le même courant que s'inscrit la version anonyme du *Mariage des sept arts*. Ce dernier est un poème allégorique de la fin du 13^{ème} siècle, attribué à Jehan le Teinturier. Le texte, assez bref avec ses 310 octosyllabes à rimes plates, est conservé dans le manuscrit fr. 837, ce qui, comme nous le verrons, a une importance particulière pour son rapport avec les *saluts* et *complaintes*¹⁶². La matière du poème remonte aux *Noces de Mercure et de Philologie* de Martianus Capella. En voici la trame. En rêvant, le poète se retrouve dans un beau pré où il assiste au mariage des sept arts libéraux (Grammaire, Logique, Rhétorique, Musique, Astronomie, Géométrie et Arithmétique), représentées par sept belles dames, avec sept vertus, à savoir respectivement Foi, Pénitence, Aumône, Oraison, Amour, Abstinence et Confession. Ayant appris leurs intentions, Théologie essaie de dissuader les dames du projet de mariage en soulignant l'importance de la virginité. Toutefois, Physique arrive à la défense des dames, on fait venir les maris et le mariage a lieu à flots de vin. Mais à ce point le poète, n'ayant profité de ce vin, se réveille la gorge sèche.

C'est ce dernier élément, en contradiction apparente avec le reste de la pièce, qui doit être examiné ici. Car avec tout ce qu'on a pu dire sur cette pièce, il semble qu'il y ait un élément capital qui n'a pas été relevé, à savoir sa place dans le manuscrit fr. 837. Or, de toute évidence, selon la logique de ce recueil tel qu'esquissé plus haut, la fin du texte constitue un essai de l'inscrire dans la typologie des 'chansons à boire'. Il faut en effet noter le ton jongleresque de la fin de la pièce, où le poète déclare qu'il aurait préféré voir son chapeau brûlé que d'avoir cette vision qui lui a donné tant de soif. Le contexte manuscrit nous indique encore une fois comment il faut comprendre cette insistance du poète sur la soif (vv. 284-310, soit vingt-six vers !) : il s'agit bien évidemment d'une invitation au public de payer le poète-jongleur en lui donnant à boire. Cela devient particulièrement clair aux vv. 303-5 :

Li tainturiers le puet bien dire,
Qu'il ne puet ne chanter ne lire
Por le grant soif que la souffri.

Sans boisson, il ne peut *ne chanter ne lire*. De toute évidence, si le public veut écouter plus, qu'on lui donne à boire¹⁶³ ! Par ailleurs, il n'est peut-être pas sans intérêt de noter justement

¹⁶² Édition Långfors 1923 ; les deux textes sont étudiés dans Dragonetti 1982, les insertions lyriques du deuxième dans Ladd 1973, 108-15 et Ladd 1975, 198-201.

¹⁶³ Il est intéressant de rappeler une remarque de Långfors (cf. Långfors 1923, iv), qui a judicieusement fait noter que les cents derniers vers de la pièce démontrent une versification légèrement différente (on y trouve beaucoup moins la rime riche que dans la première partie) et qu'ils pourraient donc avoir été remaniés ou, comme on peut le croire, ajoutés. Comme l'a fait noter encore Långfors (*ibidem*, viii), ce changement intervient d'ailleurs avec l'introduction de Physique et donc avec le rejet de la virginité, prêchée par Théologie, et les préparations à la fête du mariage. On a ainsi l'impression que l'ajout final essaie d'ajouter à la pièce le couple jongleresque

cette information sur la performance du jongleur, qui chante et lit à la fois. Naturellement, il s'agit d'une lecture à haute voix, sinon il n'aurait pas besoin de sa gorge. Il semblerait ainsi qu'on ait un petit indice sur la performance de ces pièces, qui pouvaient être lues en public. Cela présupposerait à son tour, on le sait, que les jongleurs aient eu à leur disposition des textes à lire, c'est-à-dire des petits manuscrits comme les *Liederblätter* ou, pourquoi pas, un 'livret' de *saluts* tel que celui qui environne justement ce *Mariage des sept arts* dans le manuscrit fr. 837, où le texte se trouve après l'*Arriereban d'amors*, soit au milieu de la collection des *saluts* en quatrains d'alexandrins monorimes. Quoiqu'il en soit, le texte de Jehan le Teinturier tel qu'il se présente ici constitue un autre exemple d'un poème qui s'inscrit à la fois dans le milieu cléricale et/ou universitaire (par son sujet) et dans le milieu jongleresque (par son ton).

Mais laissons de côté cette version pour examiner la deuxième version du texte et le rapport qu'il maintient avec la première et avec les *saluts* et *complaintes*. La version anonyme du *Mariage des sept arts*, conservée dans le manuscrit 1275 de la Bibliothèque municipale de Reims¹⁶⁴, date également de la fin du 13^{ème} siècle, mais elle a été écrite en quatre-vingt-treize quatrains d'alexandrins monorimes ornés de quatre refrains et suivis d'une chanson. Le récit est en grandes lignes le même, mais cette fois-ci le *je* du texte n'a pas de vision onirique, mais se trouve tout simplement dehors, dans un beau pré. Dans ce cadre pastoral, il pense à son *amie*, lorsqu'il découvre l'assemblée des sept arts. Comme dans la première version, ceux-ci projettent un mariage, mais les couples formés sont légèrement différents : Grammaire se joint à Foi, Dialectique à Aumône, Géométrie à Abstinence, Arithmétique à Confession, Musique à Oraison et Rhétorique à Obéissance. En outre, c'est Théologie même, qui, à la place d'une Astronomie absente de la pièce, se joint à Amour ; Physique est carrément chassée du poème (strophes 60 et 61). Le récit retourne à ce point au narrateur amoureux, qui décide de demander conseil aux sept dames présentes pour améliorer sa situation : il ne sait si déclarer son amour à sa dame ou non. Chacun des arts donne son conseil, mais c'est celui de Musique qui l'emporte. Elle lui prépare une belle chanson qu'il pourra chanter devant la dame avant la prier d'amour. C'est sur cette chanson que la pièce se clôt.

Abstraction faite de l'ampleur du texte, qui est un peu plus long que la version en octosyllabes à cause de la contrainte formelle du quatrain, les modifications que l'auteur anonyme a opérées sont assez intéressantes. Tout d'abord, a-t-il changé le cadre même de la pièce, qui ne se présente plus comme un songe, mais comme une promenade dans la nature où l'amant malheureux rencontre les sept arts. C'est ce changement qui permettra au *je*, contrairement au *je* de la première pièce, d'interférer directement avec les autres personnages. Ensuite, il est intéressant de noter comment cet auteur anonyme a modifié le rôle de Théologie, qui ne désapprouve plus ici du mariage, mais, au contraire, en projette un elle-même avec Amour, soit-ce pour pouvoir mener une vie chaste à l'intérieur du mariage (vv. 226-7)¹⁶⁵. Dès lors, Physique n'a plus de place et est explicitement éliminée du texte (vv. 249-51). Enfin, il faut noter le nouveau rôle de Musique comme conseiller de l'amant malheureux, sur lequel il faudra revenir.

Ce *Mariage des sept arts* en quatrains modifie ainsi assez profondément le texte qui a selon toute vraisemblance été son modèle. Toutes ces modifications vont dans une seule direction : l'amour. En effet, le sujet du texte n'est plus, comme dans la première version, le mariage des sept arts, mais le problème amoureux d'un *je*, qui tombe presque par hasard sur les sept arts et qui leur demande conseil. Cela est clair dès le début du poème, où le *je* se présente comme l'amant pensif traditionnel qui songe à son amour. En même temps, le

traditionnel de 'vin et femmes'. C'est sans doute cette finale de la pièce – ajoutée par Jehan ? – qui lui a valu son inclusion dans le ms. fr. 837.

¹⁶⁴ Pour une description du ms. voir Faral-Bastin 1959, 28-30.

¹⁶⁵ Pour ce nouveau rôle de Théologie, voir aussi Långfors 1923, viii-xi.

mariage entre Théologie et Amour semble montrer que l'amour que le poète a eu en tête, est un amour consacré par le mariage, non pas inspiré par Physique. Cette nouveauté se présente ainsi, comme l'a noté Långfors, comme une sorte de protestation contre les concepts amoureux de la première pièce. Mais le problème du *je* – la déclaration d'amour à la dame – reste bien un problème 'courtois'. Et il est résolu de manière courtoise à la fin de la pièce par la chanson offerte par Musique. Cette personnification s'était déjà fait entendre durant le récit à travers les quatre refrains que l'auteur lui fait chanter. Dans la pièce entière, ce n'est en effet que dans le discours de Musique qu'on trouve des refrains, ce qui la singularise quelque peu à l'intérieur du récit et prépare son rôle essentiel à la fin de la pièce. Toutefois, de toute vraisemblance, ce n'est pas le seul endroit où l'auteur a eu en tête le répertoire des refrains. Car il n'est pas difficile de reconnaître dans le vers 289 (*Kar jai couars n'avra choze ou il ce delit.*) le refrain no. 898 de Van den Boogaard: *Ja couart n'avra belle amie, / mais le preux (et hardi) / les enmainne deux et deux*. Et de la même manière, le vers 352 (*Qui bien eimme a envis met amours en obli*) semble bien faire référence au refrain no. 1585 de Van den Boogaard (qui coïncide d'ailleurs avec le proverbe no. 1835 du recueil de Morawski): *Qui bien aime, a tart oublie*. C'est sans doute, tout comme dans les *saluts* et *complaintes*, leur insertion dans un nouveau contexte (et, surtout, dans une nouvelle forme métrique) qui les a fait modifier, mais pas au point de devenir méconnaissables¹⁶⁶.

Cependant, Musique finit par offrir au pauvre amant une chanson (RS 1576) qui l'aidera à faire sa requête. Cette pièce est également attestée dans le chansonnier de Berne (C), datable aux alentours de 1300, où il est attribué à Jehan le Teinturier même. Cette attribution est sans doute basée sur l'envoi, qui mentionne bien le poète, mais d'une autre manière. Le *je* de la chanson y conseille en réalité à la dame de s'en remettre au jugement de Jehan le Teinturier¹⁶⁷, qui s'identifie très probablement avec l'auteur de la première version du *Mariage des sept arts*. L'intégration de la chanson dans le *Mariage* se laisse entrevoir par quelques parallèles entre la chanson et la pièce proprement dite dans les paroles de l'amant même, sans que cela donne plus de sûreté quant à l'origine (autonome ou intégrée) de la chanson¹⁶⁸. Il semble ainsi que ces trois textes se rapportent l'un à l'autre comme suit. Jehan le Teinturier a écrit le *Mariage des sept arts* (ou éventuellement, seulement la dernière partie). Un poète anonyme, sans doute proche de Jehan le Teinturier, réécrit ce texte de manière légèrement polémique et en fait un texte plutôt 'lyrique', en forme strophique et à insertions lyriques, qui traite d'un amant malheureux. La chanson insérée dans ce deuxième texte, peut-être de la même main de ce même auteur, a eu une circulation autonome et se retrouve dans le chansonnier de Berne, où le copiste l'a prise pour une chanson de Jehan le Teinturier même.

¹⁶⁶ Par ailleurs, le premier refrain se retrouve entre autres dans l'*Art d'amours* en prose et ne fait donc que fournir une preuve de l'idée de Långfors selon laquelle cette partie du deuxième poème s'inspire des arts d'aimer (cf. Långfors 1923, xi).

¹⁶⁷ *En Jehan Le Teinturier / Vos en meteis bonnement, / Bien vos savra concellier*. Le poème finit par les deux vers suivants, qui, selon Långfors 1923, 28, ne font plus partie de l'envoi, mais qui en assument le mètre et les rimes : *Et a lui conseil requier / Que l'aie prochainement*. Contrairement à ce qu'affirme Långfors (*ibidem*, iii et xiii), la chanson n'est donc pas, semble-t-il, dédiée à Jehan le Teinturier, mais ce poète est invoqué comme une sorte de juge dans l'affaire amoureuse entre l'amant et la dame, que Långfors (cf. *ibidem*, xiii-iv) propose d'identifier par le nom *Maroia* ou *Meroie*, qui résulte de l'acrostiche des premières lettres des 5 strophes et l'envoi.

¹⁶⁸ Cf. vv. 389-90 et 405-6 : v. 273 ; vv. 391 : 271. Son isolement dans le chansonnier de Berne (où elle est la seule pièce attribuée à Jehan le Teinturier), les convergences que je viens d'évoquer entre la chanson et l'imitation du *Mariage* et le caractère même de cette chanson, qui est une déclaration d'amour adressée à la dame, peuvent faire penser que la pièce avait été conçue à l'origine comme partie intégrale de la deuxième version du *Mariage* plutôt que comme une chanson indépendante. D'ailleurs, l'envoi de la chanson avec la référence à Jehan le Teinturier n'assume probablement sa pleine signification que quand la chanson se trouve dans ce texte qui imite justement un texte du même Jehan le Teinturier.

Reste à savoir quel est le lien que la deuxième version du *Mariage des sept arts* maintient avec les *saluts* et *complaintes*. Tout d'abord, le texte a la forme des quatrains d'alexandrins monorimes qu'on rencontre dans plusieurs textes du corpus. Cette convergence en soi banale devient plus intéressante quand on se rend compte que cette forme est combinée par l'insertion de refrains après certaines strophes, combinaison qui semble avoir été pratiquée avant tout dans le 'champ générique' au sens large des *saluts* et *complaintes* (nous en rencontrerons un autre exemple, plus tardif, dans ce qui suit). Plus important est le fait qu'à cette forme se joint un fond assez proche de ces deux genres. Comme nous l'avons vu, la thématique centrale de la deuxième version est en effet celle de la déclaration d'amour à la dame. Cette thématique devient très claire à la fin de la pièce, dans l'intervention de Musique. Elle fournit le moyen par excellence pour prier une dame d'amour, une chanson, avec l'explication suivante :

« N'est si belle requeste, je l'ai bien oï dire,
Cum envoier escriis a femme qui seit lire ;
Et por ce que li honte ta parole empire,
Te ferai je teil choze dont ne seras pas pire.

370 « Une chanson ferai que tu li porteras ;
Por ce qu'est ligereite, plus tost la saveras,
Et quant vanrras en leu, devant li chanteras
Et après la chanson merci li criieras. »

De toute évidence, la chanson doit servir de *captatio benevolentiae* auprès de la dame et préparer ainsi la *petitio* de *merci*. D'ailleurs, si la chanson est destinée principalement au chant, Musique fait comprendre qu'il s'agit en même temps d'un *escriis* qu'on peut *lire* et donc, dans une certaine mesure, d'une lettre d'amour. Que la chanson ait cette fonction, c'est ce que montre sa composition même. Car s'il s'agit bien d'une chanson, elle est structurée nettement comme une requête : la première strophe constitue un bref prologue avec une *captatio benevolentiae*, les trois strophes qui suivent constituent la *narratio* de la situation de l'amant, la cinquième la *petitio* (cf. v. 412 : *por ce vos proi doucement...*) et l'envoi, si l'on veut, une espèce de *conclusio*. Dans toutes les strophes, comme normalement dans le *salut*, l'amant s'adresse directement à la dame¹⁶⁹.

Il semble donc légitime de conclure que, de manière générale, la version anonyme du *Mariage des sept arts* se rapproche par la forme comme par le contenu des *saluts* et *complaintes*. On peut enfin apporter quelques autres preuves pour cette conclusion. Tout d'abord, il est très intéressant de remarquer que l'un des refrains du texte ne se trouve qu'ici et dans le *salut Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui*¹⁷⁰. Si on peut être enclin de penser qu'il s'agit là d'une simple coïncidence de transmission, il est utile de se rappeler la position du *Mariage des sept arts* dans le manuscrit fr. 837. A l'intérieur de ce dernier, le

¹⁶⁹ On peut noter que le deuxième refrain chanté plus avant dans le texte par Musique (refrain 1145 de Van den Boogaard) se retrouve justement dans un motet qui traite lui aussi du problème de la déclaration d'amour. En voici le début : *Dieus ! je n'i os aller / A ma dame parler* (cf. Långfors 1923, xii). La reprise du texte de Jehan le Teinturier par le poète anonyme dans le 'cadre du salut d'amour' est également soulignée par Jauss dans le *GRLMA* (cf. *GRLMA* VI/2, 263). Comme l'a noté Ruhe (Ruhe 1975, 266, note 178), qui du reste n'étudie pas le texte, ni la chanson ni l'ensemble du texte ne sauraient être considérés comme des *saluts*. Mais c'est avec raison que Jauss parle à ce propos de *fonction* et de *cadre* de *salut*. Gennrich en revanche, mentionne le texte en relation (trop) directe avec les *saluts* (cf. Gennrich 1927, 195).

¹⁷⁰ Il s'agit du refrain no. 1197 de Van den Boogaard. La version du *Mariage des sept arts* (vv. 184-5: *La rose m'est donneie / Et je la prendrai*) diffère néanmoins légèrement de celle du *salut* (*La rose m'est donée, / jà ne la perdrai.*).

texte suit en effet l'*Arriereban d'amors*. C'est-à-dire qu'il se trouve dans la section du manuscrit qui rassemble le corpus d'auteur des *saluts* en quatrains d'alexandrins monorimes. Or, c'est justement parmi ces derniers qu'on trouve, on le sait, *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui*. Que se passe-t-il ici ? La version anonyme du *Mariage des sept arts* semble constituer un trait d'union entre la version de Jehan le Teinturier et les *saluts* et *complaintes*, qui sont tous conservés dans le manuscrit fr. 837. Le texte de Jehan le Teinturier et les *saluts* et *complaintes* (en quatrains) ont-ils circulé ensemble et l'auteur anonyme de la seconde version a-t-il ainsi pu prendre connaissance du *Mariage* et s'inspirer en même temps des *saluts* et *complaintes* ? En l'absence d'autres données, il est absolument impossible de le savoir. Ce qui semble être sûr, toutefois, c'est que les deux versions du *Mariage des sept arts* entretiennent une relation polémique à l'intérieur d'un réseau textuel qui inclut également les *saluts* et *complaintes*. Ce réseau textuel s'inscrit à son tour dans un milieu littéraire déterminé, qui coïncide vraisemblablement avec la ville d'Arras de la fin du 13^{ème} siècle¹⁷¹. Tout ceci ne ferait que confirmer la localisation (de cette partie) du corpus dans les activités littéraires arrageoises.

3.2.4.2.4. Le *Dit de la panthère de Nicole de Margival*

Ce poème, qui date de l'extrême fin du 13^{ème} ou du début du 14^{ème} siècle¹⁷², est une brève allégorie amoureuse qui s'inspire à la fois du *Roman de la rose*, des manuels d'amour, des bestiaires et, dans ses nombreuses insertions, de la poésie lyrique contemporaine. Il occupe une place à côté du *Roman de la poire* dans l'histoire de la réception du *Roman de la rose*. En voici un résumé. Le poète déclare avoir rêvé une nuit qu'il était porté par des oiseaux¹⁷³ dans une forêt pleine d'animaux. Parmi ces derniers, il se trouve une très belle panthère (symbole de la dame), qui guérit tous par sa douce haleine (symbole de sa parole), sauf le dragon (symbole du vice). C'est le dieu d'amour qui fournit une explication du spectacle à l'amant et qui en fait son vassal. L'amant retourne alors à la vallée où se trouve la panthère, saute la haie d'épines (symbole des médisants) qui l'entoure, mais reste bouche bée devant la bête et, blessé par les épines, regagne la demeure du dieu d'amour, où il récite un poème d'amour. Le dieu d'amour et Vénus viennent alors lui rendre visite et ils lui donnent chacun une poésie destinée à la dame. L'amant restant timide, on le porte au château de Fortune, où il réussit à emporter le cœur de la panthère. C'est alors que le poète se réveille, constatant la correspondance entre son rêve et la réalité, à ceci près qu'il n'a pas encore obtenu la grâce de sa dame. La pièce finit par une série de réflexions sur l'amour et une prière à la dame.

Abstraction faite des bestiaires qui lui fournissent la symbolique de la panthère, ce *dit* s'inspire en premier lieu du *Roman de la rose* (dont il reprend *grosso modo* la trame en substituant la panthère à la rose) et de la traduction du *De amore* par André le Chapelain. On retourne donc ici en quelque sorte aux arts d'aimer. Mais cette reprise de la doctrine amoureuse antérieure et contemporaine, en soi peu significative, est surtout intéressante parce qu'elle accentue précisément l'élément de base des *saluts* et *complaintes* : le problème de la déclaration d'amour. Cette problématique semble jouer à deux niveaux du texte, qui sont reliés par l'identification du *je* narrateur du hors-texte (prologue et épilogue) avec l'amant qui vit l'aventure de la panthère, cette dernière aventure n'étant que l'illustration de la situation

¹⁷¹ Ungureanu a pourtant exprimé des doutes quant à la participation présumée de Jehan le Teinturier à la vie arrageoise, participation qui n'est attestée nulle part (cf. Ungureanu 1955, 98).

¹⁷² Quelques indications internes permettent de supposer qu'il a été écrit entre 1290-1328 (voir Ribémont 2000, 16 ; c'est sur cette édition que se basent les remarques qui suivent). Pour quelques études récentes du texte, voir Hülk 1999, 118-48 et Butterfield 2002, 259-63.

¹⁷³ On reconnaît ici le motif employé dans la *Complainte d'amors (Il est resons que cil se tese)* ; Hülk 1999, 126 le compare encore à des passages similaires dans la *Clef d'amors* et le *Roman de la poire*.

du soupirant. Ainsi, exactement comme dans le *Roman de la poire*, il semble bien que la pièce entière soit destinée à l'envoi à la dame, comme le fait entendre le prologue (vv. 1-9):

A dame bele et bone et sage,
Noble de cuer et de lignage,
Cilz qui son dous non n'ose escrire
Que par ce ne puist de mesdire
5 Aus mesdisans ouvrir la voie,
En lieu de salu li envoie
Son cuer et toute sa pensee,
Avec ceste oevure que rimee
A pour li especiaument

Si, comme Ruhe l'a fait remarquer, il s'agit ici en premier lieu d'une dédicace du livre et que ce passage ne suffit pas pour qualifier le texte entier de *salut*¹⁷⁴, on peut remarquer que l'ensemble de ce prologue adopte, selon les règles de l'*ars dictaminis*, la troisième personne grammaticale. On pourrait donc interpréter ce passage comme une *salutatio* qui serait alors suivie de la *narratio* allégorique du rêve et de la *narratio* de l'état de l'amant après le réveil, qui précèdent à leur tour la *petitio* de merci que fait le poète réveillé (vv. 2482-2605), l'ensemble s'achevant par une sorte de *conclusio* donnant l'énigme du nom (vv. 2606-72). Il semblerait donc que le texte, tout comme le *Roman de la poire*, se serve bien, soit-ce de manière assez nonchalante, d'un cadre épistolaire¹⁷⁵. Le *Dit de la panthère* occuperait ainsi une position intermédiaire entre le *salut d'amour* et le *Voir dit* de Guillaume de Machaut – texte également qualifié de *dit* dans lequel le poète rassemble des pièces lyriques et qui est à envoyer dans son ensemble à sa bien-aimée – à ceci près que le texte de Nicole de Margival ne contient pas uniquement des pièces lyriques écrites par lui-même, mais encore des pièces d'Adam de la Halle et qu'il ne contient pas de correspondance épistolaire proprement dite mise en livre¹⁷⁶. Il est néanmoins intéressant – et en ceci le *dit* de Nicole de Margival se rapproche encore du *dit* de Guillaume de Machaut – de voir que le poète, de peur des médisants déclare envoyer son texte *en plusieurs parties* (v. 19) à des amis et aux amants en général dans l'espoir que, tôt au tard, ces pièces tombent entre les mains de la dame qui pourra alors savoir que c'est pour elle qu'il les a faites (vv. 12-35). Il semble que ce soient ces pièces, ensemble avec celles d'Adam de la Halle, qui ont été recueillies dans le petit *canzoniere* que constituerait alors ce texte de Nicole de Margival¹⁷⁷.

Mais si on peut douter de l'interprétation du *Dit de la panthère* en tant que *salut* proprement dit, le lien entre ce texte et les *saluts* et *complaintes* – et c'est ici que le *Dit de la panthère* se détache du *Roman de la poire* et devient intéressant pour l'étude de ces genres – se fait plus net dans quelques passages spécifiques, dont on peut supposer, d'ailleurs, qu'ils comptent parmi les différentes parties (autonomes) indiquées dans le prologue. Il s'agit des

¹⁷⁴ Cf. Ruhe 1975, 249. Jauss parle en effet d'un '*Salut d'amour* allégorique élargi à la manière du *Roman de la rose*' (cf. *GRLMA* VI/2, 277). Pour le lien du texte avec le genre, voir aussi Hülk 1999, 127 et Butterfield 2002, 259.

¹⁷⁵ À l'appui de cette thèse, on a pu invoquer les vv. 2616-8 (*Et ce n'est mie mes usages / De si grant chose en rime mettre / Comme j'ai icy mis en lettre*), mais, comme l'a fait noter Ruhe (cf. Ruhe 1975, 249), l'expression *mettre en lettre* ne signifie pas plus que 'mettre par écrit', 'écrire'.

¹⁷⁶ Cf. à ce propos également Gybbon-Monny 1973.

¹⁷⁷ Je crois que c'est à juste titre que Hoepffner (Hoepffner 1920, 210) signale le parallélisme entre cette 'mise en recueil' de ses propres poésies par Nicole de Margival et celle qu'effectue Dante vers la même époque dans la *Vita Nova*. Pour la place de la lyrique à l'intérieur du texte voir aussi Ribémont 2000, 36.

trois insertions non-lyriques, qui semblent bien s'inspirer de la tradition des lettres et plaintes amoureuses¹⁷⁸.

Le premier s'étend du vers 823 au vers 964. Il s'agit d'un *dit* (cf. vv. 819, 924, 930, 943, 955, 963 et 965) en décasyllabes à rimes plates dans lequel le poète décrit son service à Amour tout en lui demandant d'aider à conquérir sa dame. Le problème central est en effet, tout comme dans la *complainte*, celui de déclaration d'amour, qui revient nettement à plusieurs reprises (vv. 854-63, 890-898, 920-22, etc.). Voici, en guise d'exemple, les vv. 920-22 :

Hé ! bone Amor, faites tant qu'ele sache
Comment il m'est, riens plus ne vous demant ;
Car je n'ay cuer que li die ne mant

N'osant écrire directement à la dame, il fait parvenir la pièce entre les mains des amants, qu'il prie de la faire circuler jusqu'à ce qu'elle parvienne entre les mains de la dame (cf. vv. 930-56). On reconnaît très nettement le procédé annoncé dans le prologue.

La deuxième pièce (vv. 1151-1210) va plus loin. Il s'agit d'un *dit* (cf. vv. 1136, 1147, 1150) composé de cinq strophes hélinandiennes en heptasyllabes et écrit par la déesse d'amour que l'amant devra faire parvenir à sa dame afin de lui déclarer son amour. Il s'agit donc bien d'une *lettre* (v. 1140), que l'amant devra faire accompagner d'un petit anneau, symbole d'amour. Parmi les lieux communs du *salut* qu'on y trouve, on peut mentionner celui de la plaie d'amour à guérir par la dame (vv. 1154-6) et celui de la trahison des yeux, qui ont causé l'amour (vv. 1170-74). D'autre part, il est à remarquer que cette deuxième insertion non-lyrique renvoie également au prologue, car avec ce *dit*, l'amant envoie son cœur à la dame (vv. 1175-8):

Sans faire plus longue atente
Vous doins mon cuer, bele et gente
Ne veilliez por mal tenir
Se par escript le presente ;

Ces vers font effectivement écho aux vv. 6-8 cités plus haut. Bien qu'il lui manque une *salutatio* comme, d'ailleurs, une structuration bien nette, la forme aussi bien que le contenu de ce passage le rapprochent du *salut*¹⁷⁹.

La troisième pièce (vv. 1743-1863) est sans doute la plus intéressante. Il s'agit, encore une fois, d'un *dit* (vv. 1741-2¹⁸⁰, 1865) à donner ou à envoyer à la dame. Ce qui le rend particulièrement intéressant, c'est tout d'abord le contexte dans lequel il se trouve. En effet, la pièce est précédée d'une série de leçons du dieu d'amour sur la manière dont il convient d'approcher la dame. Or, parmi les textes où l'on peut apprendre *comment on doit d'amor requerre / chascune selon sa noblece / selonc l'estat de sa hautece / et selonc sa condition* (vv. 1708-11), il mentionne justement le *De amore* d'André le Chapelain dans la traduction française de Drouart la Vache. En d'autres termes, ce passage fait entrevoir encore une fois que la déclaration orale et la déclaration écrite ne sont guère séparées et que, de ce fait, les

¹⁷⁸ Elles ont été examinées en quelque détail par Hoepffner (Hoepffner 1920, 228-30). Ruhe les mentionne sans s'y arrêter (cf. Ruhe 1975, 266), quoiqu'il note qu'il s'agit là, avec le *salut* intégré dans le *Lai d'amours* de Girard (voir ci-après), du seul *salut* inséré de la fin du 13^{ème} siècle. Nous verrons qu'il conviendra de nuancer cette affirmation.

¹⁷⁹ L'on peut noter, pour le détail, une simple correspondance entre les vv. 1199-1200 (*Dame en qui j'ai plus fiance / Qu'en toutes celes de France*) et les vv. 73-4 de la *Patrenostre d'amors* ([...] *G'i ai greignor fiance / Qu'en toutes les dames de France*).

¹⁸⁰ Le deuxième vers est un écho exact de celui qui précède le deuxième *dit* (v. 1150).

arts d'aimer donnent en réalité également de bons préceptes pour qui a l'intention d'écrire un *salut* à sa dame.

Car le *dit* lui-même est selon toute vraisemblance calquée sur ce modèle. Hoepffner a fait remarquer à juste titre que cette pièce 'est un véritable feu roulant de rimes léonines et équivoques, comme le roman n'en contient plus nulle part ailleurs'¹⁸¹. En voici quelques extraits illustratifs (vv. 1743-67, 1788-96 et 1859-64):

Dame, fleurs de celes en vie,
Dame sans mal et sans envie,
1745 Et sans vice qui vous empire,
Cilz qui de mauvais point en pire
Va tous les jors por vos amer,
Tant sent le mal d'amors amer,
Vous salue con fins amis
1750 Qui tout entierement a mis
Cuer et corps en vostre baillie.
Por paine qui l'en soit baillie
N'en retraira son cuer, sachiez,
Ja par lui n'en sera lachiez,
1755 Car vous estes tous ses confors.
Maiz se vous saviez bien com fors
Les mauls d'amer tousjors endure,
Et comme il est entrez en dure
Vie por vous, je sai de voir
1760 Que bien feriez vo devoir
De lui amenuisier sa paine ;
Car sachiez bien que il se paine
Au miex que il puet de servir
Por vostre amor deservir.
1765 Cuer qui est de corps bon ne ment :
Por ce le doit on bonement,
Quant il se complaint, alleger.

Car je voi vostre main tenir
Ma vie et ma mort tout ensamble.
1790 Si faites ce qu'il vous en samble,
Dame, qu'il appartient a faire
D'amy qui est de tel afaire.
Se je vous aing, por ce pis estre
Ne m'en doit ; por tant de mon estre
1795 Vous fai cest escript a message,
Car bon fait envoyer mès sage¹⁸².

Tele amor maintenant en tant
1860 Vis et vivrai d'ore en avant

¹⁸¹ Hoepffner 1920, 229.

¹⁸² J'adopte ici la leçon proposée par Todd, qui permet de garder la rime équivoque : *mès*, on le sait, est un synonyme de *message* et signifie 'messenger' (cf. à ce propos Stefenelli 1967, 146-9). La leçon de Ribémont lit deux fois *message* ; à moins de supposer une différence de sens entre les deux mots (ce qui est possible : 'messenger' et 'message'), ce serait en principe une rime fautive.

Jusqu'à la mort ma vie fine
Si vous pri, douce dame fine,
Merci, de coy s'atente est grande
De coy espoir en vous se garde¹⁸³.

Le passage ne connaît pas de division très nette selon les règles épistolaires ; l'on notera toutefois la salutation des vv. 1743-51 et le dernier passage cité constitue une sorte de conclusion qui répète encore une fois la prière de pitié qu'on trouve durant le passage entier et qui est annoncée par le jeu traditionnel de l'*annominatio* sur la racine *fin* (vv. 1861-2). Les vers 1788-9 remploient la manière bien connue de décrire le sort de l'amant, telle que l'avait utilisée également le modèle de Nicole de Margival, Drouart la Vache (voir plus haut). Tout compte fait, par sa forme et son contenu, ce passage n'est rien d'autre qu'un *salut*, dont le statut en tant que tel est d'ailleurs souligné par le traitement spécial (cf. le travail sur les rimes) qu'il obtient à l'intérieur du *Dit de la panthère*¹⁸⁴.

Ces trois pièces naissent donc toutes les trois du problème de la déclaration d'amour, qui est au cœur de cette allégorie : la première le décrit et s'apparente ainsi à la *complainte*, la deuxième et la troisième constituent des essais de le résoudre et s'apparentent par-là au *salut*. D'ailleurs, vers la fin de la pièce, l'amant s'adresse, après une délibération avec lui-même, malgré tout directement à la dame dans un passage qu'on pourrait qualifier encore, si l'on veut, comme un *salut* avec des insertions lyriques. Le passage (vv. 2482-2605) est annoncé explicitement comme une prière d'amour aux vv. 2478-81 et inclut deux rondeaux de Nicole lui-même et une chanson d'Adam de la Halle. Il se passe d'une *salutatio* sous quelque forme que ce soit et constitue essentiellement une demande de grâce, mais il semble que cet essai d'aveu d'amour soit le résultat de l'enseignement du dieu d'amour.

Quoiqu'il en soit, dans cette allégorie amoureuse construite autour de la problématique de déclaration d'amour, Nicole de Margival pratique une écriture de *dits* qui s'inscrivent dans la tradition des *saluts* et *complaintes*. Les trois pièces non-lyriques brièvement examinées sont mises en valeur toutes les trois à travers des procédés de versification. La complainte se détache de son contexte par ses décasyllabes, le premier salut par ses strophes d'Hélinand et le deuxième salut, sauf par son caractère plus nettement épistolaire, par ses rimes léonines et équivoques. Il semble donc bien que ce genre de pièces non-lyriques aient un statut 'générique' qui justifie ce traitement. C'est pourquoi il est d'autant plus typique, et sans doute illustratif, de noter qu'aucune de ces pièces ne soit indiquée par le terme de *salut* ou de *complainte* : vers 1300 ceux-ci formaient peut-être déjà une tradition dont on continuait à se servir, mais qui n'était déjà plus suffisamment connue ou pratiquée pour exiger l'emploi de cette terminologie et l'on se contente donc de la désignation plus générale de *dit*. Il semble ainsi que c'est dans cette catégorie plus vaste que les *saluts* et *complaintes* se dissolvent au début du 14^{ème} siècle.

3.2.4.2.5. La didactique amoureuse de Baudouin de Condé

Baudouin de Condé, actif entre 1240 et 1280 environ à la cour de Marguerite II de Flandre, est avant tout un poète didactique. Rimeur habile, il a laissé un œuvre de plusieurs dizaines de milliers de vers, édité par Scheler¹⁸⁵, aujourd'hui indigeste non seulement par le contenu mais encore justement par multiples rimes riches et équivoques. L'amour représente une

¹⁸³ Pour le sens probable et la rime de ces deux vers, voir les notes de l'édition Ribémont (Ribémont 2000, 124-5).

¹⁸⁴ C'est d'ailleurs, semble-t-il, l'interprétation de Hoepffner (cf. Hoepffner 1920, 229, note 1).

¹⁸⁵ Scheler 1866.

thématique marginale dans cet œuvre immense. On le trouve notamment dans deux pièces qui seront à traiter brièvement ici.

En premier lieu, il faut mentionner la *Prison d'amours*, texte allégorique de 3131 vers qui représentent les différents états de l'amour au moyen de l'image d'une prison de château seigneurial. Le poème, 'qui parfois s'élève jusqu'à un lyrisme élégant et gracieux'¹⁸⁶, reste cependant avant tout – comme semble l'indiquer la qualification de *traitiés* que l'auteur lui donne dans un passage (v. 98) – une œuvre allégorique plutôt lourde. On y a vu néanmoins un texte qui, usant de la 'fiction d'un salut d'amour', constituerait un 'pendant au *Roman de la poire*'¹⁸⁷. Effectivement, l'allégorisme, les insertions lyriques, la dédicace à la dame – la conquête de laquelle constitue le but des efforts de l'amant – comme, d'ailleurs, l'énigme du nom de la dame insérée dans la fin du texte : tout cela contribue à insérer cette œuvre dans le même domaine de l'allégorie amoureuse que le *Roman de la poire* et le *Dit de la panthère*. En même temps, c'est la raison pour laquelle, comme Ruhe l'a bien dit, ce texte pas plus que les deux autres ne saurait être un *salut* proprement dit. Tout au plus peut-on mentionner quelques converges d'ordre formel. Ainsi, la *Prison d'amour* se sert d'une cinquantaine de refrains¹⁸⁸ insérés à intervalles variables, qui divisent le texte en 'périodes' (le terme de 'strophe' s'appliquerait mal), qui font penser à ceux que connaît par exemple le long *salut* (également allégorique) de Philippe de Remi. Ensuite, comme chez ce dernier poète mais aussi ailleurs, le texte tend quelques fois à l'anadiplose et aux *coblas capfinidas* (vv. 66-7, vv. 126 ss., vv. 312-3)¹⁸⁹. D'ailleurs, comme dans les *saluts* et *complaintes*, le refrain tend à influencer sur le texte : si le refrain constitue une apostrophe à la dame, les vers qui le précèdent l'anticipent en adoptant eux aussi l'apostrophe à la dame (cf. par exemple vv. 1135-43, vv. 1310-30, vv. 1374-81, vv. 1793-1808). Toutefois, pour intéressants qu'ils soient, tous ces éléments montrent que ce texte de Baudouin de Condé s'inscrit dans la même période et partiellement peut-être le même contexte littéraire, mais ne démontrent pas de liens directs avec les *saluts* et *complaintes*.

Un tel lien ne serait donc démontrable s'il n'y avait un deuxième poème d'amour du même poète qu'on peut avec un peu plus de vraisemblance lier au corpus des *saluts* et *complaintes*, à savoir *Li contes de la rose*. Ce texte de 399 vers constitue en effet une sorte de complainte amoureuse. Il est un long monologue de l'amant qui se sert de la topique amoureuse traditionnelle : ainsi, on y trouve le motif du cœur de l'amant possédé par sa dame, l'image de la prison d'amour qui avait été à la base du poème précédent et une longue comparaison de l'amant au navire qui doit arriver au bon port dans la mer périlleuse de l'amour (vv. 230-86). D'ailleurs, les dialogues intérieurs ne manquent pas non plus et la pièce finit par décrire la dame sous l'aspect de la rose qui a donné son nom au poème¹⁹⁰. Abstraction faite du style didactique de Baudouin de Condé, c'est sans doute l'emploi continu de rimes équivoques qui confère un caractère quelque peu différent à cette plainte par rapport à celles qu'on trouve dans les *saluts* et *complaintes*. Mais le texte possède deux autres traits qui le rapprochent de ces derniers. Tout d'abord, il est à noter qu'un problème central de la pièce est justement celui de la déclaration d'amour (cf. les vers 84-5, 120-25, 184-90 et 213). Voici l'exemple des vv. 184-8 :

¹⁸⁶ Scheler 1866, 504.

¹⁸⁷ Cf. Jauss 1970a (*GRLMA* VI/2, 266).

¹⁸⁸ Quatre refrains sont utilisés dans le corpus du ms. fr. 837, plus spécifiquement dans le corpus de *saluts* en quatrains d'alexandrins.

¹⁸⁹ Pour cet aspect, voir aussi le bref examen du texte par Butterfield, qui souligne son lien avec les *saluts* et *complaintes* (cf. Butterfield 2002, 252-6).

¹⁹⁰ Il faut dire que cette partie finale de la pièce est quelque peu isolée du reste ; c'est peut-être la raison pour laquelle l'un des mss. n'utilise le titre de *Contes d'amours* que pour cette partie finale (cf. la note au texte dans Scheler 1866, 144).

185 Proierai li dont ? Naie ;
 Paours m'a la lange loïe
 Et amours me reste aloïe
 Qui ne me loe chose à dire
 Dont j'esmueve ma dame d'ire

Et enfin, tout comme plusieurs pièces du corpus du manuscrit fr. 837, la pièce finit sur un refrain. Il n'y aurait ainsi guère de raisons objectives pour ne pas voir dans cette pièce une *complainte d'amour*. Toutefois, ici comme ailleurs, il convient de rester prudent et de ne conclure autrement que par dire que ces pièces amoureuses de Baudoin de Condé s'insèrent dans le même développement historico-littéraire que les *saluts* et *complaintes*.

3.2.4.3. Le *dit*

Parmi les textes du corpus des *saluts* et *complaintes*, il y en a plusieurs qui sont désignés et qui se désignent eux-mêmes par le terme de *dit* ou *ditié*. Ainsi, le *Ditié de la rose* finit par se qualifier de *ditié* (vv. 223-5):

Ci fenist le **ditié** d'amor
 Qui a le seurnon de la flor
 Qui plus bele est sus toutes choses.

C'est en revanche au début (avec la fin du texte un lieu important de déclarations méta-textuelles) de la *complainte Mon cuer, qui me veult esprouver*, qu'on trouve le terme de *dit* (vv. 1-2):

Mon cuer, qui me veult esprouver,
 me prie d'un biau **dit** trouver,

Il est ainsi évident que le *salut* et la *complainte* maintiennent un certain rapport avec le 'genre' du *dit*. Dans son étude de la poésie médiévale, Zumthor avait en effet classé les *saluts* et *complaintes* dans la catégorie des *dits*, dont ils formeraient une sorte de sous-catégorie¹⁹¹. Le rapport entre les *saluts* et *complaintes* et le *dit* a été brièvement étudié du point de vue des premiers par Ruhe¹⁹² et, du point de vue du dernier, par Léonard¹⁹³. L'analyse générique du corpus et l'examen de sa place dans les différents manuscrits où il est dispersé ont permis de renforcer et de préciser l'affinité entre les deux catégories. Mieux, c'est la constatation de cette affinité, pour générale qu'elle soit, qui constitue l'un des résultats les plus importants de la présente étude, car elle permet d'interpréter historiquement ces deux genres mineurs de la poésie française du 13^{ème} siècle comme étant des *dits* particuliers d'inspiration amoureuse et de nature jongleresque. Ce corpus s'insère en effet parfaitement dans ce coin spécifique du tableau de l'état de la littérature française aux alentours de 1250 dessiné par Zumthor :

'Un groupe constitué par des poèmes (généralement dénommés *dits*) dont la forme ressemble, par certains aspects, à celle d'ouvrages narratifs écrits en octosyllabes ou en alexandrins. Quand [sic] aux motifs et aux moyens d'expression de ces dits, ils

¹⁹¹ Zumthor 2000², 495, cité dans l'introduction du présent travail.

¹⁹² Cf. Ruhe 1975, 243-53.

¹⁹³ Cf. Léonard 1996, 332-3. Pour ce qui est des *saluts*, elle conclut, avec Zumthor, que 'les saluts semblent donc constituer une sous-catégorie de dits assez nettement individualisée' (*ibidem*, 333).

présentent un caractère beaucoup moins typique et figé que les pièces du genre chanson ; ils s'apparentent parfois à ceux des poèmes latins goliardiques.¹⁹⁴

Mais la constatation que les *saluts* et *complaintes* s'insèrent dans la catégorie du *dit* est à la fois la constatation la plus générale et la plus précise que l'on puisse faire. Cela tient, on le sait, au problème de la définition du *dit*. Léonard a souligné l'usage polyvalent qu'on fait du terme, non seulement au Moyen Âge, mais encore de nos jours. Le *dit* est tantôt un genre 'fourre-tout', tantôt un genre didactique ou moral, tantôt une poésie 'personnelle'. D'autre part, au niveau formel, on peut noter que le *dit* revêt normalement une forme non-lyrique. Cette 'délimitation' laisse beaucoup d'espace et fait du *dit* avant tout une catégorie générale pour tout ce qui n'est pas lyrique, narratif ou épique. Le rapport entre les *saluts* et *complaintes* et le *dit* est ainsi effectivement un rapport d'inclusion : la catégorie du *dit* inclut les *saluts* et les *complaintes*. Ce n'est qu'à l'intérieur de cette catégorie qu'on peut les comparer à d'autres textes, qui peuvent être de nature très diverse : nous avons déjà rencontré le *Dit de la panthère* et les *dits* de Baudouin de Condé et il faut dire que le *Roman de la poire* est plutôt un *dit* qu'un roman.

Restent deux remarques générales à faire. Tout d'abord, pour ce qui est de l'origine du terme, il n'est peut-être pas inutile de remarquer qu'il semble avoir un certain rapport historique avec l'art épistolaire. En effet, le *ditié*, c'est le résultat de *ditier*, c'est-à-dire, de *dictare*¹⁹⁵. Ainsi, dans une certaine mesure, le *dit* (plus précisément : le *ditié*) est un produit de la théorie épistolaire de l'*ars dictaminis*¹⁹⁶, même si, de manière plus générale, le terme signifie bien évidemment une 'composition poétique'. C'est ainsi qu'on peut le rencontrer en combinaison avec le terme de *chanson* dans le *Salus d'amours* de Philippe de Remi, par exemple aux vv. 984-5 :

Tantes canchons, tantes caroles,
Tant ver, tant motet, tant **ditié**

Mais derrière cette signification littéraire générale du terme transparait peut-être encore un arrière-plan épistolaire, comme le ferait entendre le début du même *Salus d'amours* :

Phelippes de Biaumanoir dit
Et tiemoigne que biau voir **dit**
Qui sont par amours envoiïé

Le *dit* est ici une composition poétique destiné à l'envoi à la dame. Cette connotation épistolaire du terme de *dit* se retrouve d'ailleurs dans l'une des insertions du *Dit de la panthère* analysées plus haut. Ensuite, il faut noter que les *saluts* et *complaintes*, bien qu'interprétables de manière générale comme des *dits*, occupent néanmoins une position particulière à l'intérieur de cette vaste catégorie. Ce qui précède montre en effet qu'on peut raisonnablement esquisser la relation entre les trois genres selon une hiérarchie de généralité : le *dit* regroupe un nombre extrêmement large de textes dont les *saluts* et *complaintes* – peut-être en tant que réalisations spécifiques de deux autres niveaux intermédiaires : celui de la

¹⁹⁴ Zumthor 1966, 1226.

¹⁹⁵ Cf. le *FEW* sous *dictare*.

¹⁹⁶ Il en va bien sûr autrement au moment où le terme de *dit* n'est qu'une dérivation du verbe *dire* et désigne tout simplement des paroles (prononcées ou écrites).

lettre et celui de la complainte au sens large¹⁹⁷ – forment dans une certaine mesure une sous-catégorie délimitée par son sujet : l’amour¹⁹⁸.

3.2.4.4. Le débat amoureux

3.2.4.4.1. Le *Donnei des amants*

Le *Donnei des amants* est un texte anglo-normand fragmentaire de 1244 vers, qui semble dater de la fin du 12^{ème} siècle¹⁹⁹. Il met en scène un narrateur qui assiste à un long débat entre un jeune homme et une demoiselle, qui a lieu dans un beau jardin clos, et qu’il déclare vouloir relater dans le but d’instruire la *gevene gent* (vv. 172-3) en général et un *juvencels* (v. 175) en particulier, à qui la pièce est destinée²⁰⁰. C’est ce débat entre les deux amants qui occupera le millier de vers qui suit le prologue. Cette ampleur s’explique par l’inclusion de plusieurs longs *exempla* parmi lesquels se trouve le conte de l’homme et de l’oiseau qui est à la base du *Lai de l’oiselet* et, surtout, le seul texte connu de l’épisode de la légende de Tristan et Iseut qu’on désigne normalement par le nom de *Tristan rossignol* et qui a été l’attrait principal du *Donnei des amants* pour la critique²⁰¹.

Mais l’aspect le plus intéressant de la pièce, du moins du point de vue des *saluts* et *complaintes*, est justement le débat entre l’amant et la demoiselle. En réalité cette dernière a déjà promis son amour à l’amant, mais ce dernier n’a obtenu jusqu’à maintenant qu’un baiser et demande plus. Il débute (v. 217) par un proverbe présumé biblique en affirmant que là où l’on voit de la fumée, il doit y avoir du feu : or, comme la fumée couvre le feu, ainsi son visage morne couvre l’amour dont il brûle, mais qu’il doit désormais découvrir à sa bien-aimée. Suit le récit des brûlures amoureuses de l’amant, qui invoque la grâce de la demoiselle comme le seul remède possible contre cette maladie, qui pourrait finir par la mort (v. 253-8). C’est cette faveur qu’il finit par demander une autre fois dans la conclusion de la prière, dans laquelle il demande à la jeune dame de *descouvrir* son avis tout comme il l’a fait (vv. 259-60). Il n’est pas difficile de voir dans cette argumentation, si l’on veut, les parties essentielles du discours épistolaire, abstraction faite de la *salutatio* : *exordium* au sens large (introduction, *captatio benevolentiae*), *narratio*, *petitio*, *conclusio*. Mais une telle disposition ne saurait surprendre de la part du clerc qui est probablement à l’origine de la pièce²⁰². Plus important est-il de noter que cette structure, on le voit, est farcie de motifs ‘courtois’ tels qu’on les retrouvera plus tard dans les *saluts* (et *complaintes*).

Cependant, loin d’en rester là, la discussion ne fait ici que commencer. La dame rétorque en effet, et continuera à le faire, en observant qu’il a déjà eu les preuves de son amour et qu’elle doit veiller à ne pas compromettre son honneur, ce qui est d’autant plus difficile vu les *notur* et *guaitur* (vv. 331-2) qui la surveillent de près : peut-être à ce moment

¹⁹⁷ Cf. le côtoiement de plaintes amoureuses et de plaintes circonstanciées dans le ms. fr. 837.

¹⁹⁸ Il faudrait préciser encore : l’amour pour une dame ; il existe en effet quelques ‘dits d’amour’ (édités dans Jeanroy 1893) qui, calqués sur les *Vers de la mort* d’Hélinand, sont des invectives contre Amour en tant que personnification et ont bien peu à voir avec les *saluts* et *complaintes*.

¹⁹⁹ Édition Lacroix-Walter 1989, qui datent le poème du 13^{ème} siècle, d’après Payen 1974, mais sans motivation. Je maintiens donc la datation de Paris : Paris 1896, 534. Voir aussi Legge 1963, 128-33 pour une analyse du texte dans le contexte littéraire anglo-normand.

²⁰⁰ C’est cette destination didactique du texte qui a sans doute entraîné sa classification par Segre parmi les *artes amandi* dans le *GRLMA* (cf. *GRLMA* VI/2, 164).

²⁰¹ Le texte est en effet peu étudié ; on lui arrache souvent l’épisode de *Tristan rossignol* pour délaissé le reste, comme le montrent l’édition Lacroix-Walter 1989 et celle qu’on trouve dans Lacy 1998.

²⁰² Cf. le commentaire pointu de Paris (Paris 1896, 524) sur ce début de dialogue : ‘il est clair qu’un amoureux qui débute en citant à sa belle David et Salomon ne saurait être qu’un clerc’. Plutôt que l’amoureux (probablement fictif) mis en scène dans le texte, c’est bien sûr l’auteur lui-même qui se trahit ici en lui dictant ses paroles.

même sont-ils épiés !²⁰³ Il vaudra donc mieux attendre le lieu et le moment opportuns. L'amant, de son côté, ne démorde pas et continue à évoquer les tourments dont il souffre. Sans résumer tous les arguments et contre-arguments invoqués des deux côtés²⁰⁴, il sera utile de s'arrêter brièvement aux quelques-uns d'entre eux.

Tout d'abord, il est intéressant de noter que l'amant invoque à sa défense la formule du *Tristan* (légende qu'il montre à plusieurs reprises d'avoir connue), qui démontre une fois de plus dans quelle mesure l'auteur s'est inspiré de la littérature romanesque contemporaine (vv. 383-4) : *Ostez ! pur Deu, ma bele amie ! / Ne estes vus ma mort, ma vie ?*²⁰⁵ Ensuite, il est à remarquer que l'un des moyens d'argumentation les plus utilisées dans le débat est celui du proverbe et de la locution proverbiale²⁰⁶. Enfin, un autre type d'arguments, plus intéressants et d'ailleurs typiques du *salut*, constituent les amants célèbres. L'amant cite dans un premier moment entre autres Paris et Hélène, Tristan et Iseut et Amadas et Ydoine (vv. 391 ss.), afin d'exhorter la demoiselle à lui venir en aide. Mais dans un deuxième moment il va plus loin en récitant le *Tristan rossignol*. Toutefois, la dame le bat avec ses propres armes en invoquant le sort bien malheureux de Didon et, en poursuivant, la fable du serpent et du vilain. À la reprise, l'amant se défend au moyen du conte de l'homme et de l'oiseau. La dame semble avoir répondu par l'invocation d'un autre *exemplum*, peu à propos, sur les difficultés de l'amitié ; après une autre lacune, le texte finit par un récit exemplaire contre l'ivresse²⁰⁷.

Comme nous l'avons vu, ce petit texte est connu avant tout pour l'épisode romanesque sur Tristan et Iseut qu'il inclut, le *Tristan rossignol*, qui pourrait remonter à un *lai* indépendant. Quoiqu'il en soit, au lieu de ne regarder ce passage pour lui-même, il est intéressant de comprendre sa fonction dans le récit. À l'intérieur du débat, le passage doit convaincre la dame de ne pas refuser l'amant à cause des *guetteurs* : Iseut était elle aussi empêchée d'aller voir Tristan par pas moins de dix chevaliers, mais elle avait néanmoins réussi à joindre Tristan. Mais il semble que le passage ait été choisi par l'auteur anonyme encore pour une deuxième raison, qui se place au niveau du texte entier et qui regarde son caractère de débat. C'est que cet épisode montre un Tristan 'déguisé' en oiseau²⁰⁸. Si, dans ce passage, la demoiselle est comparée à Iseut, l'amant est par conséquent comparé à Tristan et ainsi, implicitement, à un oiseau. Or, déjà au début du texte, le narrateur, arrivé dans le jardin, y avait découvert des oiseaux, dont il avait écrit le chant de la manière suivante (vv. 15-6):

²⁰³ Les vv. 371-8 (cf. v. vv. 375-6 : *Enteymes si, ou nus seïm / Ben près aucun[e] espie avum*) constituent un clin d'œil vers le narrateur qui assiste à cette scène romanesque.

²⁰⁴ Un résumé détaillé de la pièce accompagne l'édition de Paris (cf. Paris 1896, 524-30).

²⁰⁵ L'image est également utilisée au vv. 355-61 (*Vus qui tenez el poin enclos [...] tote ma joie e ma tristur, [...] ma mort, ma vie*), ici avec un parallèle curieux avec un passage de l'*Art d'amours* de Jacques d'Amiens (vv. 551-3) : *En vostre puing tenés ma vie, / Toute ma joie et mon confort, / Et d'autre part tenés ma mort : / J'arai le quel qu'il vous plaira.*

²⁰⁶ Cf. vv. 219-26, 303-4, 342, 348, 749-50, 849-50, 922-6, 1044, 1149-50 et 1209-14.

²⁰⁷ Selon Paris, dans cette fin de texte, c'est encore la dame qui parle à l'ami ; mais, comme il le note lui-même (cf. Paris 1896, 530), à la fin du récit on peut s'attendre à retrouver le jeune destinataire de l'œuvre et, plus en général, il serait logique que le narrateur s'en retourne à lui-même et son œuvre comme dans l'épilogue comme dans le prologue. Ainsi, le *beus amis* du v. 1217 pourrait s'adresser également au jeune homme destinataire de la pièce (il faudrait toutefois disposer du ms. pour pouvoir en mesurer les lacunes, qui Paris n'indique pas très clairement). En tout état de cause, le dénouement du débat nous est inconnu.

²⁰⁸ Cf. vv. 459-67 : *Entur la nuit, en un gardin, / A la fontaine suz le pin / Suz l'arbre Tristan se seeit, / E aventures i atendeit. / Humain language deguisa, / Cum cil que l'aprist de peça ; / il cuntrefit le rossinol, / La papingai, le oriol, / E les oiseals de la gaudine* et vv. 494-6 : *Tristan dehors e chante e gient / Cum rossinol que prent congé / En fin d'esté od grant pité.* Tout comme le débat entre l'amant et la demoiselle, l'épisode se déroule dans un jardin. Traditionnellement, on a supposé que Tristan se déguise en rossignol (d'où le nom de l'épisode), mais comme on le voit, il imite plutôt un chœur d'oiseaux différents.

O ses soiselès chanter,
Un respundre, autre opposer.

Comme Paris l'a noté, les termes utilisés au v. 16, surtout le deuxième, proviennent de l'enseignement de la dialectique, où ils indiquent les deux parties d'une *disputatio*²⁰⁹. De toute évidence, ces oiseaux constituent une préfiguration des deux amants que le même narrateur rencontrera plus loin dans ce même jardin et qui entameront effectivement une *desputeisun* (v. 141). Ce n'est donc pas non plus un hasard si, plus loin dans le texte, c'est justement le conte du vilain et de l'oiseau qui est inséré en tant que nouvel argument de l'amant (vv. 929 ss). De nouveau, le récit se déroule ici dans un beau jardin plein d'oiseaux et de nouveau, l'oiseau représente l'amant courtois – et c'est la raison pour laquelle le conte est invoqué par l'amant de la demoiselle²¹⁰. Cet épisode se relie par ailleurs nettement au début du texte, où le narrateur entré dans le jardin, oppose les oiseaux courtois aux vilains : ce conte n'en est qu'une illustration. En somme, dans ce qui semble être un motif déjà ancien²¹¹, l'auteur met à un même niveau les oiseaux du début du texte, l'amant du jardin, Tristan-rossignol et l'oiselet de la fable de l'homme et de l'oiseau. L'épisode du *Tristan rossignol* n'est donc pas seulement très beau par lui-même, mais a également une double fonction au niveau du débat entre l'amant et sa belle et permet d'illuminer quelque peu la composition du texte²¹².

Le *Donnei des amants* reprend donc avec un certain plaisir la littérature romanesque dans un but édifiant. Mais, pour en revenir après cette longue parenthèse sur la question posée au début de ce paragraphe: ce texte peut-il avoir quelque lien avec les *saluts* et *complaintes* ? Bien que ce ne soit pas à exclure *a priori*, comme le montre l'attestation du genre chez l'auteur anglo-normand Denis Piramus vers cette même époque, il n'y a bien sûr aucun lien direct à démontrer. Il importe néanmoins de constater que le débat proposé dans ce texte s'inscrit dans le même filon générique – le même discours amoureux, si l'on veut – que celui du *salut*, avec lequel il partage une rhétorique et, dans la première prière, une structuration assez spécifiques. Est-ce un hasard si un *salut* comme *Cloz de girofle, lis et rose* ou une *complainte* comme *Mon cuer, qui me veult esprouver* se serviront encore bien plus tard d'un oiseau messager d'amour pour entamer une conversation amoureuse avec la dame ? Un élément de réponse semble résider dans le titre même de la pièce. En effet, il semble bien que le terme de *donnei* (emprunté à l'occitan *domnei*, du verbe *domnejjar*, 'courtiser') indique le courtoisement de la demoiselle par l'amant²¹³. Or, il n'est peut-être pas sans intérêt de remarquer que c'est justement sous le titre de *domnejaire* que nous ont été préservés certains *saluts* occitans²¹⁴. Ainsi, ce titre semble confirmer une affinité générique qui se devine plus qu'elle ne se laisse prouver.

²⁰⁹ Cf. Paris 1896, 501, note 2.

²¹⁰ L'épisode tristanien et le conte de l'homme et de l'oiseau sont d'ailleurs reliés par le poète à travers la ressemblance des vv. 939-40 (*Ke duz chant fit od melodie, / Onques tel[e] ne fud oïe*) et vv. 479-80 (*Tristrans feseit tel melodie / Od grant dousur ben loinz oïe*). À la différence de *Tristan rossignol*, ce deuxième conte, comme celui de l'homme et du serpent, revêt également, suivant le débat entre l'amant et la demoiselle, la forme d'un dialogue.

²¹¹ L'équivalence entre l'amant et un oiseau, joue également un rôle important dans le *lai* (!) du *Laiüstic* ('rossignol') de Marie de France, mais nous l'avons rencontrée encore dans le *Lay d'amours* du 14^{ème} siècle (voir *supra*).

²¹² Celle-ci reste à nos yeux, il est vrai, 'peu rigoureuse' (cf. Paris 1896, 530), comme le montre rien que le fait que l'épisode de Tristan et Iseut soit interrompu par ce qui nous paraît effectivement une 'insupportable parenthèse' (*ibidem*, 536, note 4) : l'explication étymologique du mot *gelus* ('jaloux') des vv. 543-88.

²¹³ Cf. Paris 1896, 523 pour le terme et pour quelques attestations antérieures en français.

²¹⁴ Il s'agit des *saluts* des chansonniers *L*, *R* (*domney* dans la table du ms.) et *Q* (*doniare*); voir à ce propos Cerullo 2009b.

3.2.4.4.2. La *Flours d'amours*

Cette petite pièce offre un lien assez intéressant avec le corpus des *saluts* et *complaintes*, dans lequel il pourrait en effet entrer au même titre que quelques-unes des *complaintes*²¹⁵. Il s'agit d'un texte de 374 vers, qui semble dater du milieu du 13^{ème} siècle et qui a la particularité de présenter le déchirement intérieur du *je* lyrique de la pièce sous forme de débat entre le cœur et le corps. Morawski, l'éditeur du texte, l'inscrit brièvement dans la tradition littéraire des débats entre les différentes parties du corps humain qui se disputent une question d'ordre souvent moral ou amoureux. Mais il fait noter en même temps, et à juste titre, que la paire *cuers et cors* est un élément fixe de la tradition lyrique (occitane et française) et que, ceux-ci faisant partie d'un seul *je* lyrique, le texte s'apparente aux monologues intérieurs du roman courtois, dont nous avons rencontré plusieurs exemples²¹⁶. Ce n'est donc pas par hasard s'il a pu relever quelques analogies entre cette pièce et le roman de *Cligès* de Chrétien de Troyes.

Il convient toutefois d'examiner ce texte, qui ne semble guère plus avoir été étudié depuis l'édition de Morawski²¹⁷, d'un peu plus près, car il ne semble pas que le contenu en ait été bien saisi. La division du texte proposée par Morawski semble être assez correcte. Elle donne un texte en trois parties. La première (vv. 1-65) est une sorte de prologue sur le fonctionnement de l'amour, dans lequel le *je* décrit également sa propre situation : il souffre d'amour pour sa bien-aimée, qui ne veut lui accorder sa grâce. Commence alors une deuxième partie (vv. 66-320), qui comprend le dialogue entre le cœur et le corps de cet amant malheureux²¹⁸. Le corps sermonne le cœur de se trouver un nouvel amour, si la dame ne veut pas de lui, mais le cœur reste fidèle malgré les difficultés et finit par décrire au corps la manière dont il est tombé amoureux de la dame et sa beauté. Dans la troisième partie (vv. 321-74), l'amant se plaint d'Amour avant de conclure par une invective contre sa dame.

Le texte est donc la plainte d'un amant malheureux. Mais plutôt que de n'y voir qu'une 'petite encyclopédie des lieux communs qui avaient fait fortune dans la poésie courtoise du moyen âge', il faut bien essayer de voir dans ce 'fonds d'idées banales'²¹⁹ ce dont l'amant se plaint avec tant de véhémence. En effet, à une lecture plus attentive, l'on se rend compte qu'il ne s'agit pas d'un soupirant qui ne fait que languir pour l'amour de sa dame, mais d'un amant qui a déjà obtenu les faveurs de cette dame. Il a en fait déjà été reçu

²¹⁵ Voir Morawski 1927. Dans un autre article (Morawski 1930), il compare la pièce à la *complainte* qui porte le titre *D'amours et de jalousie (Commencier vueil un poi d'affaire)*, qui présente, il est vrai, également partiellement la forme du débat.

²¹⁶ Morawski 1927, 187-8.

²¹⁷ Ruhe passe sur la pièce, que Butterfield inclut au contraire sans plus dans le corpus des *saluts* (cf. Butterfield 1998, 125, note 47 et 2002, 237, note 42).

²¹⁸ Comme le dit Morawski (Morawski 1927, 188, note 4), il n'est pas facile de déterminer où commence ce dialogue entre le cœur et le corps. S'il a raison de remarquer que le monologue intérieur commence au v. 66 avec l'introduction de la deuxième personne grammaticale, c'est une intervention assez lourde que d'ajouter au v. 68 *cuers*, d'autant plus qu'au vers 69, il corrige *amor* en *a moi*. Ici, on pourrait lire éventuellement : *A cui ? a Mor[s]*. On pourrait en effet supposer une erreur du copiste (ce ne serait pas la seule) entre *a mor[s]* et *amor[s]* (dans une situation qui serait semblable à celle qu'on trouve au v. 192 d'*Amors qui m'a en sa justise*, cf. *supra*, le commentaire sur cette pièce). Si on lit ainsi à cet endroit la Mort, le reste du passage gagne en clarté, car du v. 69 au v. 86, le *je* explique justement que, dans la situation telle qu'elle est, il préfère la mort à la vie (cf. v. 72 : *je muir* ; v. 79 : *mieus ainç morir que vivre* ; v. 82 : *je vois desirant ma mort* ; v. 86 : *de mon gré me muir chi*). En effet, comme le dit Morawski lui-même (*ibidem*), à la fin du dialogue, le *je* revient sur cette même conclusion (v. 320 : *Dont convient il que je me muire*). Or, si l'amant malheureux explique dans ce passage son intention de mourir, ce n'est donc pas *a moi* qu'il veut faire appel, mais à la Mort. Dès lors, il semblerait que le 'dialogue intérieur' du moi ne commence pas encore ici, ce qui rend également superflu l'ajout de *cuers* au v. 68 (qui demeure, il est vrai, hypométrique, ce qui se résout pourtant avec moins de risques en ajoutant un adverbe tel que *dont*). Ainsi, aux vv. 66-8 l'amant ne fait que se poser une question à lui-même, ce qui entraîne la deuxième personne grammaticale, mais pas encore le dialogue proprement dit entre le cœur et le corps, qui ne commencerait que là où on trouve effectivement pour la première fois l'apostrophe *cuers !*, c'est-à-dire au v. 87.

²¹⁹ Morawski 1927, 187.

en tant qu'homme lige et est son *ami* (vv. 97-100)²²⁰. Mais maintenant la dame ne veut plus de lui et c'est de cette infidélité qu'il se plaint.

Si on relit le texte avec cette connaissance, on en entrevoit mieux la logique et la composition. Ainsi, on voit que cette thématique est annoncée dès le prologue (vv. 1-3), d'ailleurs de manière classique en alléguant un proverbe (v. 3) : *De tant vous di jou sans fauser, / En verité le puis conter, / Qu'en biel servir convient eür*. Le service à la dame a bien été accompli, c'est la récompense qui manque. En effet, ce sont souvent les mauvais amants qui ont les bénéfices qui devraient être destinés aux bons (vv. 5-6) : *joür voi les amans faus / de l'amour dont li vrai ont maus* – et il est évident que le *je* appartient à la catégorie des *vrai*. Il fait même entrevoir pourquoi il a perdu son amour : c'est qu'on n'aime plus que *por avoir* (v. 9). Ainsi, s'il souffre à cause de cet amour, cela n'aurait aucun sens de lui faire connaître ses souffrances, car elle sait très bien que c'est à cause d'elle, mais ne s'en soucie guère (vv. 31-7). Dès lors, le corps se met à inventer des manières pour en finir avec cet amour ou pour le restaurer. Mais même si l'amant suivait le conseil du corps et chercherait l'amour d'une autre, la dame ne serait pas jalouse, mais resterait indifférente (v. 149 : *si n'en donroit elle deus ués*). Et même si le corps explique que le cœur entreprend une folie trop grande, et qu'il risque de faire mourir tous les deux, c'est en vain. L'amant continuera à servir sa dame, malgré son infidélité. Il ne peut donc que se plaindre à Amour, qui lui donne la mort pour récompense de ce service (vv. 321-38). Ainsi, pour le dire avec un autre proverbe : *ki plus i met et plus i piert* (v. 332)²²¹. En effet, l'amant risque de perdre *cuer et cors* (v. 356 ; le corps avait averti le cœur contre ce risque aux vv. 193-7). L'amant résume donc encore une fois, et de manière très explicite (*bien sans glose*, v. 358), sa plainte dans la conclusion proprement dite (vv. 357-74, dont voici les vv. 359-68) :

Ke dame ki home rechoit
360 A ami, et puis le deçoit
Ensi k'ele autrui de lui aint,
Se li hom viers li ne se faint
U autrement ne se forfait,
Je di k'ele tel murdre fait
365 Dont trestous li mons [la] devoit
Monstrer et ensengnier au doit.
Eait vous en ai le jugement,
Qui autrement en juge ment

Cet épilogue met en lumière un autre aspect non négligeable du texte, à savoir son sous-texte juridique. Le *je* commence en réalité un procès contre la dame et contre Amour. Ce procès est entamé aux vv. 66-8 (je laisse de côté l'ajout de Morawski au v. 68) : *Las, chaitis, qant celi n'en caut / Qui t'en dest par droit aidier, / A cui en veus tu plaidier ?* Les termes *par droit* et *plaidier* sont clairs. Or, justement, dans cette situation, l'amant fait appel à la mort, qu'il envisage comme la seule solution à sa situation de *jugiés* (v. 83). Commence alors le 'procès' proprement dit, à savoir, justement, le dialogue entre le cœur et le corps, où l'on retrouvera effectivement des termes juridiques (v. 88 : *trover deffensse* ; v. 94 : *par droit clamer* ; v. 144 : *monstrer raisons* ; v. 152 : *desprover*) et qui a la forme d'une discussion judiciaire, surtout à travers les questions et les réponses par lesquelles finissent certaines parties et qui finissent par transformer ce dialogue en interrogatoire : *qu'en feras tu ? di ta pensee* (v. 127), *Est çou voirs ? or le desprovés* (v. 152), *Or me di dont ke il t'en sanble, / Que tu feras ne ke*

²²⁰ *Et tant ai fait, chou est la some, / Ke detenu m'a son home / Si ke de son gré dist a mi : « Je vous retieng a mon ami ».*

²²¹ Ce même proverbe est utilisé par la dame au v. 240 du *Conte d'amours* de Philippe de Remi.

ferai (vv. 198-9). C'est dans ce jeu d'attaque et contre-attaque que s'insère d'ailleurs précisément l'emploi des deux refrains. En effet, lorsque la réponse du corps est soutenue par un refrain, aussitôt le cœur commence sa réaction par un autre refrain²²². Du reste, les proverbes insérés dans ce dialogue et ailleurs (cf. vv. 3, 151-2, 332) ont la même fonction : ils sont des arguments dans le plaidoyer de l'amant. Ce plaidoyer finit donc sur la même constatation que celle par laquelle il avait débuté : *Dont convient il ke je me muire* (v. 320). Mais le procès n'est fini qu'avec la rupture entre l'amant et Amour, à qui le premier veut rendre ses droits (*parage*, v. 351), et avec le 'jugement' de la dame que je viens de citer.

C'est ainsi qu'on en arrive à la conclusion de la pièce, qui montre que c'est bien la tromperie de la dame qui en est le véritable sujet. Voici en effet les six derniers vers (vv. 369-74):

Jou ki sui plains de duel et d'ire
 370
 Apielé l'ai de traïsom,
 Car je suis li plus traïs hom
 Qui onques fist ne son ne lai,
 Pour chou ensi apielé l'ai.

L'interprétation du passage n'est pas aisée. Le verbe *apieler de* a le sens juridique d' 'accuser de'. En rapport avec ce qui précède directement, il semble donc que ce soit encore la dame qui est ici accusée de trahison²²³. Éventuellement, on peut envisager également de traduire *apieler*, en disjoignant la préposition du verbe, par 'appeler', 'nommer' et supposer que l'auteur parle ici de son propre texte, auquel il aurait voulu donner le titre '[...] de trahison'²²⁴. C'est le vers qui manque (v. 370), et qui a dû selon toute vraisemblance finir en *dire*, qui aurait pu donner plus de clarté qu'on n'en a maintenant.

Tous ces éléments doivent être pris en compte pour pouvoir aller vers une appréciation plus équilibrée et complète de cette pièce. D'ailleurs, ils montrent qu'une nouvelle édition de la *Flours d'amours* serait souhaitable. Mais, pour en revenir à la question qui doit nous occuper ici, quel est le rapport de cette pièce avec les *saluts* et *complaintes*? En fin de

²²² Ces deux refrains ne figurent pas dans le répertoire de Van den Boogaard. Il faut d'ailleurs noter que le premier des deux se trouve également, et sous cette même forme, dans *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui*. Il s'agit du refrain créé d'après d'une chanson de Richard de Fournival. Son intégration dans le texte de la *Flours d'amours* fait d'ailleurs problème. Voici le contexte : *Lors dira com mont esgaree / Ausi k'el ait le sen perdu* : / Onques [n'amai] tant com je fui amee, / Par mon orguel ai mon ami perdu. Tout d'abord, il n'est pas nécessaire de changer le *sien* du v. 118 en *sen*, comme le propose Morawski : il suffit de lire (sans l'ajouter), avec le contexte, *le sien [ami]*. Ensuite, l'ajout [*n'amai*], qui vise à donner la forme courante du refrain, en fausse le sens dans ce contexte : le problème est justement que la dame n'aime pas. Il semble donc plus logique de penser ici à une adaptation au contexte voulue par l'auteur, procédé tout sauf étrange dans ce genre de (r)emploi du répertoire des refrains. Enfin, ce qui est plus problématique, il semblerait que l'auteur ait voulu construire les deux rimes *esgaree-amee, perdu-perdu*, car il manque une rime à *esgaree* (normalement, comme dans les *saluts* et *complaintes*, on fait rimer un refrain, même long, avec un seul vers, comme dans le cas du deuxième refrain inséré). Le copiste a fait de son mieux pour réaliser au moins la deuxième rime en inversant l'ordre habituel des deux vers du refrain (ordre que Morawski a rétabli dans son édition). On peut résoudre ce problème tout au plus, de manière peu satisfaisante, en insérant le refrain entre les vv. 117-8. Au demeurant, un autre trouble dans les rimes se trouve aux vv. 11-2, qu'on peut résoudre en inversant l'ordre de la phrase au v. 12.

²²³ Les cas de l'emploi de ce verbe avec le substantif *traïson* sont d'ailleurs nombreux ; cf. le lemme *apeler* du Tobler-Lommatzsch. Il est vrai que l'accord avec le pronom (*l'*, v. 371) manque, mais c'est là un phénomène qui n'est pas très rare (cf. Foulet 1982³, 100-105) et qui n'invalide pas cette interprétation.

²²⁴ L'auteur mentionne encore explicitement des types de textes littéraires (*son* et *lai*, v. 373) ; d'ailleurs, dans le manuscrit, ce texte se trouve parmi deux *lais* (et, plus en général, dans la section des *lais*) : le titre prévu par l'auteur, était-il 'le lai de trahison' ?

compte, il s'agit d'une plainte amoureuse qui, malgré l'absence de la thématique de la déclaration d'amour²²⁵, rappelle par le monologue intérieur du *je*, par l'emploi du vocabulaire juridique, par l'accusation de la dame, par l'insertion des refrains, par l'image de la flèche d'amour, par son rapport avec le *Cligès*, par sa description du mal d'amour, par la description de la dame, par son style, voire encore par ses rimes équivoques et par sa langue, les *complaintes* du corpus. À ce propos, il n'est pas inutile de noter que le manuscrit qui nous a préservé ce texte anonyme, l'important recueil fr. 1553, s'inscrit dans le même contexte littéraire picard de la fin du 13^{ème} siècle que le manuscrit fr. 837 et les autres manuscrits contenant des *saluts* et/ou des *complaintes*²²⁶. Il contient en effet, outre plusieurs romans, le traité amoureux *Dou vrai chiment d'amours* et, comme le manuscrit fr. 837, de la poésie de Rutebeuf et un poème sur Pierre de la Brosse. Il est donc juste de prendre en compte ce texte quand on examine la vogue des *saluts* et *complaintes* du 13^{ème} siècle.

3.2.4.4.3. Le Débat du clerc et de la demoiselle

Le *Débat du clerc et de la demoiselle* est un poème de quarante-neuf quatrains d'alexandrins monorimes que nous ne connaissons que partiellement si la vaste anthologie poétique du 15^{ème} siècle connue sous le nom de *Jardin de plaisance* ne nous en avait pas conservé une version complète (mais remaniée)²²⁷. Il s'agit probablement d'une pièce du 14^{ème} siècle²²⁸, qui, de ce fait, n'a qu'une valeur relative pour l'étude des *saluts* et *complaintes*. Cependant, elle se rapproche néanmoins par endroits de ces derniers et c'est pourquoi cela vaut la peine de s'y arrêter un instant.

Après un prologue de sept quatrains, où le *je* réfléchit sur la nature et les effets de l'amour, le texte met en scène la prière d'amour d'un clerc (le *je* lui-même) à une demoiselle²²⁹. Cette dernière le refuse et le texte en reste là, mais la version du *Jardin de plaisance*, qui contient autres quatre-vingt-sept quatrains, nous apprend que la demoiselle finit par céder, que les deux amants sont réunis et que la pièce se terminait par un *lay* et une conclusion dans laquelle la demoiselle avertit les autres femmes contre la séduction par un homme.

Quels sont alors les éléments qui rapprochent cette pièce des *saluts* et *complaintes* ? Tout d'abord, au niveau du contenu, il faut remarquer que l'amant se sert de quelques images employées fréquemment dans les lettres et les plaintes amoureuses. Il explique notamment comment il est tombé amoureux par le regard de la demoiselle et en blâme les yeux et le cœur avant s'en accuser lui-même en tant que possesseur de ces parties du corps (strophes 14-20). Cette image, qui trouve peut-être son origine chez Chrétien de Troyes, a été utilisée exactement de la même manière dans la *complainte Commencier vueil un poi d'affaire* (vv. 186-209), dans *J'ai appris à bien amer* (vv. 16-35), dans le *Conte d'amours* de Philippe de

²²⁵ Comme nous l'avons vu, la question est brièvement effleurée aux vv. 31-2, mais elle ne joue plus de rôle, car la dame est déjà au courant de tout.

²²⁶ Le texte même contient de nombreux picardismes (graphiques), qui peuvent toutefois être dus au copiste (cf. Morawski 1927, 190, note 6). Pour une description du ms., voir Lepage 1975.

²²⁷ Édition Jeanroy 1914. Le texte a été conservé dans le ms. nouv. acq. 4531, qui contient entre autres la *Clef d'amors*. Jeanroy ne donne pas le texte du *Jardin de plaisance*, qu'on trouvera dans le fac-similé publié en 1909, qui est accompagné d'une introduction et des notes (Droz-Piaget 1925), où le texte est analysé brièvement (cf. *ibidem*, 258-60) ; pour une étude récente de cette vaste anthologie de la fin du Moyen Âge, voir Taylor 2007.

²²⁸ *Ibidem*, 4 ; c'est la pièce la plus tardive qu'il convient de prendre en compte. Les traits dialectaux pointent d'ailleurs vers la Normandie comme région d'origine (cf. *ibidem*, 5).

²²⁹ Le début exact du dialogue est difficile à déterminer. Le texte le fait commencer au huitième quatrain, qui est précédé d'une indication de locuteur : '[Le [clerc]'. Toutefois, l'apostrophe effective à la demoiselle ne commence clairement qu'au v. 45 (onzième strophe) : *Or vous cri je merci*, etc. Cf. aussi l'annonce de la réponse qui suit aussitôt (v. 48) : *Orendroit vous en iert de moy respons rendu*.

Remi (vv. 255-312)²³⁰ et encore le *Confrere d'amors* (v. 40)²³¹. Du reste, on trouve l'image classique de la plaie d'amour inguérissable (vv. 93, 143-4) et de la mort et de la vie de l'amant entre les mains de la dame (vv. 109-10). L'amant se compare, dans la partie conservée dans le *Jardin de plaisance*, à plusieurs animaux glosés dans les bestiaires, dont le tigre, qu'on attrape facilement en lui tenant un miroir²³², l'aigle qui rejette parfois ses petits tout comme le corbeau et, surtout, la tourterelle, qui, une fois abandonnée par son partenaire, reste seule. La dame rétorque aussitôt : elle sera comme l'aspic, qui bouche ses oreilles pour ne pas entendre les enchantements de ses ennemis. Enfin, on peut noter que le proverbe constitue l'un des moyens argumentatifs dans le débat (tout comme le refrain).

Par son emploi de ces motifs, comme d'ailleurs par son style, ce débat se rapproche ainsi des *saluts* et *complaintes*. Mais ces convergences, pour intéressantes qu'elles soient, ne seraient pas aussi significatives si ne s'y ajoutait la forme de la pièce. En effet, à ce niveau, il est intéressant de remarquer, tout d'abord, que la pièce a été écrite, tout comme un certain nombre de pièces du manuscrit fr. 837, en quatrains d'alexandrins monorimes. Si cette forme fut utilisée jusqu'à la fin du 14^{ème} siècle et ne permet donc pas des conclusions quant à la date et l'origine de la pièce, il est pourtant intéressant de voir qu'elle est combinée avec deux autres techniques souvent utilisées dans les *saluts* et *complaintes*. Tout d'abord, la pièce utilise la technique des *coblas capfinidas*. Ce procédé n'est pas appliqué à toutes les strophes – dont plusieurs se contentent de reprendre tout simplement (et parfois littéralement) un élément spécifique de la strophe précédente²³³ – mais il constitue indéniablement un élément compositionnel de premier ordre. En effet, dans un dialogue comme celui-ci, les *coblas capfinidas* ajoutent notamment à l'effet de contraste entre les deux amants : la dame reprend littéralement les paroles de l'amant pour les nier, renverser, etc. Ensuite, le texte insère deux refrains (cf. vv. 33-4 et 147-8)²³⁴. Leur isolement a fait penser à Jeanroy que, à l'origine, toutes les strophes de la pièce étaient suivies d'un refrain, ce qui donnerait à cette pièce exactement la même forme (unique) que celle du *Confrere d'amors*²³⁵. Il n'est pas sûr qu'il en ait été ainsi, car cela nuirait gravement au procédé des *coblas capfinidas* tel qu'on le voit actuellement, et qui, du moins parmi les *saluts* et *complaintes*, va normalement jusqu'à impliquer les refrains²³⁶.

L'application de ces trois éléments formels – et, surtout, leur combinaison dans une seule pièce – dans le contexte d'une prière d'amour ne peut pas ne pas faire penser à certains *saluts* et *complaintes*. Ce n'est donc pas un hasard si l'éditeur du texte l'a rapproché d'*Amors*

²³⁰ Ces deux pièces se rapprochent encore par le ton de la dame, qui dit à reprises à l'amant de s'en aller, tout comme la dame chez Philippe de Remi, qui, d'ailleurs, finit elle aussi par succomber aux avances de l'amant.

²³¹ Il faut d'ailleurs remarquer que l'image de la strophe 16, selon laquelle le regard de la dame est entré dans le cœur de l'amant par les yeux sans les rompre, tout comme le soleil passe par le verre sans le briser, remonte à la poésie mariale, dans laquelle elle indique la conception immaculée de la Vierge ; cf. à ce propos les relevés de Ziltener 1972, 157-66 et Singer 2001a, 9-13 (où l'on trouve également cette occurrence). Il faut noter, toutefois, que la même image est utilisée encore (et appliquée pour la première fois à l'amour humain ?) par Chrétien de Troyes dans le roman de *Cligès*, vv. 705 ss.), qui semblerait ainsi avoir doublement marqué le poète du *Débat*.

²³² Dans le fac-similé du *Jardin de plaisance*, le texte du débat est effectivement précédé d'une image qui représente l'amant et la dame, la dernière tenant un miroir à la main (cf. le fac-similé de 1909).

²³³ Ainsi, par exemple, aux strophes 2-3, 6-7, 26-7, etc.

²³⁴ Ces refrains ne sont pas répertoriés dans le recueil de Van den Boogaard. Le premier correspond chez lui au refrain no. 1350 ; il se trouve entre autres dans un rondeau inséré dans *Celui qu'Amors conduit et maine*. Le deuxième n'est pas attesté ailleurs.

²³⁵ Cf. Jeanroy 1914, 5 et *ibidem*, note 1.

²³⁶ Aux deux endroits où l'on trouve les refrains, le procédé n'a pas lieu. L'isolement de ces deux refrains n'est d'ailleurs pas unique : il suffit de penser au *Mariage des sept arts* anonyme (cf. *supra*), qui adopte également la forme des quatrains monorimes, entre lesquels il glisse à quelques endroits, mais pas systématiquement, un refrain.

qui m'a en sa justise²³⁷. Plus en particulier, il faut le rapprocher du petit corpus de *saluts* en quatrains monorimes d'alexandrins du manuscrit fr. 837, et plus spécifiquement avec le *Confrere d'amors* et l'*Arriereban d'amors*, qui sont proche de ce débat au niveau du fond comme au niveau de la forme.

Si tel est le cas, il convient de reconsidérer la datation de la pièce. Cela d'autant plus que la datation du manuscrit qui la contient a été reportée de la fin du 14^{ème} siècle – date dont était parti Jeanroy – au début du 14^{ème} siècle²³⁸. D'ailleurs, celui des deux refrains qui est attesté ailleurs, l'est dans des œuvres (de la fin) du 13^{ème} siècle et il paraît peu probable que l'auteur du débat se soit souvenu de ce refrain un siècle plus tard. Il semble donc possible de faire remonter cette pièce à la première moitié du 14^{ème} siècle²³⁹. Tout cela ne fait que renforcer l'hypothèse selon laquelle l'auteur du *Débat du clerc et de la demoiselle* s'est souvenu des *saluts* et *complaintes* lors de la composition de son texte.

Il reste cependant à rendre compte de la partie du texte conservée dans le *Jardin de plaisance*. Le débat s'y poursuit encore pendant bien des strophes, comme nous l'avons vu, non sans avoir recours à des comparaisons récurrentes dans les *saluts* et *complaintes*. Survient ensuite un changement d'attitude de la demoiselle, qui, après avoir refusé pendant longtemps les avances du clerc, se met tout d'un coup à demander à ce dernier de l'aimer. De là, le texte va presque jusqu'à se transformer en un fabliau obscène qui rappelle, au demeurant, le fabliau de la *Demoiselle qui ne pouvait entendre parler de foutre*²⁴⁰. S'ensuivent une réflexion conclusive par l'homme sur la nature et les risques de l'amour, suivie d'un bref *lay* et la *conclusion morale de ceste matiere prononcee par la dame* suivie à son tour d'un deuxième *lay*. On s'explique mal cette hétérogénéité du texte, d'autant plus que le manuscrit le plus ancien ne permet pas de savoir si toute cette deuxième partie faisait partie du texte originel. La structure du texte tel qu'il se trouve dans le *Jardin* est la suivante : I. Introduction - II. Débat - III. Conclusion par l'homme suivie d'un *lay* - IV. Conclusion par la femme suivie d'un *lay*. Mais on ne sait si telle a été la structure originale. Ainsi, on peut penser que la conclusion par l'homme était originellement déjà la conclusion de la pièce entière, car on y retourne au narrateur du prologue, qui reprend sa matière : l'amour est doux au début, mais amer à la fin. Il s'y adresse à tous les amants et reprend par exemple le v. 24 (*Si que nul ne le puissene blasmer ne reprendre*) dans l'avant-dernier quatrain de sa conclusion (*Si qu'autres ne les puissent reprendre ne blasmer*). Le remanieur a-t-il voulu embellir le texte en faisant

²³⁷ Cf. Jeanroy 1914, 3, note 1 : 'On pourrait rapprocher de notre poème un *Salut* (ou plutôt la requête) d'amour d'un chevalier à une dame avec réponse de celle-ci, qui, au lieu de résister longuement, acquiesce de tout cœur'. Butterfield inclut ce débat sans discussion dans le corpus des *saluts* (cf. Butterfield 1998, 125, note 47 et 2002, 237, note 42).

²³⁸ Cf. Roques 1931, iii, toutefois avec un *terminus post quem* de 1316, date à laquelle Jean Maillart finit le *Roman du Comte d'Anjou* contenu dans ce manuscrit (cf. *ibidem*, vi).

²³⁹ La langue du texte pourrait peut-être poser un obstacle à cette hypothèse (cf. à ce propos l'analyse de Jeanroy 1914, 3-5); d'autre part, la perte de la déclinaison bicasuelle n'est pas étonnante dans le deuxième quart du 14^{ème} siècle et pourrait être due au copiste et les fréquentes enclises du pronom (du type *jous* pour *je vous*) empêchent sans doute une datation vers la fin du 14^{ème} siècle. Du reste, si une telle datation du *Débat* en ferait l'une des pièces les plus anciennes du *Jardin de plaisance*, qui conserve majoritairement une anthologie de la poésie 'courtoise' depuis Guillaume de Machaut, il faut rappeler que le compilateur de cette vaste anthologie n'a pas dédaigné les recueils de poésie plus anciens. Ainsi, il est très intéressant de noter que le *Jardin de plaisance* contient encore une œuvre du 13^{ème} siècle telle que le *Chastement des dames* de Robert de Blois. On pourrait penser que l'une des raisons du compilateur pour inclure ce dernier texte dans le *Jardin de plaisance* a été justement le fait qu'on y trouve, nous l'avons vu, une sorte de dialogue entre l'amant et la dame : le 'débat' en tant que forme semblerait effectivement constituer l'un des fils conducteurs de l'anthologie (cf. Badel 1988, 108-9). Ce cas est d'ailleurs d'autant plus intéressant que cette version du *Chastement* – avec en appendice la *Chanson d'amors* – est proche de celle qu'offre le ms. fr. 837 même : le compilateur du *Jardin* l'a-t-il eu sous les yeux ? (cf. aussi Droz-Piaget 1925, 278-9).

²⁴⁰ Dans les deux pièces, l'acte sexuel est comparé à l'abreuvement d'un animal (un poulet dans le débat, un poulain dans le fabliau) à une 'fontaine' située dans un 'pré'.

suivre cette conclusion d'un *lay* et puis donner la parole une dernière fois à la dame²⁴¹ ? Ce qui est sûr, c'est que la pièce devait finir par le jeu d'amour entre le clerc et la demoiselle, comme le montre nettement la miniature par laquelle elle s'ouvre dans le manuscrit nouv. acq. 4531²⁴².

Quoiqu'il en soit de ces problèmes, qui exigeraient un examen plus approfondi des deux témoins, ce qui importe ici, c'est de se rendre compte qu'il est bien possible que ce débat du 14^{ème} siècle s'inspire encore du discours amoureux tel qu'il avait été courant dans les *saluts* et *complaintes*, dont il semble avoir développé pleinement le potentiel dialogique.

3.2.5. Conclusion

Le nombre de contacts explicites entre les *saluts* et *complaintes* et les divers genres contemporains se révèle être assez limité. Le domaine de la lyrique compte quelques endroits où on a l'impression de toucher aux deux genres. Cela s'explique tout d'abord par l'affinité naturelle entre le *salut* et la chanson en tant que messages amoureux, telle qu'elle s'exprime avant tout dans l'envoi de la chanson. Il est du reste possible d'invoquer quelques chansons qui semblent se rapprocher plus explicitement des *saluts* et *complaintes* à travers leur caractère épistolaire, le dialogue qu'ils entament avec la dame où encore l'apostrophe qu'elles lancent à cette dernière. L'aveu d'amour revêt une forme lyrique particulière dans le *lai d'amour* tardif du manuscrit f. fr. 24432 et la thématique même du *salut* se retrouve dans un motet et, doublement, dans l'un des *virelais* de Jehan de Lescurel.

Le domaine narratif comporte de nombreuses déclarations et plaintes d'amour qui se rapprochent nettement des *saluts* et *complaintes* ; la ressemblance est d'ailleurs renforcée par l'emploi commun de l'octosyllabe à rimes plates. C'est que les déclarations d'amour et les monologues intérieurs comptent parmi les ingrédients fixes les plus importants du roman, au même titre que, par exemple, la description de la dame. Ainsi, ce type de passages a, sinon un statut autonome proprement dit, néanmoins un statut quelque peu spécial : à l'intérieur du récit, ils représentent des moments-clés de la narration. Ce faisant, ils revêtent un caractère assez rhétorique et il n'est pas étrange, en effet, d'y retrouver bon nombre de formules, motifs et images qui sont chers aux poètes lyriques. Le roman de *Cristal et Clarie* offre une illustration intéressante de ce statut légèrement indépendant des plaintes et déclarations d'amour. En effet, ce n'est pas un hasard si l'auteur de ce roman a repris justement les plaintes amoureuses du conte de *Narcisse* et d'*Athis et Prophilias*, soulignant par-là que, du moins pour lui, ce genre de passages constituaient des parties autonomes.

On peut donc avoir l'impression que le *salut* et la *complainte* en tant que genres correspondent respectivement à la déclaration et à la plainte d'amour telles qu'on les trouve dans de si nombreux romans en vers. Mais, pour en revenir aux questions posées au début ce chapitre, quel est le rapport exact entre les deux genres et le roman ? S'agit-il d'une influence du *salut* et de la *complainte* sur le roman ? Cela paraît très improbable. En effet, pour autant qu'on sache, le *salut* français et la *complainte* sont des genres tardifs. Il résulte de ce fait qu'il

²⁴¹ Un petit indice pourrait être le fait que cette conclusion de la dame est annoncée explicitement dans le titre de la pièce et dans une rubrique qui précède ses paroles. D'ailleurs, si on interprète le débat entre le clerc et la demoiselle comme une illustration de l'introduction (et que l'on sépare ainsi le narrateur du clerc), il est logique que le narrateur reprenne son discours dans la conclusion, mais pas que l'un des protagonistes même du débat se mette au même niveau que le narrateur. Mais alors la strophe à l'intérieur du débat qui mentionne *Bertrand de Claquin, le vaillant champion* et qui, comme le note Jeanroy (Jeanroy 1914, 3), n'a pas pu être composée avant 1370, a-t-elle également été ajoutée par le remanieur du *Jardin de plaisance* ? Si le remanieur ne s'est pas contenté d'ajouter une dernière partie au texte, mais est également intervenu dans la première partie, il est impossible de savoir quelle forme le texte avait à l'état original.

²⁴² Voir Jeanroy 1914, 3 pour une description de cette image. Elle se divise en deux parties : la première montre le refus de la demoiselle, la deuxième l'étreinte des deux amants.

faudrait supposer une influence de ces genres sur le roman à une époque où ces mêmes genres n'existent pas encore²⁴³. D'ailleurs, si on peut avoir l'impression qu'une telle influence se détecte là où l'on réussit à identifier les parties épistolaires dans les discours prononcés par les personnages des romans, ici encore, il peut s'agir tout simplement d'un emploi de l'*ars dictaminis* ; en effet, nous avons vu que la différence entre le discours oral et le discours écrit est très relative au Moyen Âge. Pour démontrer une influence du *salut* sur le roman, qui peut avoir joué un rôle tout au plus dans la deuxième moitié du 13^{ème} siècle et peut-être encore au début du 14^{ème} siècle, il faut donc avoir des preuves textuelles très concrètes, d'autant plus que le nombre de plaintes et de déclarations qu'on trouve dans les romans des 12^{ème} et 13^{ème} siècles dépasse de loin le nombre effectif de *saluts* et *complaintes*²⁴⁴. Or, de telles preuves manquent du tout. Selon toute vraisemblance, l'intégration du *salut* dans le roman se limite donc aux *saluts* entiers insérés, sur lesquels il faudra revenir plus loin.

Qu'en est-il, inversement, de l'influence du roman sur le *salut* et sur la *complainte* ? Et, surtout, cette influence permet-elle de localiser les origines des deux genres dans le roman ? Or, une telle influence est attestée par les rapports que les *saluts* et *complaintes* maintiennent avec quelques romans contemporains et antérieurs : ainsi, il y a l'emprunt au roman de *Cligès* identifié plus haut, le lien entre les *saluts* et les romans de Philippe de Remi ou encore l'emploi de la formule *en vous est ma vie et ma mort* qui se retrouve trop souvent dans les romans pour qu'il s'agisse d'une invention de l'auteur du *salut* même. Toutefois, il s'agit là de simples emprunts qui ne suffisent guère pour faire remonter l'ensemble du genre à la production romanesque antérieure et contemporaine. D'ailleurs, plus encore que des romans, les *saluts* se servent de textes lyriques, épistolaires ou didactiques *grosso modo* contemporains. Pour ce qui est des lettres d'amour dans le roman, comme celle dans le *Tristan* de Thomas, il est vrai qu'ici, on a encore plus l'impression de se rapprocher du *salut*. Mais en réalité, il s'agit probablement tout simplement d'une mise en forme épistolaire du lieu commun de la déclaration d'amour ou, en d'autres termes, de la combinaison d'un élément topique du roman avec l'*ars dictaminis*. Enfin, il ne faut pas non plus oublier que ces plaintes et déclaration d'amour ont, dans le roman, une fonction (pratique) dans la trame narrative, tandis qu'elles n'ont qu'une fonction lyrique dans les genres du *salut* et de la *complainte*.

Tout comme celle du *salut* et de la *complainte* sur le roman, l'influence du roman sur les *saluts* et les *complaintes* est donc, abstraction faite de quelques emprunts textuels, absente et les preuves pour une origine narrative des deux genres font défaut. Comment interpréter alors cette convergence entre *salut* et *complainte* d'un côté, roman de l'autre ? Il faut sans doute penser à des évolutions parallèles qui, bien qu'en contact, ne s'expliquent pas l'un par l'autre, mais par un arrière-fond culturel et littéraire commun. Le roman se sert d'un ensemble d'idées 'courtoises', telles que formulées avant tout dans la lyrique, pour les couler dans une forme narrative, parfois combinée, dans le cas de lettres, avec une forme épistolaire ; à leur manière, le *salut* et la *complainte* font exactement la même chose. Cela n'empêche pas que les auteurs des *saluts* et *complaintes* ne se tournent de temps en temps vers les romans pour trouver de l'inspiration, mais de la même manière les romans se servent eux-mêmes aussi d'autres romans (cf. encore le cas de *Cristal et Clarie*). Ce genre de contacts textuels n'explique donc pas l'origine du genre du *salut* et de la *complainte* dans une perspective

²⁴³ A moins de supposer, bien sûr, une influence du *salut* occitan, ce qui est encore beaucoup plus improbable.

²⁴⁴ Comme je l'ai dit, c'est là une différence avec la littérature occitane, où le roman se nourrit de manière plus directe, semble-t-il, de la lyrique et où le *salut* semble avoir constitué en quelque sorte le pont entre ces deux discours littéraires.

diachronique, mais seulement les affinités naturelles au niveau synchronique de deux genres marginaux avec le genre bien établi du roman²⁴⁵.

Le domaine didactique (au sens large) maintient sans doute les rapports les plus nets avec les *saluts* et *complaintes*, non en dernier lieu parce qu'il coïncide partiellement avec la catégorie du *dit* dans laquelle s'insèrent également les deux genres et, de manière plus générale, parce que les œuvres qu'il inclut se servent des mêmes formes que les lettres et les plaintes d'amour. D'ailleurs, Ovide est également un dénominateur commun entre les *saluts* et *complaintes* et les textes relevant du domaine de la didactique amoureuse, qui, du reste, s'inscrivent dans la même époque, le même espace et la même évolution historico-littéraire que ceux-ci²⁴⁶. Ici encore les liens directs sont toutefois difficiles à prouver.

Les arts d'aimer posent le même problème que les romans. On peut en effet noter que les arts d'aimer en vers du 13^{ème} siècle présentent un certain rapport avec, notamment, les *saluts d'amours*. Mais le véritable problème est l'interprétation de ce rapport. Il n'est pas inutile de constater tout d'abord que, abstraction faite de la *Clef d'amors* – qui donne en revanche une théorie plus développée de la lettre d'amour suivant Ovide – tous ces textes visent à instruire leurs lecteurs en présentant des prières d'amour à la dame aimée, voire des dialogues amoureux²⁴⁷. Il s'agit là, il convient de le noter, d'une innovation par rapport au modèle ovidien. Si cette innovation est en partie due au deuxième modèle que suivent quelques-uns de ces traités, le *De amore* d'André le Chapelain, qui avait déjà introduit des conversations amoureuses, il convient de se demander de quel modèle vernaculaire ces passages (et peut-être le *De amore* même ?) s'inspirent. Comme dans le cas du roman, plusieurs options se présentent. S'agit-il d'une influence du *salut* et de la *complainte* sur ces textes, qui auraient pris ces genres pour modèle ? Si une telle influence ne peut pas être complètement exclue, il n'y a pas de preuves explicites pour cette hypothèse. S'agit-il alors inversement d'une influence des arts d'amour sur les *saluts* et *complaintes* ? Bien que *Dame plesant et sage, de touz biens doctrinee* ait montré que les auteurs des *saluts* et *complaintes* ont pu s'orienter occasionnellement dans cette direction 'générique' pour leurs propres textes, une telle influence paraît encore plus improbable, d'autant plus quand on prend en compte la circulation limitée des arts d'aimer examinés²⁴⁸. S'agit-il peut-être, comme dans le cas du roman, d'évolutions parallèles sans rapport direct l'un avec l'autre ? En l'absence de données, c'est là, tout comme dans le cas du roman, l'hypothèse la plus sûre. Mais si tel est le cas, on

²⁴⁵ Cela n'empêche, bien évidemment qu'on ne mette les deux genres en relation avec le roman à un stade ultérieur : ainsi, si mon interprétation est exacte, le ms. fr. 837 cherche à mettre en relation des textes qui présentent des plaintes et des déclarations d'amour avec les *saluts* et les *complaintes*, tout comme cela se produit dans la tradition occitane, où l'on trouve en revanche des extraits de romans mêlé aux *saluts* (cf. encore le cas du roman de *Jaufre*).

²⁴⁶ Cf. les remarques de Strubel sur les œuvres allégoriques du 13^{ème} siècle (Strubel 1989, 145-6) : 'la majorité des textes se trouve dans la fourchette 1240-1280, mais surtout parce qu'il est impossible de les dater de façon plus précise [...]. C'est la période de Richart de Fornival, de Rutebeuf, de Baudoin de Condé [...]. C'est l'apogée du poème allégorique. Amour et Fortune se partagent le pouvoir et la faveur.'

²⁴⁷ Dans ces manuels, pouvoir présenter une belle requête d'amour semble avoir été un élément important de l'éducation courtoise ; c'est ce qui est souligné inversement par l'*Arbre d'amours*, petit traité d'amour où l'on trouve l'exemple suivant d'une prière d'amour d'un vilain (éd. Långfors 1930, vv. 537-40) : « *Bele suer, vous serés m'amie, / Ou se che non, chu ert folie, / Car j'ai assés vakes et bués / Et quant ke vous et moi iert oés.* » Le commentaire du narrateur est clair (vv. 41-4) : *C'est li rovers et li proiers / Ki le vilain fait estre fiers ; / Et pus k'autre douchour n'en ont, / N'est pas amers che ke il font.* C'est cette fonction éducatrice des arts d'aimer qui fait qu'ils se posent souvent presque, en prescrivant le discours que l'amant devra tenir devant sa bien-aimée, comme des modèles pour le *salut*, d'autant plus qu'on y retrouve les réponses du côté féminin qui se rencontrent dans le corpus du ms. fr. 837.

²⁴⁸ Cf. Finoli 1969, xlvi-ii. Seul l'*Art d'amours* de Jacques d'Amiens et la *Clef d'amors* nous ont été préservés dans plusieurs manuscrits. Ce qu'on trouve d'ovidien dans les *saluts* et *complaintes* (comme, d'ailleurs, dans les romans) leur a donc difficilement été inspiré par ces textes, mais plutôt par la connaissance (partielle) de l'original latin.

peut se demander quelle est la source commune des arts d'aimer et des *saluts* et *complaintes*. Ne serait-elle pas, justement, le roman ou peut-être encore la lyrique ?

Ici, il ne faut pas perdre de vue le fait, capital, qui sépare les arts d'aimer de la littérature 'courtoise' contemporaine (lyrique, roman et *saluts* et *complaintes* inclus), malgré leur tradition manuscrite commune : que les arts d'aimer n'expriment pas des conceptions courtoises, mais des conceptions ovidiennes dans un lexique courtois²⁴⁹. Car, comme le note Finoli (je traduis), 'en réalité, ces *artes amandi* en langue vernaculaire ne sont pas à l'origine, pas non plus chronologiquement, ni de la fortune d'Ovide ni de la vaste littérature romanesque en vers et en prose ; elles en sont, au contraire, le reflet, composées comme elles le sont à un moment de divulgation et de banalisation qui est propre à tous les 'genres', de la chanson de geste au roman, à la lyrique même'²⁵⁰.

Les arts d'aimer se servent donc du lexique courtois dont se servent également les *saluts* et *complaintes*. S'il existe un lien entre les arts d'aimer et les *saluts* et *complaintes*, il est donc en premier lieu d'ordre banalement lexical. Est-il possible d'y ajouter un lien d'ordre générique ? En fin de compte, les *saluts* et *complaintes* sont composés à la même époque que la plupart des arts d'aimer et la différence entre une déclaration d'amour orale et écrite a dû être, nous l'avons vu, relative. Mais le lien semble encore se renforcer par un autre fait. En effet, il convient de noter que dans les arts d'aimer comme dans les *saluts* et *complaintes*, la déclaration d'amour est une thématique centrale. Il est intéressant de rappeler ici ce que Dragonetti a pu dire sur le rapport entre la lyrique courtoise et les arts d'aimer. Il a observé que l'amant des derniers textes est un amant froid et calculateur, qui n'a rien de l'amant craintif des chansons²⁵¹. En effet, 'ce sont deux ordres différents, en somme, deux langages de l'amour qui s'opposent, puisque le pouvoir que la doctrine [i.e. des arts d'aimer] prête à l'amant est incompatible avec l'essence même de l'amour courtois, qui est soumission totale, dépossession, absence de tout pouvoir'²⁵². En d'autres termes, le moment critique, qui sépare la chanson des arts d'aimer, c'est celui de la déclaration d'amour : dans la chanson, le trouvère n'ose pas se déclarer, dans les arts d'aimer, il apprend justement comment le faire. Or, c'est exactement dans cette zone intermédiaire entre la chanson et les arts amoureux que s'inscrit le *salut*, qui, même s'il met en scène l'amant craintif de la tradition courtoise, applique lui-même justement les leçons du même Ovide en plaçant l'amant directement devant la dame, brisant par-là le cadre de la chanson. C'est ce lien entre les deux types de discours qui, pour subtil qu'il soit, est en effet confirmé par le emploi du *Dou vrai chiment d'amour* par *Dame plesant et sage, de touz biens doctrinee*. Les différences qui séparent les arts d'aimer de la littérature courtoise sont donc indéniables, mais elles n'empêchent nullement la dernière de se retrouver dans les premiers dans un autre but.

Plus nettement qu'au domaine des arts d'aimer, les *saluts* et *complaintes* participent à celui de l'allégorie amoureuse. Les thématiques de la déclaration et de la plainte d'amour sont ici encore très présentes, le problème du contact avec la dame fournissant à reprises le prétexte de l'aventure allégorique : à l'issue de sa vision, l'amant se prépare à la requête amoureuse, comme par exemple dans le *Dit de la panthère* et la version anonyme du *Mariage des sept arts*. Ici, on a parfois l'impression (facilement trompeuse) d'assister à un emploi du cadre épistolaire du *salut* dans un but différent (ainsi dans le *Roman de la poire*). À l'intérieur des textes on assiste du reste à l'élaboration d'éléments plus spécifiquement propres au

²⁴⁹ Cf. Finoli 1969, xxix-xxxi et, surtout, Dragonetti 1959. Cela vaut même, on le sait, pour un texte présumé 'courtois' comme le *De amore* d'André le Chapelain.

²⁵⁰ Cf. Finoli 1969, xlvii : 'In realtà, queste *artes amandi* in volgare non sono all'origine, neppure cronologicamente, né della fortuna di Ovidio, né della ricchissima letteratura romanzesca in versi e in prosa; ne sono, invece, il riflesso, composte come sono in un momento di divulgazione e di trivializzazione che è proprio di tutti i « generi » dalla canzone di gesta al romanzo, alla stessa lirica.'

²⁵¹ Dragonetti 1959, 33.

²⁵² *Ibidem*, 33.

discours du *salut* et de la *complainte*, aussi bien au niveau de la forme qu'à celui du fond. Enfin, le débat amoureux (sous ses différentes formes) constitue en quelque sorte un développement du discours amoureux des *saluts* et *complaintes* en introduisant définitivement la femme interlocutrice et, dans le cas plus spécifique de la *Flours d'amours*, en développant le monologue intérieur de la *complainte*. Ici encore, on peut remarquer des ressemblances assez nettes au niveau thématique et formel.

Force est de constater néanmoins que, dans tous ces cas, il faut souvent se contenter d'approximations. Plutôt que de mettre au jour l'influence et l'expansion des *saluts* et *complaintes* dans la littérature française contemporaine, on a l'impression de suivre le fil thématique de la déclaration d'amour à travers un certain nombre de textes plus ou moins apparentés. Or, justement, le survol qui précède montre très nettement – et plus explicitement que ce n'était le cas jusqu'à présent – que le discours amoureux des *saluts* et *complaintes* touche à plusieurs autres discours amoureux contemporains, qui sont à la fois lyriques, narratifs et didactiques, de sorte qu'on a l'impression que ces genres marginaux sont paradoxalement omniprésents. C'est peut-être ici que réside la valeur d'une mise en contexte des *saluts* et *complaintes* dans la littérature française contemporaine : dans cette approche, le genre n'est plus un phénomène marginal et isolé, mais s'avère se rattacher très nettement à son contexte historico-littéraire, soit-ce de manière indirecte au niveau de la permanence du répertoire littéraire que tous ces textes ont en commun. En d'autres termes, les différentes relations constatées ou même suggérées dans ce qui précède permettent d'inscrire les *saluts* et *complaintes* dans le système générique contemporain – qu'il traverse avec désinvolture. Ce faisant, le survol précédent montre d'ailleurs qu'il s'agit de deux genres qui ne laissent guère confiner dans une définition stricte et qui nécessitent au contraire une approche très large. Ainsi, cet examen démontre du reste les avantages (mais aussi les limites) d'une approche intergénérique.

Enfin, les contacts entre les *saluts* et *complaintes* et les genres contemporains permettent sans doute d'esquisser dans une certaine mesure une évolution historico-littéraire. La chronologie des textes qui viennent d'être examinés s'étend de la fin du 12^{ème} au début du 14^{ème} siècle. Au début de cette période on a bien l'impression d'assister à la mise en place d'un discours amoureux qui sera celui des *saluts* et *complaintes*. Mais il faudra attendre le 13^{ème} siècle, et encore la deuxième moitié de ce siècle, pour que ces genres s'établissent et qu'on ait une forte concentration de textes qui semblent suivre leur modèle. Enfin, c'est au 13^{ème} siècle finissant et au début du 14^{ème} siècle qu'on a l'impression d'assister à une évolution qui revêt une vieille thématique – celle de la déclaration d'amour – dans des formes nouvelles (et il serait en effet sans doute intéressant de suivre ce fil et voir comment il se développe aux 14^{ème} et 15^{ème} siècles). Or, il sera intéressant de compléter cet aperçu de la présence des *saluts* et *complaintes* aux 12^{ème}-14^{ème} siècles par l'analyse d'un dernier phénomène lié à ces deux genres qui permettra d'y voir plus clair : celui des *saluts* et *complaintes* insérés dans d'autres textes.

3.3. Les *saluts* et *complaintes* insérés

3.3.1. Introduction

Après les rares attestations de la désignation générique du *salut* (et, *a fortiori*, de la *complainte*) et un relevé des différents domaines littéraires – lyrique, narratif et didactique – où on a l'impression de le retrouver, cette dernière catégorie fournit enfin les attestations les plus nettes de la place du *salut* dans la littérature française du 13^{ème} et du début du 14^{ème} siècle. Il s'agira en effet d'inventorier et interpréter un certain nombre de *saluts* et *complaintes* insérés dans des textes narratifs, qui permettront de compléter l'image obtenue jusqu'ici de l'expansion, géographique et chronologique, du *salut d'amour*. Bien qu'axée sur des lettres d'amour au sens large et pas forcément sur le genre du *salut*, une telle recherche a déjà été entreprise, il est vrai, par quelques critiques. À côté de l'étude de Ruhe et les récents articles de Poe et Di Girolamo sur la présence de lettres d'amours dans les textes narratifs du 12^{ème} siècle, il faut mentionner entre autres les contributions de Demartini sur le *Tristan en prose*, les remarques récentes de Louison sur l'insertion épistolaire dans les romans dits 'réalistes' et surtout les études des lettres d'amour romanesques de Queruel, auxquelles l'on ajoutera un article récent d'Oudin ainsi qu'un examen des épîtres amoureuses présentes dans le roman tardif du *Chevalier errant* de Tomaso di Saluzzo de la main de Finoli²⁵³. Il sera néanmoins utile de reprendre la question du point de vue plus spécifique du *salut*, non seulement parce qu'une telle approche manque jusqu'ici, mais surtout parce qu'il existe quelques textes peu étudiés, voire complètement négligés jusqu'à présent qu'il importera de mettre en valeur.

Une question intéressante dans cette perspective est le statut d'un tel '*salut inséré*'. Le *salut* est-il inséré en tant que genre ? Ou s'agit-il tout simplement d'une lettre d'amour adapté à son contexte métrique ? La conscience générique de l'auteur et du copiste du roman en question aidera à éclaircir ces questions essentielles pour l'histoire du genre. D'ailleurs, avant tout, il faudra essayer de formuler à une question très importante : dans quelle mesure le *salut* constitue-t-il une 'insertion lyrique' ? Participe-t-il à la mode lancée par Jean Renart ? La précède-t-il ? L'on voit quel intérêt ces textes ont pour une histoire du genre du *salut*, car ils permettront non seulement d'éclaircir quelque peu l'expansion du genre, mais encore son statut générique effectif.

En réalité, nous avons déjà croisé un certain nombre de cas de ce qui semblent être des *saluts* ou des *complaintes* insérés dans un contexte narratif et dont le roman occitan de *Flamenca* fournit sans doute l'exemple le plus illustre : la *complainte* composée par le jongleur dans *Gautier d'Aupais*, la *complainte* et le(s) *salut(s)* insérés dans le *Dit de la panthère* et, pourquoi pas, la *complainte* insérée dans le *Chastement des dames* de Robert de Blois. Il n'est pas nécessaire de revenir ici sur ces textes, ni d'ailleurs sur les lettres d'amour qui ne sont pas insérées en tant que telles dans un texte, mais intégrées dans le récit jusqu'au point de devenir méconnaissables (*Roman d'Énéas*, lai de *Milun* de Marie de France)²⁵⁴. L'analyse se concentrera au contraire sur un total de neuf textes narratifs (une œuvre didactique, une nouvelle et sept romans), à savoir, par ordre *grosso modo* chronologique :

²⁵³ Voir respectivement Demartini 2006 et 2008, Louison 2004, Queruel 1995 et 1999, Oudin 2008 et Finoli 1998.

²⁵⁴ Je laisserai également de côté ici le roman du *Chevalier errant*, trop tardif (il date des alentours de 1400) pour avoir une valeur ici, mais sans doute intéressant pour une étude de la fortune de la lettre d'amour aux 14^{ème} et 15^{ème} siècles français, comme le suggère effectivement Finoli 1998. L'on mentionnera à ce propos également le roman de *Meliador* de Jean Froissart, qui contient lui aussi une lettre d'amour (de Camel à Hermondine), au demeurant accompagnée d'une pièce lyrique (voir à ce propos par exemple Bouchet 1997).

- la *Continuation de Partonopeu de Blois* ;
- la compilation didactique anglo-normande du manuscrit f. fr. 7517 ;
- le roman de *Laurin* et le roman de *Cassidorus* du cycle des *Sept sages de Rome* ;
- Renart le nouvel* par Jacquemart Gielée ;
- le *Roman du Castelain de Coucy et de la dame de Fayel* ;
- le *Lai d'amours* par Girard ;
- le roman de *Fauvel* dans la version du manuscrit f. fr. 146 et
- le *Roman de la dame a la lycorne*.

3.3.2. Les saluts et complaintes insérés : neuf cas

3.3.2.1. La *Continuation de Partonopeu de Blois*

Partonopeu de Blois est un long roman d'amour et d'aventures qui semble dater au moins du début des années quatre-vingt du 12^{ème} siècle mais qui a des chances d'être plus ancien encore²⁵⁵. La version la plus ancienne du texte aujourd'hui connue, offerte par le manuscrit *A*, est suivie d'une *Continuation* dans les témoins plus récents de la tradition manuscrite, qui revêt sa forme plus complète dans le manuscrit *T*²⁵⁶. C'est cette *Continuation*, et plus en particulier la version offerte par *T*, qui importe pour l'étude des *saluts* et *complaintes*. La *Continuation* est remarquable tout d'abord par le mélange formel qu'elle propose : aux octosyllabes à rimes plates, l'auteur anonyme joint des laisses d'alexandrins monorimes dans le style de la chanson de geste. À cet endroit du texte, nous sommes en effet dans le récit des confrontations entre chrétiens et sarrasins et entre Partonopeu et le sultan, le dernier étant son rival dans la lutte pour l'amour de Mélior. Mais sans en rester là, dans la version du manuscrit *T* cette *Continuation* ajoute encore – et c'est ce qui nous intéressera ici – un long passage en décasyllabes, qui correspond à la lettre d'amour que le sultan décide d'écrire à Mélior.

Voici d'abord le contexte de cette épître amoureuse, 'l'un des passages les plus difficiles et les plus malmenés'²⁵⁷ du texte. Le sultan, pensif à cause de l'amour pour Mélior, s'installe sur son lit afin de lui écrire une lettre. Malgré ses capacités d'écrivain (v. 13678) l'écriture lui est difficile. Souvent il déchire ce qu'il vient d'écrire :

Il est clers bons eslis et des ars enseigniés ;
 Par brief li volt mander com il est traveilliés
 13680 Et com sa joie [est lonc] de son cuer essilliés,
 Que ja ne l'avra mais se ne l'en prent pitiés.
 Il s'assiet en son lit, se s'i est aesiés,
 A .j. grant oreillier de paile est apuiés ;
 Si s'atorne a escrire, s'i s'est appareilliés.
 13685 Si est li briés moult tost et bel encommenciés
 Et puis autresi tost il i rest depeciés.
 Dont est fait, dont deffait, dont empris, dont lessiés ;

Il réussit toutefois à écrire un premier billet :

²⁵⁵ Pour le débat récent autour de la datation du roman et ses rapports avec les romans de Chrétien de Troyes, voir le résumé dans la nouvelle édition de *Partonopeu de Blois* (Collet-Joris 2005, 14-22). Dans ce qui suit, je me sers de cette édition. L'on trouvera toutefois une transcription synoptique complète de tous les manuscrits (Eley-Simons-Longtin-Hanley-Shaw 2005) sur Internet : www.hrionline.ac.uk/partonopeus/main.html.

²⁵⁶ Pour la complexe tradition manuscrite du roman, voir Collet-Joris 2005, 51-61 et la littérature mentionnée ici.

²⁵⁷ Collet-Joris 2005, 56.

.j. brief fait et escrit qui moult est envoisiés,
de mos et de samblans est il entrelaciés.
Vilains n'en gouste pas, car c'est trestout daintiés.
Petis est et soutis ; or oés et taisiés :

Par Melior en ma mort vif
Qui me lie ore en fort estrif
La vie est nove c'ai volu
Quand vie et joie m'a tolu

Le subtil entrelacement des mots (qui concerne en premier lieu le nom même de l'adressée : *Melior - me lie ore*) plaît au sultan, mais malgré la réussite, il le juge trop insignifiant pour exprimer son amour et se décide pour une lettre plus grande. C'est ici que s'introduit le *salut* proprement dit :

- Quant les mos ot escriis, s'a les dis regardés ;
13710 Li mot sont engignous et li briés bien formés,
Mais ses cuers engignous est si en grans lastés,
Trop li samble petit a l'aviser ses sés.
Greigneur brief i estuet, de ce s'est porpensés ;
Bien [en] fait .j. moult tost qui est greignor d'assés,
13715 Et nous le vous dirons, s'entendre le volés.
Onques devant cestui ne fu tel manouvrés :
Par .j. mot en [deus sens] est li couplés finés,
Si est trestout li briés jusqu'à la fin menés.
Par bouche de vilain ert, se devient, blasmés :
13720 Vilain ne s'entent riens fors charues et blés,
Mais clers et chevaliers si l[e] present assés
Et dames, qui Diex doint de joies a plentés,
Tant sont toutes jors plaines de bones volentés.
Mais or oés comment li briés est devisés :
- 13725 Salus vos mande vos premiers drus a joie ;
Nel puis oïr sans riens por duel que j'aie.
Salut vous mant a certes [et sans de]port ;
En haute mer m'avés geté d[e] port.
Salut vos mant de [vrai cuer] et [de]fin ;
13730 [A vus me comant, a vos me defin].
Ne sai amer, mes par vus l'ai a pris ;
Or en sai trop, moult m'en avés appris.
La proie sui qu[e] vostre cuers a prise.
Et c'est la riens dont mes cuers plus se prise.
13735 Vos avés mis mon las cuer en paine,
Qui plus et plus de vos amer se paine.
Travail ai moult, bele, de vos amer ;
Por quant ne tieng mon travail [a] amer.
Bele estes si com desir et devis
13740 De cors, de cuer, de bras, de mains, de vis ;
Tant estes bele [et] longue, gente et plaine,
Toute ma vie en est de joie plaine.

- Se tous li mont fust contre vos en poise,
 Prendroie vous ; fox sui et si m'en poise.
- 13745 Quant on me dit qu'estes pesant et vaine,
 Ne me remaint point de sanc vif en vaine ;
 Quant l'en me dit qu'estes joieuse et saine,
 Plus sui joious que n'est le lus de Saine.
 Geté m'avés en liens et en las ;
- 13750 Com plus je tire, et je plus m'i enlas.
 [Qui qu'a vos tirt, je tir et i partir],
 A vostre amor me soffrés a partir.
 Chascuns si pensse sor toute rien de soi,
 Mais je pour vous sui mis en grant effroi.
- 13755 Sous piés vous sui, car moult criens et souspir ;
 Ne m'aiés vil por ce se je souspir.
 Vos estes rois, la plus tenant des rois ;
 En vous sui pris, chastiés de desrois.
 Vos estes las, tout le plus fort des las ;
- 13760 Laciés me sui, c'onques ne m'i deslas.
 Tout sui defis de la char et des os ;
 Crien et recrien dont colps et dont assaus.
 Mor[ne] sui com hons qui tout pensse et despense
 [Des eulz du cuer i fas] mortel despense.
- 13765 Se plaisir puis par bontés ne par dons,
 Tout i metrai ; ne voil faire en pardons.
 Venieres sui ; ne fais en tous mes dis,
 Et sans meffais onques ne li meffis.
 <Ne tost ne puis, ne par dit ne par fait
- 13770 A lui amer par son sens me deffait
 Com a vilain a partir serf de franc
 Ainssi me deffera s'il li vient a talant>
 Avanciés sui comme chevriaus et dains,
 Mais dantés sui et pris de crois et d'ains.
- 13775 Mes cuers est fox de nouvel et de viés ;
 Je li devin, mais ne li valut [deviés].
 Bele estes trop et estes bone et fine,
 Se mes grans diels par [vostre] merci fine.
 A vos ving ça, las sui, ne m'en [r]irai ;
- 13780 Plor i conquis que ja ne m'en rirai.
 Bele vos voi de cors, de vis, d'[estruis],
 Si qu'en vous est que je soie destruis
 Miex aime assés d'or et de drap de soie
 Des que daigniés que du tout vostre soie.
- 13785 Contr[e] raison moult grant bien vous devin,
 Ivres d'amours, non pas ivres de vin.
 Orrés me vous ? Se vos bien ne m'o[r]és,
 Vivre si moir, ou je vif si m'orés.
 En plusours sens devieng por vos divers,
- 13790 Garir [m'en] puet [jor d'estés ne d'yvers]
 [Du feu foloi] c'ai coilli par mon gieu,
 Que n'e[s]tendrait por les [nois] de Mongieu.

- Ge sens et voi quant hors de mon *sen* is :
Dont sui a Més et dont [a Monsenis] ;
- 13795 Dont tien chemin com pelerins [p]enés,
Dont vois plus tost que busars empenés.
Dont sui a Tors et dont me truis a Rains –
Dont sui [je] serf a perches et a rains –,
Dont sui a Bors et dont sui a Lions ;
- 13800 Dont sui aigniaus et dont sui .j. lions.
Dont sui a vous et dont en Alixandre,
Dont sui Artus et dont sui Alixandre ;
Dont semble Hector et dont le bel Paris,
Dont a .j. has vostre ami de Paris.
- 13805 Por ce l’aim trop, car bien trait a amours ;
Sel has de mort quant pense a mes amours.
Si sui partis, ne me puis asssembler.
Issi me faites .c. mille fais porter,
Si muir por vos chascun jor, chascune eure ;
- 13810 Issi samble homme qui saude ymage et eure.
Je ne cuide estre de nul mal tant sordis
Com de mon cuer, que doie estre sordis.
S’acointissiés tous mes dis et mes fais,
N’i trovissiés ne mesdis ne meffais.
- 13815 Vos m’ociés et je mal me conroi ;
Au morir sui se n’en prenés conroi.
Se cis orguieux et mes duels auques dure,
Nis vostres Diex vos en tendroit a dure.
Du cuer, merci : que mon desirrier voie ;
- 13820 [A]voiés moi que soie en droite voie.
Se bonement icest brief me véés,
Dont sui destruis et mort et desvéés.
Si m’enseigniés par quel voie vos sente,
Ja n’en istray par voie ne pas sente.
- 13825 Se vos de vos volés croistre m’onnour,
Toute autre gent aront joie menour.
Se vostre serf acoilliés lés a lés,
En paradis estre en est alés.
Se tant me faites que pres de vos m’après,
- 13830 Tel joie avrai, ja n’avrai duel après.
Vis me fu ja que vos devoie avoir ;
Vision fu, et Diex le tourt a voir !
Sains sui et drus se saine estes et drue,
Mais plus et plus s’estre daigniés ma drue.
- 13835 Mes cuers i tent plus haut que une [n]ue
Se souffrissiés que vous sentisse nue.
A vos servir [m]e [r]ent par ceste [chartre]
Por moi franchir et jeter hors de chartre.
S’en vostre lit ne me faites delit,
- 13840 Perdu me sont tuit li delit d[e] lit.
Vertu me faut de bras, de pis, de mains ;
D’espoir me vif, ne puis vivre de mains.

Bele, daigniés que soie vostre amis,
 Que cuer et cors en vous amer ai mis.
 13845 Aiés de moi ou n'en aiés merci :
 De mal, de bien, de tout vous en merci.
 Quant vous esgarde et bouche et vis et face,
 Amours m'ocist ; et vous, biau cuer, si face !

La lettre passe de quatre à cent vingt-six vers et les octosyllabes sont remplacés par des décasyllabes. L'entrelacement des mots devient moins subtil, mais la subtilité est maintenue à travers les rimes équivoques. Ce qui frappe avant tout, c'est l'attention que porte le texte lui-même à la composition de la pièce. La technique de versification est explicitée (vv. 13716-8) : *Onques devant cestui ne fu tel manouvres : / Par .j. mot en [deus sens] est li couplés finés, / Si est trestout li briés jusqu'à la fin menés*. De toute évidence, il s'agit de quelque chose de nouveau. Cette nouveauté réside en premier lieu dans l'emploi des rimes équivoques, non pas dans le fait même que le sultan écrit une lettre d'amour rimée. Toutefois, l'auteur de la *Continuation* semble avoir tenu à ce que cette lettre soit mise en relief : les décasyllabes et les rimes équivoques singularisent en effet la pièce dans l'ensemble du roman. De toute évidence, le type de texte auquel on a affaire ici diffère de celui, épique, des alexandrins comme de celui, romanesque, des octosyllabes. À ce propos, il n'est pas inutile de remarquer que cette lettre a exactement la même forme (décasyllabes aux rimes équivoques) que la plainte insérée dans le *Dit de la panthère* d'amours, qui est également le résultat d'une recherche de mise en relief.

Il n'en résulte d'ailleurs pas une généricité bien circonscrite. On peut bien distinguer dans une certaine mesure une structuration épistolaire traditionnelle (*salutatio* : vv. 13725-32, *narratio* : 13733-818, *petitio* : vv. 13819-36, *conclusio* : vv. 13837-48) ; et on retrouve d'ailleurs quelques éléments de la topique traditionnelle du *salut* (tels la mort par amour, ou encore l'image ovidienne de l'amant pris à l'hameçon du v. 13774) – que le fragment dépasse par endroits (cf. les vers 13731-2 ou encore l'image de l'ivresse d'amour au v. 13786). Mais pour le reste le contenu n'est guère traditionnel, peut-être encore une fois à cause de l'influence des rimes équivoques sur le contenu. Et comme le montre également la dénomination de *brief/briés*, on n'en est pas encore ici aux *saluts* du manuscrit fr. 837. Toutefois, cette lettre d'amour fait de plusieurs manières l'objet d'une recherche stylistique qui vise à la singulariser à l'intérieur du roman et qui indique ainsi néanmoins que l'épître bénéficie au moins d'un statut particulier²⁵⁸.

Cette insertion de ce qu'on pourrait qualifier de *salut d'amour*, est connue depuis longtemps²⁵⁹. Mais sa valeur pour l'histoire du genre n'a pas été bien évaluée jusqu'ici. Pour une telle évaluation, il faudrait tout d'abord pouvoir dater la *Continuation*. C'est justement ce qui pose des problèmes. On peut penser en effet avec Gaullier-Bougassas qu'elle date 'sans doute de la fin du 12^{ème} siècle'²⁶⁰, mais force est de dire qu'on ne le sait pas exactement²⁶¹.

²⁵⁸ Cf. aussi le contraste avec le message du sultan à Mélior dans le dernier épisode du récit (vv. 14515-36) (comme, si l'on veut, avec la déclaration d'amour de Gaudin des vv. 11395-428). Queruel 1995 a souligné l'importance de cette lettre qui, en tant que pièce insérée, semble précéder de beaucoup le *Roman de la rose* de Jean Renart (premier quart du 13^{ème} siècle), qui se veut l'inventeur de l'insertion lyrique. Il faut pourtant noter non seulement qu'il n'est pas sûr que le ms. *T*, le seul à conserver la lettre comme nous l'avons vu, précède ce dernier roman, mais surtout que cette lettre, même si elle est de caractère amoureux, n'est pas par-là une insertion *lyrique*. Du reste, elle part de l'idée que le *salut* était un genre pratiqué déjà à ce moment précoce, ce qui est n'est pas aussi évident que cela.

²⁵⁹ Cf. Fourrier 1960, 377-9 ; voir également, en dehors de la nouvelle édition du roman, Ruhe 1975, 178, note 96, l'aperçu de Lefèvre 1978 (*GRLMA* IV/1, 276 et IV/2, 173), Queruel 1995, Gaullier-Bougassas 2004, Poe 2006, 312, note 37 ou encore Gambino 2007, 116.

²⁶⁰ Gaullier-Bougassas 2004.

Cela nous avancerait beaucoup de savoir si elle a été composée par le même auteur que la première partie du roman, mais là encore, les données font défaut. Le problème plus spécifique du *salut* inséré dans ce roman, c'est qu'il ne se trouve que dans une seule version de la *Continuation*, à savoir celle du manuscrit *T* déjà mentionné. Or, ce manuscrit date du 14^{ème} siècle²⁶² et ne donne pas d'informations utiles quant à la datation du *salut*. Il est toutefois clair qu'il est plus ancien que cela et qu'il remonte au moins au milieu du 13^{ème} siècle. C'est ce que montre en effet la reprise de la missive dans une compilation didactique anglo-normande du milieu ou du quatrième quart du 13^{ème} siècle²⁶³, sur laquelle il conviendra de revenir dans le paragraphe suivant. Il faut donc conclure par dire que, dans l'état actuel des connaissances, nous ne connaissons pas la date de composition exacte de la *Continuation* du roman ni celle du *salut* qu'elle contient. Quelques indices internes peuvent faire croire que la *Continuation* en soi n'est pas beaucoup postérieure à la première version du roman et qu'elle date elle-même peut-être encore de la fin du 12^{ème} siècle, mais cela ne donne aucune certitude quant à la datation du *salut*, dont on peut affirmer tout au plus qu'il avait déjà été écrit dans la deuxième moitié du 13^{ème} siècle.

De ce fait, il est difficile d'attribuer à cette lettre une place dans l'histoire du genre du *salut*. En tout état de cause, il est probable qu'elle précède le corpus proprement dit des *saluts* et *complaintes*. C'est ce que pourrait indiquer également la mise en relief explicite de l'emploi des rimes équivoques, technique sans doute trop divulguée dans la deuxième moitié du 13^{ème} siècle pour appeler un commentaire de ce genre. Cela ne diminue pas les problèmes. Car si la lettre précède les *saluts* et *complaintes*, cela ne permet pas de conclure qu'elle occupe une position inaugurale dans l'histoire du *salut* : peut-on qualifier de *salut* un texte qui précède la floraison même – et donc la canonisation – de ce genre ? Du reste, il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'une épître insérée dans un roman qui, en outre, n'est jamais qualifiée de *salut*.

Et pourtant, cette épître pourrait bien être révélatrice de l'histoire du *salut*, même si les détails de la position exacte qu'elle y occupe nous échappent. Pour cela, il faut prendre en compte brièvement le contexte historico-littéraire du roman de *Partonopeu de Blois*. On sait en effet que l'origine de ce roman semble bien se situer dans le contexte de la concurrence entre la maison de comtes de Blois et les Plantagenêt²⁶⁴. S'il est vrai que la version du manuscrit *A* semblerait partir d'une position anti-Plantagenêt, on a pu noter que les autres versions manuscrites, toutes pourvues d'une *Continuation* sous une forme ou une autre, semble neutraliser ce parti pris idéologique et même l'infléchir dans une direction idéologique compatible avec les ambitions d'Henri II Plantagenêt. Cela présupposerait, certes, comme le font noter Collet et Joris²⁶⁵, que la *Continuation* date elle aussi de la fin 12^{ème} siècle, ce qui, nous l'avons vu, est loin d'être sûr, mais pas impossible.

Or, si cette hypothèse était juste, on aurait un *salut* composé à la fin du 12^{ème} siècle dans le milieu au sens (très) large des Plantagenêt. Une telle situation coïnciderait de manière particulièrement intéressante avec la seule autre donnée que nous possédions sur la pratique du *salut* français à la fin du 12^{ème} siècle, à savoir ce que Denis Piramus nous dit dans son prologue de la *Vie de saint Edmond* : qu'il a composé dans sa jeunesse des *saluts* à une cour qu'on peut identifier avec vraisemblance avec celle d'Henri II²⁶⁶. Mais on peut serrer encore plus le lien entre ces deux données et renforcer significativement un rapprochement qui peut

²⁶¹ Une datation précise de la *Continuation* se laisserait déduire tout au plus, semble-t-il, du contenu du roman, qui pourrait correspondre à la situation politique franco-anglaise des années soixante-dix du 12^{ème} siècle (cf. Collet-Joris 2005, 18-9). Collet a pourtant suggéré la période de 1225-1260 comme la période de création de l'ensemble, tel qu'il se trouve sous une forme tardive dans *T* ; voir Collet 2004, 100.

²⁶² Voir Collet-Joris 2005, 61 et <http://www.hrionline.ac.uk/partonopeus/main.html>.

²⁶³ Pour la datation du manuscrit qui contient cet emprunt, voir Hilka 1925b, 423 et Collet 2004, 99, note 19.

²⁶⁴ Voir pour les détails du contexte historique évoqué ici Collet-Joris 2005, 14-22 et la littérature citée ici.

²⁶⁵ *Ibidem* 23, note 1.

²⁶⁶ Voir supra 3.2.2.3. ; Poe 2006, 213, note 37 a souligné également ce lien intéressant.

sembler facile. Car c'est dans ce même prologue de la *Vie de saint Edmond* que Denis Piramus fait justement explicitement mention du roman de *Partonopeu de Blois* et de sa popularité dans le milieu de la cour²⁶⁷. C'est ce qui semble bien indiquer que ce roman a circulé dans le même milieu littéraire des Plantagenêt où Denis déclare avoir composé des *saluts*. C'est du reste justement sur l'axe anglo-français de l'empire des Plantagenêt que le roman aura voyagé en Angleterre. C'est ce que suggère non seulement la mention du texte par l'auteur anglo-normand qu'était Denis Piramus lui-même, mais encore la reprise, signalée plus haut, du roman de *Partonopeu de Blois* (dont le *salut*) dans un texte anglo-normand. Encore une fois la cour de Henri II semble apparaître ainsi encore une fois comme un centre de la pratique du *salut* au 12^{ème} siècle. Mais à l'axe Nord-Sud (France du Nord-Midi) s'ajoute ici un axe Est-Ouest (France-Angleterre). C'est sur cet axe qu'il faudra rester pour examiner de plus près les *saluts* insérés dans la compilation didactique anglo-normande dont il a été question déjà à quelques reprises.

3.3.2.2. Un 'art d'aimer' anglo-normand

Le manuscrit nouv. acq. fr. 7517 de la Bibliothèque nationale de France contient, outre le *Chastoiement d'un père à son fils*, une espèce de manuel de didactique amoureuse qui sert en quelque sorte de pendant (et de continuation) à la traduction française de la *Disciplina clericalis* de Pierre Alphonse qu'est le *Chastoiement*. Cette compilation didactique, éditée par Alfons Hilka en 1925, est divisée en douze paragraphes. L'ensemble a la forme d'un dialogue entre un père et son fils et est précédé d'un bref prologue où l'auteur explique ses intentions didactiques comme, d'ailleurs, la manière dont il a procédé : *Des plusors amanz vus dirrai / Aussi cum en escrit trové ai* (vv. 3-4). Pour trouver ces amants, l'auteur a puisé largement dans la littérature contemporaine. Parmi les sources identifiées il y a en tout cas le roman de *Hunbaut* et le roman de *Partonopeu de Blois*²⁶⁸. Mais ce qui est plus important pour l'histoire du genre du *salut*, c'est l'inclination de l'auteur de cette compilation à privilégier des histoires d'amour qui se déroulent au rythme des messages que s'échangent les amants. On compte en effet deux *saluts* au sein des exemples employés par l'auteur, qui, bien que connus depuis longtemps²⁶⁹, méritent un examen plus approfondi.

Le premier des deux se trouve aux vv. 1333-54 du paragraphe VIII. Le voici, cité dans son contexte immédiat :

Un messenger i tramist
 Portant a lui un escrit
 Replein d'amor e de solaz,
 1330 A decertes, ne mie a gas.
 Il porta une lettre close,
 La quele esteit tele desclose:
 « Amor me fet parescrire
 Ce que n'os par boche dire.
 1335 Je vus ai sovent bel requis

²⁶⁷ *Cil ki Partonopé trova / E ki les vers fist e rima, / Mult se pena de bien dire, / Si dist il bien de cele matire ; / Cume de fable e de menceonge / La matire resemble souenge, / Kar iceo ne put unkes estre. / Si est il tenu pur bon mestre, / E les vers sunt mult amez / E en ces riches curz loëz* (éd. Kjellman reprint 1974, vv. 25-34). Comme on le sait, on est allé autrefois jusqu'à voir dans Denis Piramus l'auteur même du *Partonopeu* (cf. par exemple l'*Histoire littéraire* 19, 629-30). Une telle attribution ne paraît toutefois plus fondée aujourd'hui. La mention du roman dans ce texte offre néanmoins un important élément de datation (mais la *Vie de saint Edmond* n'a-t-elle pas été daté trop tôt par Kjellman pour concorder avec la datation du roman ?).

²⁶⁸ Cf. Hilka 1925a.

²⁶⁹ Cf. Meyer 1887, Monfrin 1970, 136, note 6, Ruhe 1975, 178 et Camargo 1991a, 19-21.

- D'amor, me si ei mespris.
 Je vus pri ke me chastiez,
 Donke serrai le meins blamez,
 Kur nul home n'ad encheson
 1340 De moi blamer si vus non.
 Ore me diez la verité
 Si sui ou serrai amé.
 Si sui amé, bel me est ;
 Si serrai amé, joie m'en crest ;
 1345 Si ne sui amé, je m'en doil ;
 Si ne serrai amé, a mon voil
 Serreit ma vie tost finee.
 Allas ! trop cruele est ma destinee !
 Je aim m'amy plus que mei ;
 1350 Por ce ne sai que fere dei,
 Si de vostre amor me despeir.
 Des lettres vus pri que ei repeir ;
 Si de vostre amur ei esperance,
 Les lettres retenez en memembrance. »
 1355 La dame entendi la lettre ben,
 A messenger ne respondi ren.

Abstraction faite des irrégularités métriques, qui s'expliquent sans doute par l'origine anglo-normande du texte, ce passage présente plusieurs caractéristiques intéressantes. Tout d'abord, on peut noter que la missive est désignée par le terme général de *lettre(s)* (*close*) (vv. 1331, 1352, 134-5), voire par celui, encore plus général, d'*escrist* (v. 1328, mais cf. la spécification du v. 1329: *replein d'amor e de solaz*). Cela ne saurait d'ailleurs surprendre, vu l'absence d'une *salutatio* : le billet se résume en effet, comme l'a noté Ruhe²⁷⁰, à la *petitio*. Mais, pour petit qu'il soit, il n'en contient pas moins quelques éléments typiques du *salut*. Il est à noter tout d'abord que le fragment s'ouvre par une paraphrase de l'adage ovidien *dicere quae pudit, scribere iussit amor* : *Amor me fet parescrire / Ce que n'os par boche dire*. On sait que la formule se retrouve dans les lettres d'amour latines et dans les *saluts* d'oc et d'oïl²⁷¹, mais c'est ici, comme l'a fait noter Ruhe²⁷², qu'elle se trouve pour la première fois dans la tradition française du *salut*. La lettre n'est pas exempte de la rhétorique typique de l'épître amoureuse (cf. vv. 1341-7) ; on a d'ailleurs l'impression de retrouver ici l'une formules fréquentes dans le *salut* occitan, selon laquelle l'amant aime plus la dame que lui-même (v. 1349 : *Je aim m'amy plus que mei*)²⁷³. Enfin, on peut noter la prière à la dame de garder la lettre en souvenir de l'amant : c'est là un élément que nous avons rencontré dans quelques *saluts* du corpus d'oïl²⁷⁴.

Le deuxième *salut*, qui se trouve aux vv. 1521-80 du paragraphe X, n'est rien d'autre que la lettre d'amour insérée dans la *Continuation du Partonopeu de Blois* – roman qui est

²⁷⁰ Ruhe 1975, 178, note 98.

²⁷¹ Cf. à ce propos Lefèvre 2008a, qui, d'ailleurs, ne mentionne pas cet endroit.

²⁷² Ruhe 1975, 178, note 99.

²⁷³ Cf. par exemple Arnaud de Mareuil, *Dona gencher q'ieu no sai dir*, éd. Gambino 2009, v. 54 : *cent tantz soi mielz vostre qe mies*.

²⁷⁴ Cf. *Douce bele, bon jor vous doinst*, v. 23, le long *Salus d'amours* de Philippe de Remi, v. 1033, *Dieus qui le mont soustient et garde*, v. 156.

d'ailleurs mis à contribution plusieurs fois par l'auteur anglo-normand anonyme²⁷⁵. Il n'est donc plus nécessaire d'examiner le contenu de ce deuxième billet d'amour, mais il ne sera pas superflu de s'arrêter un moment sur le traitement qu'il a subi dans son nouveau contexte²⁷⁶. Tout d'abord, le passage est précédé de la même introduction que le premier *salut* (vv. 1518-20 : *Un messenger a li tramist / Ke porta une lettre close, / La quele esteit tele desclose*)²⁷⁷. L'ensemble de la lettre n'occupe ici que soixante vers au lieu des cent vingt-quatre dans la *Continuation de Partonopeu de Blois*. C'est ce qui contribue à la structuration de la missive, qui possède maintenant clairement une *salutatio* (vv. 1521-6), *captatio benevolentiae* avec *descriptio* (vv. 1527-40) suivie d'une *narratio* (vv. 1541-60), *petitio* (1561-74) et *conclusio* (vv. 1575-80). La réduction semble donc avoir eu pour but l'abréviation et peut-être la restructuration, mais, comme l'a bien noté Ruhe²⁷⁸, elle est également motivée par la nécessité d'éliminer des éléments du contexte romanesque originel et n'est pas exempte d'une certaine pudeur. D'autre part, le fragment contient quelques paires de vers (vv. 1523-4, 1565-6, 1573-4) qui ne se retrouvent pas dans la *Continuation* du roman, ce qui indique de toute vraisemblance, comme le veut également Collet, que l'auteur anglo-normand n'a pas eu sous les yeux cette rédaction même²⁷⁹. Au niveau formel, enfin, on notera que l'auteur anglo-normand détruit à quelques endroits la rime équivoque originelle (vv. 1523-4, 1563-4 et 1565-60), peut-être par une volonté de clarté. Ce deuxième *salut* est ainsi d'autant plus intéressant qu'il confirme la relative autonomie de cette lettre d'amour dans le roman de *Partonopeu de Blois*, telle que nous l'avons relevée plus haut, qui a pu favoriser son extrapolation.

Mais les attaches de la compilation au *salut* n'en restent pas là. Ainsi, après le refus que rencontre l'amant avec la lettre d'amour du *Partonopeu*, il décide d'aller parler lui-même à la dame et lui offre une prière d'amour dans le style même du *salut* (vv. 1621-42), ce qui entraîne un débat amoureux entre l'amant et la dame. La dernière continuant à refuser, l'amant lui envoie à plusieurs reprises son valet en tant que messenger amoureux. Ces saluts oraux rapportés dans le texte restent encore dans le même registre. Voici par exemple la salutation des vv. 1707-10 :

« Dame », fet il, « saluz vus di
De par vostre lel ami,
Le plus verrei e le plus dreit
Ke unques fu ou james seit.

Or, il est intéressant de noter que ce passage (et les quatre vers qui suivent) ont été empruntés justement au message final du sultan à Mélior dans le roman de *Partonopeu*, rapporté par le messenger Lucion (vv. 14515-36 de l'édition Collet-Joris). L'emprunt est d'autant plus significatif que ce message est, hormis le *salut* en décasyllabes, le seul autre message amoureux contenu dans le roman. Il semble donc significatif que l'auteur anonyme de cet art d'aimer a-typique ait choisi justement ces deux passages du roman, qui ont du lui sembler particulièrement importants. C'est ce qu'on voit également par la suite. En effet, la requête de la dame par l'habile messenger, qui se poursuit pendant longtemps, inclut même une réflexion sur le rôle du messenger dans le rapport amoureux. Avec ce qui semble être un clin d'œil vers

²⁷⁵ Pour plus de précisions quant aux emprunts au *Partonopeu*, voir aussi Collet 2004. Hilka n'avait pas identifié ce *salut* comme un emprunt au roman de *Partonopeu*, identification qui semble remonter à Fourrier 1960 (voir *ibidem*, 377, note 132).

²⁷⁶ Voir à ce propos également les remarques de Ruhe 1975, 178, note 96.

²⁷⁷ Cf. aussi Ruhe 1975, 178, note 99.

²⁷⁸ Cf. *ibidem*, 178, note 96.

²⁷⁹ Cf. Collet 2004, 99. Avec lui, il faut constater que ce remploi, qui fait entrevoir parfois des divergences importantes avec la version de *T*, permet de postuler une deuxième branche manuscrite de la *Continuation* telle que conservée dans *T*, qui ne dépend pas directement de ce dernier.

le *Chastoiement d'un pere a son fils*, la dame renvoie à la leçon d'un sage à son fils, suivant laquelle on ne saurait se fier à un messenger (vv. 1881-4) :

Li sage home en son escrist
D'amor parle a son fiz e dist :
Fiz, d'amour que vient par message,
N'eiez ja cure, si frez cum sage.

On a bien l'impression que c'est Ovide qui se cache derrière l'appellation *sage home*²⁸⁰. L'amant de son côté retourne une deuxième fois pour parler avec la dame et cette fois-ci sa prière, où il invoque entre autres Tristan et Iseut (vv. 1990-91), est accueillie avec bienveillance.

Enfin, il faut mentionner un dernier paragraphe, où le compilateur démontre sa prédilection pour les messages d'amour. Après une lacune de quatre feuillet, le paragraphe no. XI s'ouvre en effet sur l'arrivée d'un messenger d'amour :

Cum il giust contre lit,
2100 Un messenger vint, si li dist:
« Sire », fet il, « par vostre amie
saluz vus di sanz tricherie.
De fin corage vus mand saluz
Tanz cum unt esté a tuz les druz
2105 Mandé puis le premiers amanz.
Saluz d'amor vus mand atanz [...]

Ce passage n'est rien d'autre que l'extrait du roman d'*Amadas et Ydoine* examiné plus haut en relation avec la désignation du genre du *salut* et c'est à cette brève analyse qu'il suffira donc de renvoyer²⁸¹.

Ce bref relevé montre que la thématique du message d'amour, écrit aussi bien qu'oral, constitue un élément essentiel de cet 'art d'aimer' – et c'est ce qui fait son importance dans l'histoire du genre du *salut*. On peut du reste noter que cette thématique des paragraphes VIII jusqu'à XI continue et achève la thématique plus générale de la salutation (orale) abordée dans les *exempla* VI et VII. Cette place remarquable dévolue au message d'amour s'explique sans doute par un souci didactique ou par une prédilection personnelle de la part du compilateur. Il est toutefois à noter, comme l'a fait Collet²⁸², que cette préoccupation particulière pourrait s'expliquer également par l'époque où cette compilation a vu le jour. Celle-ci, qu'on peut fixer peut-être de manière générale au milieu du 13^{ème} siècle, correspond en effet *grosso modo* avec (le début de) la floraison des *saluts* et *complaintes* dans la littérature française. Le compilateur anonyme s'est-il inspiré par la mode littéraire française contemporaine dans son remploi des romans antérieurs et contemporains²⁸³ ? Ou bien faut-il supposer, hypothèse plus fragile mais plus intéressante, que le genre du *salut* fut connu en Angleterre à partir de la fin du 12^{ème} siècle ? C'est bien ce que font entrevoir le prologue de la *Vie de saint Edmond* par Denis Piramus, la circulation du roman de *Partonopeu de Blois* en

²⁸⁰ Cf. aussi la traduction d'un adage ovidien au début du premier *salut*. D'ailleurs, l'expression *amour que vient par message* a un parallèle particulièrement net dans le motet cité dans l'introduction de ce travail : *Amours qui vient par mesage / Ne pourroit longues durer...* L'expression semble avoir eu une valeur proverbiale.

²⁸¹ Voir *supra*, 3.2.2.2. Cet emprunt au roman d'*Amadas et Ydoine* semble ne pas avoir été aperçu jusqu'ici ; je me propose d'en traiter plus en détail ailleurs.

²⁸² Collet 2004, 100.

²⁸³ Selon Meyer (Meyer 1887, 84), les *saluts* insérés dans le récit exemplaire sont d'origine continentale, ce qui est vrai, comme nous venons de le voir, en tout cas pour le deuxième d'entre eux.

milieu insulaire et d'ailleurs peut-être l'extrapolation même du *salut* de ce dernier roman dans l'art d'aimer anglo-normand qui fait l'objet de ce paragraphe. Une telle hypothèse permettrait peut-être de rendre compte de cette extrapolation, somme toute probablement assez précoce, du *salut* de *Partonopeu de Blois* et expliquerait du reste également le emploi dans la littérature anglaise plus tardive de la thématique des *saluts* et *complaintes* chez des auteurs comme Gower et Chaucer, emploi qu'on a tendance, semble-t-il, à faire remonter sans plus aux *saluts* et *complaintes* français²⁸⁴, mais qui s'expliquerait peut-être mieux par la permanence de ce type de discours amoureux dans le milieu littéraire anglo-normand dont témoigne cet art d'aimer²⁸⁵. Une telle tradition de *salut* anglo-normand, dont on n'entrevoit plus aujourd'hui que quelques traces, serait alors un chemin de traverse du passage du *salut* du Sud au Nord (si un tel passage a effectivement eu lieu), chemin emprunté à partir du milieu de la cour d'Henri II, qui serait ainsi un centre où Sud, Ouest et Nord se rencontrent. Tout cela reste hypothétique, mais montre qu'il faut en tout cas tenir compte de l'éventualité d'une tradition anglo-normande du *salut*, qui pourrait aider à expliquer certaines lacunes dans l'histoire littéraire.

Excursus : sur les traces du salut anglo-normand

Sans vouloir examiner ici un problème qui mériterait une étude plus approfondie, d'ailleurs en relation avec la lyrique moyen-anglaise, il ne sera pas inutile d'ajouter aux traces relevées jusqu'ici d'une connaissance du genre du *salut* en Angleterre (les *saluz* de Denis Piramus, la lettre d'amour de la *Continuation de Partonopeu de Blois*, les *saluts* insérés dans l'art d'aimer du manuscrit nouv. acq. fr. 7517), deux autres, qui permettent de renforcer quelque peu l'hypothèse d'une tradition anglo-normande du *salut*.

La première est la correspondance amoureuse entre un abbé du Norfolk et son amante Margerete, selon toute vraisemblance une religieuse, écrite sur les derniers feuillets du manuscrit 54/31 du Gonville and Caius College à Cambridge. Ces lettres ont été éditées par Paul Meyer au début du 20^{ème} siècle²⁸⁶ ; Ruhe a apporté plusieurs précisions à cette édition²⁸⁷. L'échange épistolaire semble dater de la fin du 14^{ème} siècle²⁸⁸. Il a été examiné par Camargo dans son étude sur la lettre d'amour anglaise médiévale²⁸⁹. Le savant anglais y suggère, avec de bonnes raisons, de voir dans l'ensemble non pas trois lettres, comme Meyer, mais cinq. En effet, l'autonomie relative de six vers anglais insérés dans ce que Meyer considère comme la deuxième lettre²⁹⁰, la fin de la partie en français qui précède (*etc.*, fin habituelle des lettres insérées dans les *artes dictaminis*, qui se trouve également à la fin de la première et de la

²⁸⁴ Cf. par exemple Dean 1967 et Robbins 1980 ; la question a toutefois été reprise de manière approfondie par Camargo (cf. surtout Camargo 1991a) ; voir également ci-après.

²⁸⁵ Cf. à ce propos aussi les réflexions sur les sources de la lyrique moyen-anglaise de Schmolke-Hasselmann 1985, qui mentionne justement le genre du *salut* comme un élément qui comblerait une lacune historico-littéraire. Elle va jusqu'à dire que 'P. Meyer was wrong when he maintained that the *Salut* was born in Provence and died in France before the end of the thirteenth century; on the contrary, it lived on happily for another two centuries in Britain where its central portion, the praise of a lady, has enjoyed particular favour [...]'. C'est que 'many late medieval love poems in English are written in the form of a *Salut* or letter' [...]; en effet, 'the love-letter and greeting (*Salut*) is the best-represented lyrical love poem before 1500 in Britain' (*ibidem*, 317). Le même problème historico-littéraire, extrêmement délicat, est étudié dans Chaytor 1923 et dans Audiau 1927², qui cite à reprises les *saluts* d'Arnaud de Mareuil. C'est la permanence d'un discours amoureux proche du *salut* que laisse entrevoir également le *Donnei des amants* examiné plus haut.

²⁸⁶ Meyer 1909.

²⁸⁷ Cf. Ruhe 1975, 281-3 et les notes.

²⁸⁸ D'après l'édition de Meyer, Dean 1999, 83 donne l'indication générale 'XIII/XIV' siècle ; Ruhe 1975, 281, note 25 et Camargo 1991a, 29 adoptent la datation plus récente de Robbins 1955².

²⁸⁹ Voir Camargo 1991a, 32.

²⁹⁰ Ces vers sont en effet considérés comme une pièce à part entière dans Robbins 1955².

quatrième lettre) et le début de la partie française (une *salutatio*) qui suit soutiennent cette division, bien qu'on ne puisse exclure tout à fait que l'auteur ait voulu mélanger ces différents éléments selon un procédé macaronique connu également par ailleurs dans la lyrique anglaise²⁹¹. La dernière lettre est une réponse de la belle Margerete.

Comme le fait noter encore Camargo, ces lettres ont été écrites en réalité non pas en vers maladroits, mais en prose rimée. Elles ont ainsi une valeur relative pour une éventuelle histoire du *salut* en milieu insulaire. Toutefois, ces missives présentent quelques caractéristiques intéressantes qu'on peut illustrer à l'aide du premier exemplaire (citée d'après l'édition de Meyer) :

- M., ma especiele,
 Vus estes bone e bele;
 Gardez qe vus seez lele
 Aval la mamele,
 5 Ceo vus mand vostre abe de grant reverence.
 Loke nou that hit so be in obedience.
 Vus estes mout naturele
 Pur ceo l'en vus apele
 Mergerete la bele;
 10 Vus ne estes pas pucele
 Pur ceo qe vus estes frele.
 L'amour e le especialté
 Entre nous seit privé,
 Qe nul esclandre pousse lever.
 15 De ceo vus pri e requer.
 Savez qe dit le fraunceys:
 Plus enuios est estupee
 [Plaie de lange qe de espée]²⁹²
 Saluz certes vus mand
 20 A[u]tant cum erbes sunt
 Entre nous cressant.
 De vostre bon don vus say grant gré
 E mout plus de la bone volonté.
 Ey, Mergerete jolie,
 25 Mon quer sanz fauser, etc.

Comme on le voit, les règles de l'*ars dictaminis* n'y sont guère respectées. On relèvera d'ailleurs le contenu assez explicite (cf. v. 10) de ce billet. Le lieu commun de la peur de la découverte et du scandale est un lieu commun de l'écrit épistolaire amoureux, qui ne devient ici que plus actuel à cause de l'identité religieuse des correspondants, surtout si cette correspondance est réelle, comme on peut être tenté de le croire à partir des éléments quotidiens que contiennent notamment les deux dernières lettres. Intéressante pour l'histoire du *salut* est la *salutatio* finale (vv. 19-21), où l'on retrouve la formule *quot...tot...* construite ici autour des *erbes*²⁹³. Mais l'une des particularités les plus intéressantes de la missive est sans doute l'inclusion d'un refrain à la fin. Les deux derniers vers correspondent en effet au

²⁹¹ Cf. à ce propos aussi Ruhe 1975, 282, note 30 et Camargo 1991a, 45-8 ; à l'hétérogénéité des lettres contribuent également les proverbes et le refrain qui y sont cités et sur lesquels il faudra s'arrêter plus loin.

²⁹² On peut compléter ce couplet proverbial d'après la citation du même proverbe dans la deuxième lettre (ce qui donne une ligne en plus par rapport à l'édition de Meyer).

²⁹³ Cf. aussi Ruhe 1975, 282, note 30.

refrain no. 806 de Van den Boogaard, attesté du reste également dans une chanson anglo-normande²⁹⁴. Cependant, le texte en a été changé légèrement :

<i>E! dame jolyve,</i>	Ey, Margerete jolie
<i>Mun q[u]er sauns faucer</i>	Mon quer sanz fauser
<i>Met en vostre balaye</i>	Etc.
<i>Que ne say vos per.</i>	

L'auteur s'est en effet approprié du refrain en remplaçant la désignation abstraite de *dame* du refrain 'originel' par le nom de sa bien-aimée. Le signe d'abréviation *etc.* pourrait remplacer les deux autres vers du refrain, qui manquent ici, mais constitue en même temps, nous l'avons vu, l'annonce habituelle de la fin de la lettre. Cet emploi du refrain est à voir en relation directe avec celui du proverbe dans le reste de la correspondance, où il clôt d'ailleurs la deuxième, quatrième et cinquième lettre. Ici, les proverbes sont précédés toujours de la même formule *ceste proverbe recorderz*, suivie elle-même deux fois par *qe vus la bien sachiez*. Comme on sait, le proverbe est un argument de prédilection dans la littérature épistolaire, où il se trouve souvent au début ou à la fin du texte. Le présent refrain a sans doute moins une fonction proverbiale qu'il ne rappelle la clôture de plusieurs pièces du corpus des *saluts* et *complaintes*, où l'insertion de pièces lyriques est une constante.

Plus intéressante que cette correspondance illicite entre l'abbé amoureux et la belle Margerete est une deuxième lettre, qui, elle, évoque très nettement le modèle du *salut*. Il s'agit d'une lettre d'amour modèle insérée dans l'*ars dictaminis* vernaculaire qui accompagne le traité de la *Maniere de langage* dans l'un des manuscrits qui préserve ce texte (le manuscrit Harley 3988)²⁹⁵. Cette collection de lettres modèles pourrait dater, comme l'a pensé Stengel, de la fin du 14^{ème} siècle, tout comme la correspondance précédente, ou, au plus tard, du début du 15^{ème} siècle, qui est la date du manuscrit même. Stengel a fait noter en outre le lien qui lie ce formulaire à la tradition française de l'*ars dictaminis* : en effet, dans le texte il est à reprises question de la ville française 'épistolaire' par excellence, à savoir Orléans. L'auteur de cette petite collection de lettres aurait pu être en effet, toujours selon Stengel, l'Anglais du nom de Coyfurelly qui apparaît dans le même manuscrit comme l'auteur de la *Maniere*. Quoiqu'il en soit, on a ici une lettre amoureuse des alentours de 1400, écrite nettement dans le style du *salut*. La voici :

A m'amie tres belle et chiere
En qui est toute ma pansere.
Saluz vous mande milles cent
Et moy a vostre commandement,
5 Tant des fois vous mande saluz
Comme foilles sont ou boais et plus ;
Atant de foyz vous salue chierment
Comme estoiles sont en firmament.
Il n'y a famme que tant desire,
10 Combien que de vynt porroi' eslire.
Vous estes ma mort, vous estes ma vie,
En vous est toute ma druerye.
Et se rien soit que vers moy vueillez,
Privement a moy mandez.

²⁹⁴ Voir la deuxième pièce éditée dans Meyer 1909.

²⁹⁵ Édition Stengel 1879. Voir Ruhe 1975, 270-71 et Camargo 1991a, 32-5 pour une étude du versant amoureux du formulaire.

- 15 Aultres ne vous say mander,
 Mais grant desir vous ai parler.
 Pancez de moi comme je de vous,
 Que loyal amour soit entre nous.
 Ihesu Crist vous donne honours
- 20 Et saut de mal tous jours.
 Plus vous dire ne say je mye,
 Mais vous commande a filz Marie. Escript. etc.

L'on reconnaît d'abord dans ce bref billet une structuration épistolaire assez nette, telle qu'on peut s'y attendre dans un manuel qui vise justement l'enseignement de l'écriture épistolaire : *salutatio* (vv. 1-8), *narratio* (vv. 9-14), *petitio* (vv. 15-8), *conclusio* (vv. 19-22). Ensuite, au niveau du contenu, il est remarquable de retrouver encore ici la formule *Vous estes ma mort, vous estes ma vie* (v. 11) qui semble avoir fait fortune dans la littérature anglo-normande à partir du *Tristan* de Thomas. Du reste, il faut noter également que le texte offre une variante assez développée de la formule latine pour la *salutatio* (*quot...tot...*) en invoquant, de manière par ailleurs traditionnelle, les feuilles et les étoiles²⁹⁶. Il est enfin intéressant de noter que cette lettre amoureuse est la seule à avoir été écrite en vers (même s'il s'agit de vers maladroits, qui rappellent la prose rimée²⁹⁷) : il semble ainsi bien que la lettre d'amour ait ici un certain statut littéraire. En même, il est à noter que ce formulaire est le seul endroit dans l'histoire de la lettre d'amour en vers (pour autant qu'il s'agisse ici de vers proprement dits) en langue vernaculaire où on retrouve finalement le lien qu'elle entretient avec l'*ars dictaminis*, tel qu'il débute avec le billet amoureux latin du 8^{ème} siècle évoqué dans la première partie de ce travail.

Selon Ruhe, ce deuxième texte ne représenterait que l'«écho très lointain d'une forme générique qui était tombée complètement dans l'oubli également sur le continent»²⁹⁸. Pourtant, il n'en reste pas moins que cette dernière trace atteste la permanence et la continuité d'un discours générique, qui, à en juger du prologue de la *Vie de saint Edmond* a des chances de remonter à la fin du 12^{ème} siècle, mais qui semble au moins être connu à partir de la première moitié du 13^{ème} siècle²⁹⁹. Si on peut donc penser que le *salut* a connu un succès très limité en Angleterre entre 1200 et 1500 *grosso modo*, il faut noter en même temps que cette réception insulaire du genre semble revêtir un caractère assez particulier. Il faut noter en effet que dans les exemples qui précèdent la lettre d'amour constitue moins un genre littéraire proprement dit qu'une réalisation quelque peu particulière d'un discours épistolaire pratique. Cette tendance s'entrevoit peut-être déjà dans les *saluts* insérés dans l'«art d'aimer» du manuscrit nouv. acq. fr. 7517, où la lettre d'amour (comme d'ailleurs la littérature courtoise en général) sert d'illustration à une leçon de morale amoureuse. Elle est sans doute au plus fort dans la correspondance probablement réelle de l'abbé du Norfolk. Enfin, dans l'épître amoureuse du formulaire rattaché à la *Maniere de langage*, un emploi «quotidien» du genre est patent par le contexte même où elle se trouve. La lettre littéraire passe ainsi au monde «quotidien». Il est intéressant de noter qu'un phénomène tout à fait comparable s'entrevoit exactement à la

²⁹⁶ Cf. à ce propos aussi Ziltener 1972, 125 et Camargo 1991a, 24.

²⁹⁷ Cf. Ruhe 1975, 271 ; il faut du reste noter que le texte a été écrit justement comme de la prose, tout comme les autres lettres incluses dans ce formulaire (cf. Dean 1999, 83).

²⁹⁸ Ruhe 1975, 271: «daß es sich hier um das sehr ferne Echo einer Gattungsform handelt, die auch auf dem Kontinent völlig in Vergessenheit geraten war».

²⁹⁹ Cf. aussi Camargo, 1991a, 18. Cela vaudrait sans doute la peine d'éditer et d'étudier une troisième pièce, du 14^{ème} siècle, conservée dans le ms. Oxford, Corpus Christi College 154, p. 3, qui semble bien être une lettre d'amour, à savoir celle qui commence par *Ore en ey mestre* et dont seuls les quatre premiers vers ont été transcrits jusqu'ici (voir Dean 1999, 82) : *Ore en ey mestre / Me covent maunder lettre / A cely ke je aym e ameray / Je ne nen lerray*. Ici encore il semble qu'il s'agisse de prose rimée.

même époque en Catalogne. On pourrait sans doute expliquer ce ‘remplissage’ d’un genre littéraire – illustré de façon on ne peut plus claire par l’insertion du nom de Mergerete dans le refrain sur lequel finit la première lettre de l’abbé amoureux – d’un côté par l’époque tardive où il se fait jour et, de l’autre, par le fait que la Catalogne et l’Angleterre sont des régions périphériques par rapport aux régions où elles trouvent le matériel dont elles s’inspirent, respectivement la France du Nord et la France du Sud.

3.3.2.3. Deux *saluts* strophiques dans le cycle des *Sept sages de Rome*

Le roman des *Sept sages de Rome*, roman à tiroirs d’origine orientale, eut au Moyen Âge un succès qui lui assura non seulement une diffusion européenne, mais encore plusieurs continuations. Ainsi, le roman sur les sept sages est suivi respectivement des romans suivants : le *Roman de Marques de Rome*, le *Roman de Laurin*, le *Roman de Cassidorus*, le *Roman de Peliarmenus* et le *Roman de Kanor*. Dans le vaste cycle romanesque qui résulte de cette entreprise, il y a deux romans qui occupent une place de première importance dans l’histoire du genre du *salut*, qui n’a pas été reconnue jusqu’à maintenant.

3.3.2.3.1. Le *Roman de Laurin*

Le premier est le *Roman de Laurin*³⁰⁰. Ce roman constitue après le *Roman de Marques de Rome* la deuxième continuation du *Roman des Sept sages de Rome*. Il raconte les aventures de Laurin, fils de Marques, en Grèce, puis en Grande Bretagne, joignant ainsi à l’aventure le merveilleux arthurien. Ce roman a été écrit vraisemblablement peu après 1260 dans un francien légèrement teinté d’éléments septentrionaux (picards)³⁰¹. Bien qu’écrit en prose, le *Roman de Laurin* contient également quelques (rares) passages en vers. Il s’agit tout d’abord de trois rondeaux chantés par les héroïnes Dyogenne et Galienne³⁰². Mais ces dernières échangent également des lettres d’amour avec leurs amants. Avant d’examiner celles-ci, il sera utile de rappeler le contexte. Laurin, fils de Marques et empereur légitime de Constantinople, a été exilé de son royaume par l’usurpateur Syrrus. Le jeune héros romain Synador se charge d’une mission pour restituer la ville à son seigneur. En chemin, il rencontre la noble demoiselle Galienne de Consorre ; ils tombent amoureux l’un de l’autre. L’ambassade de Synador échoit et avec Marques et Synador l’armée romaine assiège Constantinople, où Galienne est devenue la prisonnière de Syrrus. Dans sa captivité, elle fait la connaissance de Dyogenne, épouse de Syrrus, qu’elle finit par faire tomber amoureuse de Marques par la seule description qu’elle donne de sa prouesse. Ainsi, durant le siège, Galienne et Dyogenne envoient chacune une lettre d’amour en prose, accompagnée de la moitié d’une guimpe dans le cas de Galienne et d’une guimpe entière dans le cas de Dyogenne, à Synador et Marques respectivement ; dans la sienne, Dyogenne va jusqu’à promettre de livrer Constantinople à Marques pour l’amour de lui. Les destinataires ne sont pas lents à répondre. Synador envoie à son tour une lettre en prose à Galienne. Cependant Marques, de son côté, envoie à Dyogenne *unes moult brieves lettres*, dont on peut néanmoins *grant joie attendre* (ll. 2911-2). Il s’agit en effet d’un bref billet en vers qui n’est rien d’autre qu’une strophe de *salut* :

Pensis d’amours comme homme a poi d’amis,
2915 Saluz, ma dame que je n’ose nommer.
S’il est ainssi que vous m’aiez tramis,

³⁰⁰ Édition Thorpe 1960; pour une étude du roman, voir Thorpe 1950.

³⁰¹ Cf. Thorpe 1950 et Thorpe 1960, viii-ix.

³⁰² Voir Thorpe 1960, ll. 3921-7 et 2931-9 et 5584-91. Ces rondeaux et leurs refrains sont à ajouter au corpus de Van den Boogaard (le refrain du deuxième rondeau est d’ailleurs très proche du no. 130 de ce recueil).

Dame, pour moi honneur et foy porter,
 Moult ere faus se le veul refuser,
 La vostre amour, ou n'avoie beance
 2920 A nul deduit ou vous aiez grevance.
 Je sui du tout a vostre volenté.
 Saluez moi Galiene.

Il s'agit d'une strophe de huit vers décasyllabiques visant, selon Thorpe³⁰³, le schéma rimique ababbccb + d. En réalité, le huitième vers ne présente qu'une assonance à la rime³⁰⁴. D'ailleurs, la césure des vers tombe après la quatrième syllabe (4 + 6), de sorte que la syllabe superflue que l'éditeur note au deuxième (où il écrit : *dam(e)*) pourrait s'expliquer comme un cas de césure épique, rare mais non absente dans la lyrique des trouvères³⁰⁵. Ce schéma des rimes correspond au numéro 1045 du répertoire de Mölk et Wolfzettel (no. 1062 si on inclut le 'vers' final isolé de sept syllabes), et constitue une forme assez pratiquée chez les trouvères.

Voilà en quelques lignes pour ce qui est de la forme de ce *salut*. Son contenu n'est pas non plus sans poser des problèmes. Si le début et la fin de la strophe sont clairs, l'interprétation des vers du milieu de la strophe est plutôt malaisée. Le problème est l'interprétation des lignes 2919-20. On dispose pour ces vers d'un lieu parallèle (on dirait presque : la source) dans la première partie du *Roman de la rose* (vv. 3165-6) : *Mes james n'i avré beance / A rien dont vous aiez grevance*. Il semble ainsi que Marques exprime ici son dévouement en refusant tout divertissement susceptible de procurer de la peine à Dyogenne. En effet, le résumé suit aussitôt : *Je suis du tout a vostre volenté*. Si cette interprétation est correcte, le mot *ou* de la ligne 2919 ne peut être une conjonction, car cela résulterait dans l'idée inverse. Il convient donc d'y voir un pronom relatif lié à *la vostre amour* : 'votre amour, où', où il faudra comprendre 'la relation amoureuse, à l'intérieur de laquelle'³⁰⁶. Ceci comporte à son tour que *la vostre amour* est l'objet direct de *refuser*. Ce verbe a déjà l'objet direct *le*, qui semble être ainsi l'annonce, à travers un pronom neutre³⁰⁷ et dans une construction cataphorique, de *la vostre amour*³⁰⁸. Du reste, comme le montre le parallèle avec le passage du *Roman de la rose*, au v. 2919 on s'attendrait peut-être à trouver plutôt un futur que l'imparfait *avoie*, qui semble exprimer à la fois le futur et l'hypothèse.

On en arrive ainsi à la traduction, littérale et explicative, suivante : 'Pensif à cause de l'amour, comme un homme qui a peu d'amis, [je vous envoie] saluts, ma dame que je n'ose nommer. S'il en est ainsi que vous m'avez envoyé, dame, [une lettre] pour m'apporter honneur et bonne foi, il serait (ou : je serais) très déloyal si je le voulais refuser, [refuser] votre amour, où je n'aspirerais vers aucun divertissement qui puisse vous donner de la peine. Je suis entièrement à votre service. Saluez moi Galiene.' Ainsi, acceptant l'amour proposé par Dyogenne et se soumettant à sa volonté, Marques se montre un homme courtois, mais surpris et donc quelque peu réservé, comme le montre également sa réaction à la lettre de

³⁰³ Cf. Thorpe 1950, 109 ; l'éditeur du fragment ne le rapproche nulle part des *saluts*.

³⁰⁴ Dans son étude du roman, Thorpe écrit du reste *avis* à la fin du premier vers (cf. Thorpe 1950, 109), qui est la leçon de trois mss. ; dans son édition, il a corrigé la rime, qui d'après le troisième vers, doit bien sonner *amis*.

³⁰⁵ Cf. Dragonetti reprint 1979, 493. Un exemple : Raoul de Soissons, *Chanter m'estuet por fere contenance* (RS 211), v. 23 : *Contre fortune // des fins amanz grever ?* (cf. le commentaire de Hardy : <http://www.uottawa.ca/academic/arts/lfa/activites/textes/ineke/Chansons/Not211.htm>). Au vers initial, le décompte des syllabes est juste à cause de l'élision des *e* muets de *comme* et de *homme*.

³⁰⁶ Cf. pour un tel emploi du pronom relatif *ou* par exemple Hasenohr-Raynaud de Lage 1993², 110.

³⁰⁷ À moins d'y voir une forme picarde du pronom féminin *la*.

³⁰⁸ Sauf interprétation erronée de ma part, cette syntaxe maladroite semble confirmer l'affirmation de Thorpe selon laquelle cette pièce, ainsi que les trois rondeaux, sont de 'depressingly poor quality' (Thorpe 1950, 110).

Dyogenne et ses réflexions sur la question après l'envoi du *salut* : après tout, elle lui demande de l'aider à trahir sa ville et son mari³⁰⁹.

Enfin, après l'analyse de la forme et du fond de cette pièce, il convient de passer à quelques-uns des aspects génériques qu'elle possède. De toute évidence, il s'agit d'une *salutatio* quelque peu étendue. On y trouve par ailleurs le motif, fréquente dans la chanson mais plus important encore dans la fiction épistolaire du *salut*, du secret du nom de la dame (*ma dame, que je n'ose nommer*, l. 2915). Le contexte est d'ailleurs également celui, typique, de la fiction épistolaire : le billet d'amour comble la distance physique entre deux (futurs) amants qui ne se sont jamais vus encore. Enfin, l'isolement du dernier vers, sorte de post-scriptum, s'explique par le contexte³¹⁰, mais pourrait encore être mis en rapport avec les *biocs* et vers isolés et refrains finaux que présentent les *saluts* occitans, catalans et français. Il est d'autre part important de noter que ce billet n'est jamais qualifié de *salut* dans le roman : on ne trouve que les termes plus généraux de *escript* (par exemple ll. 2874-5 et l. 2938) et *lettres* (entre autres aux ll. 2879, 2883, 2888). Apparemment, pour cet auteur écrivant *grosso modo* à l'époque de production des *saluts*, ce dernier terme n'a pas eu des connotations génériques bien déterminées³¹¹.

3.3.2.3.2. Le Roman de Cassidorus

Le deuxième roman à examiner est le *Roman de Cassidorus*³¹². À l'intérieur du cycle des *Sept sages de Rome*, il suit le *Roman de Laurin*, même si le rapport entre les deux est des plus lâches³¹³. Il est probable que le roman a été écrit vers 1270 par un auteur de langue picarde dans le milieu littéraire septentrional de la cour de Guy de Dampierre³¹⁴. L'auteur anonyme connaît bien la littérature de son époque et inclut plusieurs pièces en vers dans sa prose³¹⁵. Parmi ces dernières, il faut mentionner en premier lieu le débat amoureux étudié par Bossuat³¹⁶, mais il y a également une série d'enseignements en octosyllabes à rimes plates dans la deuxième partie du roman, qui ont été tirés du *Livre de philosophie et de moralité d'Alart de Cambrai*, traduction française du *Moralium dogma philosophorum* de Guillaume

³⁰⁹ La seule critique, que je sache, à avoir commenté ce billet en vers est Colliot (Colliot 1998) ; elle semble pourtant y lire un refus de la part de Marques (et part d'une citation erronée de la pièce, cf. *ibidem*, 362) ; d'ailleurs, elle ne le met pas en relation avec le genre du *salut*. Il est vrai que Marques n'est pas aussitôt enthousiaste devant la déclaration d'amour de Dyogenne pour les raisons évoquées et c'est pourquoi il met l'accent explicitement sur l'honneur et la bonne foi (ligne 2917) qui devraient caractériser cet 'amour' pour lui ; il hésite en effet devant les obligations matrimoniales de Dyogenne et essaie d'interpréter la passion de Dyogenne comme une bienveillance chaste et courtoise. Instructif est à cet égard le passage des ll. 3835-94, où les deux correspondants reviennent sur les messages qu'ils ont échangés et où Marques finit par accepter l'amour de Dyogenne.

³¹⁰ Dans le contexte, ce salut à Galiene, l'amie de Synador, a son pendant dans les saluts que ce dernier demande dans sa lettre à Galiene de passer à Dyogenne, procédé que les deux dames avaient initié dans leurs lettres.

³¹¹ Il est en effet significatif que le terme soit utilisé pour désigner la *salutatio* de la lettre que Dyogenne envoie à Marques (l. 2843).

³¹² Édition Palermo 1963 et 1964.

³¹³ Cf. Palermo 1963, xlvi-i.

³¹⁴ Cf. *ibidem*, li-v. Il est d'ailleurs intéressant de noter que l'auteur a pu connaître le roman de la *Manekine* de Philippe de Remi ; cela vaut-il également pour les *saluts* du dernier ?

³¹⁵ Je n'entrerai pas ici dans la question, très débattue, du sens exact du terme de *desrimez* utilisé dans le prologue, qui pourrait indiquer une origine métrique du roman, car elle n'a pas de valeur pour le *salut* que contient le roman. Qu'il suffise de dire que, d'après les recherches de Speer et Foulet, le cycle du *Roman des sept sages* semble avoir été écrit entièrement en prose dès le début, sauf le roman même qui donne son nom au cycle (cf. Speer-Foulet 1980, 360-65).

³¹⁶ Cf. Bossuat 1946. Dans le roman, le débat lui-même a d'ailleurs la fonction d'une lettre adressée à Cassidorus.

de Conches³¹⁷. Enfin, et c'est ce qui nous intéresse ici, le roman contient une brève correspondance amoureuse en vers.

Sans avoir été complètement ignorée³¹⁸, cette correspondance ne semble pas avoir été étudiée jusqu'ici. Elle se trouve au chapitre XXV, où elle est insérée dans le conte de l'amour entre la fille d'un roi sarrasin et le fils du sultan de Babylone. La demoiselle, enfermée par son père dans une tour, décide d'écrire une lettre au jeune homme qu'elle ne peut rencontrer ; lui fait de même de son côté. Les deux épîtres sont envoyées par des messagers, qui, par hasard, se rencontrent en chemin, se rendent compte de l'identité de leur mission, s'échangent les lettres et rentrent chez eux. C'est ici que le roman rapporte les deux missives, à commencer par celle envoyée par le damoiseau babylonien :

A vous, bele sor toutes creatures,
Sage, plaisans, ainssi vous oi nommer.
Salus vous mant d'amors, quar plus durer
Ne puet mes cuers, qui de vous m'asseüre
De joie avoir, et de bonne aventure,
Quant autrement ne puis a vous parler.

Il s'agit d'un bref billet de six décasyllabes selon le schéma rimique suivant : abbaab. Tout en constituant le début de beaucoup de strophes des trouvères (et à moins de supposer qu'il manque des vers), ce schéma n'a pas d'équivalents exacts dans le répertoire de Mölk et Wolfzettel³¹⁹. Par ailleurs, il faut noter que la rime du vers initial est impure. Pour ce qui est du contenu, il n'est pas difficile de reconnaître dans ce billet les motifs classiques du *salut*, à savoir la *salutatio*, qui va d'ailleurs exceptionnellement jusqu'à spécifier le contenu de ce salut (*salus vous mant d'amors*), et le problème de la communication entre les amants (cf. le dernier vers). De son côté, la demoiselle écrit un billet semblable :

Onques d'amours ne fu femme si sousprise
Comme je sui pour vous, gentilz filz de soudan,
Quant la valour qui en vous est m'a emprise³²⁰
Si cruelment que ja n'istrai del an.
Mais je vous proi, ne tenez a ahan
Qu'a moi ne veigniez, comment qu'il aviengne,
Si sagement que avecques vous nuls viegne,
Ou autrement vous n'i parlerez awan.

Ces huit vers forment une strophe complète dont les vers sont disposés selon le schéma : ababbccb, c'est-à-dire exactement selon le schéma assez populaire que nous avons rencontré déjà dans le *salut* inséré dans le *Roman de Laurin* (numéro 1045 du répertoire de Mölk et Wolfzettel). Ici il est toutefois difficile de déterminer le mètre du texte. La solution la plus logique est celle d'y voir, tout comme dans les autres *saluts* insérés dans le cycle, une strophe dans l'un des mètres les plus populaires de la chanson, le décasyllabe, même si cela exigerait

³¹⁷ Cf. Palermo 1964, 432-47.

³¹⁸ Elle a été signalée par Foehr-Janssens (Foehr-Janssens 1997, 127-9) et, plus récemment, par Butterfield (cf. Butterfield 1998, 127, note 51 et 2002, 238, note 49 et 312).

³¹⁹ Il est proche de celui des nos 1300 et 1308, qui ajoutent toutefois un dernier vers (A ou B).

³²⁰ Palermo corrige le participe en *esprise*, mais la leçon des mss. peut avoir exactement la même signification ('enflammer', 'allumer'), de sorte que cette intervention paraît superflue. D'ailleurs, la citation change les points par lesquels finissent le deuxième et le sixième vers de la pièce dans l'édition de Palermo en virgules pour éviter des subordonnées isolées.

quelques hypothèses³²¹. Du reste, le contenu de la pièce ne pose pas de problèmes d'interprétation. Abstraction faite de la *salutatio*, qui manque dans ce billet, le texte reprend en réalité la thématique de la lettre envoyée par le fils du sultan. Le mal d'amour fait souffrir la demoiselle, qui a du mal à y résister plus longtemps ; il faut donc que son amant vienne à parler avec elle (ce qu'il fera effectivement dans la suite). Comme on le voit, dans les deux cas, on a un amant souffrant d'amour, qui cherche à contacter sa (son) bien-aimé(e). Dans le premier cas c'est la lettre qui offre une solution, dans le deuxième on préfère un rendez-vous secret. Le parallélisme s'entrevoit jusque dans les derniers vers des deux pièces (cf. la double présence de l'adverbe *autrement* et du verbe *parler*).

À la différence du *salut* inséré dans le *Roman de Laurin*, on a affaire ici à une correspondance amoureuse qui, pour limitée qu'elle soit, est rédigée entièrement en vers. En même temps, les ressemblances avec le cas du *Roman de Laurin* sautent aux yeux. Dans les deux romans, les *saluts* insérés ont une forme lyrique qui ne dépasse pas une strophe et sont indiqués par les termes de *lettre(s)* ou *escrit*. D'un roman à l'autre, on retrouve même le même schéma rimique (assez répandu, il est vrai). Toutes les deux fois, la lettre sert à combler une distance physique entre des amants qui ne sont jamais vus. Du moins pour ce qui est de la technique de l'insertion de pièces en vers, les deux romans autrement assez divergents, sont donc proches.

Mais l'importance primordiale de l'insertion de ces strophes de *salut* dans le cycle des *Sept sages de Rome* réside bien évidemment au niveau de l'histoire littéraire. Ces trois pièces jettent effectivement une lumière nouvelle sur l'histoire du genre du *salut* dans la littérature d'oïl. Tout d'abord, il faut déterminer si elles appartiennent effectivement au domaine générique du *salut*. Bien qu'elles ne soient pas désignées par le terme même de *salut*, cette appartenance est indéniable, vu qu'il s'agit de lettres d'amour en vers qui, malgré leur rôle à l'intérieur du roman, reprennent nettement, comme nous l'avons vu, les éléments caractéristiques du genre. À ce propos, l'emploi spécifique du complément *d'amors* dans la première pièce des deux lettres du *Roman de Cassidorus* ne laisse pas de doute. D'ailleurs, le contexte historico-littéraire qui a semble avoir vu naître ces pièces – la zone entre Paris et la Flandre de la deuxième moitié du 13^{ème} siècle – correspond bien à celui qu'on peut supposer pour les *saluts* et *complaintes*. Ceci dit, il est évident qu'il ne s'agit pas du même type de *saluts* que ceux qui ont été examinés jusqu'ici. Comme le montre leur place dans ces romans, où ils sont insérés au même titre que des pièces lyriques (rondeaux dans le *Roman de Laurin*, débat d'amour dans le *Roman de Cassidorus*)³²², il s'agit de *saluts* nettement lyriques – et c'est d'ailleurs ce qui pourrait expliquer leur insertion même. De ce fait, ils mériteraient d'ailleurs d'être inclus dans le répertoire de la lyrique des trouvères, où ils manquent jusqu'ici³²³.

De toute évidence, nous avons donc affaire à des salutations lyriques. Or, après tout ce que nous avons vu, c'est là une constatation très intéressante. C'est qu'en réalité, on dispose de quelques parallèles pour ce type de *salut*. Tout d'abord, il faut rappeler la pièce, jusqu'ici considérée a-typique, à l'*incipit* *Ma douce amie, salut, s'il vous agrée*³²⁴. Ce texte contient, nous l'avons vu, deux strophes de chansons, dont la première constitue également une

³²¹ Ainsi, on pourrait lire au v. 1 *fem(me)*, au v. 2 *com(me)* et éliminer le pronom *je*, au v. 3 supposer un pronom relatif sujet *que* pour créer *qu'en* (cf. Buridan 2000, 585-6), au v. 7 lire *qu'avecques* et au v. 8 choisir la leçon du ms. *B*, qui élimine le pronom personnel *vous*. On a l'impression que l'auteur, écrivant en prose, s'est soucié plus du contenu que de la forme des pièces.

³²² Il est vrai qu'on trouve encore des lettres en prose dans ces deux romans (notamment dans le *Roman de Laurin*) ; elles constituent également dans une certaine mesure des 'insertions', mais leur forme les apparente au reste du texte, dont les pièces lyriques sont clairement séparées.

³²³ Sans doute pour des raisons de chronologie, ces strophes ne se trouvent pas dans la bibliographie de Raynaud et Spanke ; mais elles n'ont pas été censées non plus dans le répertoire de Molk-Wolfzettel 1972.

³²⁴ Voir *supra*, 2.2.2.13. pour le commentaire sur ce texte.

salutatio. Ces strophes de sept et de huit décasyllabes respectivement, et surtout la première, présentent ainsi d'intéressantes ressemblances avec les pièces du cycle des *Sept sages de Rome*, qui tirent de leur isolément les deux strophes du manuscrit fr. 837. À ces pièces, on peut encore ajouter le *salut* sous forme de motet présenté plus haut, qui s'inscrit dans la même typologie de brefs billets d'amour lyriques. Or, ces *saluts* lyriques rappellent en même temps nettement les *saluts* sous forme de *cobla* qu'on rencontre dans la tradition occitane du genre et dans lesquels Cerullo a vu une sous-catégorie du *salut*³²⁵. Bien que la *cobla* en tant 'genre' ou – mieux – 'typologie textuelle' lyrique ne semble pas avoir été connue dans la lyrique française des 12^{ème} et 13^{ème} siècles, ces passages semblent ainsi bien constituer la version française d'un phénomène qui se rencontre dans la tradition méridionale du *salut*. Enfin, il ne faut pas oublier pas que la salutation poétique constitue également une typologie textuelle dans la littérature latine médiévale³²⁶. De ce point de vue, ces pièces constitueraient en effet une variante française sur la typologie latine de la *salutatio* lyrique.

Dans le roman de *Laurin* et le roman de *Cassidorus*, le *salut* devient une insertion lyrique au sens propre du terme. En résulte une interférence intéressante (et troublante) avec la lyrique des trouvères, dont ces pièces s'inspirent de toute évidence. Mais elles semblent avant tout combler une lacune dans une tradition littéraire qui va de la *salutatio* latine à la *cobla* occitane et qui peut inclure désormais également le *salut* français.

3.3.2.4. *Renart le nouvel de Jacquemart Gielée*

*Renart le nouvel*³²⁷ est la reprise des aventures du goupil malicieux proposée par le poète lillois Jacquemart Gielée, qui, d'après l'épilogue, finit ce roman de près de huit mille vers en 1289. Qu'il représente ou non la situation politique de la région franco-flamande de la fin du 13^{ème} siècle, comme on a pu le penser, il est évident que le roman, comme l'ensemble de la tradition littéraire de Renart, se veut une parodie des relations humaines au sens large. L'un des éléments de construction de cette parodie est l'insertion de pièces lyriques dont le Jacquemart fait un usage remarquable : *Renart le nouvel* ne contient pas moins de soixante-dix insertions lyriques³²⁸. Or, à part ces dernières, le roman connaît également des insertions épistolaires. Ainsi, il contient une lettre en prose dans laquelle le roi Noble exhorte un Renart assiégé dans son château de Maupertuis à se rendre, qui est suivie de la réponse négative de Renart, portée par le geai Wauket ; les intentions parodiques sont nettes dans la *salutatio* de la première et dans la datation fantaisiste des deux lettres. Plus loin, après la prise du château, Renart envoie une autre lettre parodique en prose au roi³²⁹. Mais cette fois-ci, les trois messagers du goupil ont non seulement des messages guerriers à délivrer, mais encore des messages d'amour destinés respectivement à la femme du roi Noble, Orgueilleuse, à la louve Hersent et à la léoparde Harouge.

Deux de ces trois lettres, la première et la dernière, sont en prose ; la deuxième est en vers et c'est celle-ci qui présente un certain intérêt pour l'étude du *salut*³³⁰. Ce texte (vv. 4421-42) n'est en effet rien d'autre qu'un *salut d'amour*. Le voici en entier :

³²⁵ Cf. Cerullo 2009a, 150-58. Particulièrement intéressantes à ce propos sont les *letras e cotblas humils* que Pons de Capdueil envoie à sa dame (cf. *ibidem*, 37, note 49) ; il faut noter toutefois que la plupart des pièces occitanes sont en couplets d'octosyllabes ou de décasyllabes et ne sont donc pas (toujours) calquées de manière explicite sur le modèle lyrique de la *canso*.

³²⁶ Voir *supra*, 1.2.

³²⁷ Édition Roussel 1961 ; je n'ai pas pu consulter l'étude du roman du même auteur (Roussel 1984).

³²⁸ Cf. à ce propos Ladd 1973, 164-75 et Van den Boogaard 1980.

³²⁹ S'agissant de lettres annonçant la guerre entre Noble et Renart, l'*inscriptio* des lettres est inversée pour souligner le manque de respect : toutes les trois mentionnent le destinataire avant le destinataire de la lettre.

³³⁰ C'est cette simple raison formelle qui empêche de voir des *saluts* dans toutes les trois lettres d'amour, comme le fait Queruel (Queruel 1995, 279), qui semble avoir été la seule à s'occuper de ces lettres d'amour.

« Bele, je vous mande salus
 Autant c'on puet penser ou plus.
 Pour vostre amour ai plus d'ahan
 Que ne fist Yseus pour Tristan
 4425 Ne Tristans pour le bele Yseut,
 C'a mon cuidier ainc dame n'eut
 Si loial ami con je sui.
 Je ne vous aroie dit hui
 L'amour loial que a vous ai ;
 4430 Pres sui de mi mettre en assai ;
 S'il vous plaisoit a conmander,
 Riens ne vaurroie refuser
 De vos voloires faire tous sus,
 C'onques pour Tybé Pyramus
 4435 Ne fist autant ne si n'ama
 Con j'am, car vostre amour m'ame a
 Par mi perchie et tout le cuer.
 Diex vous gart, dame de grant fuer
 Dame, si vous pri et requier,
 4440 Se il vous plaist, mon messagier
 Recarquiés vostre volenté,
 Merchi vous requier par pité. »

L'on reconnaît aisément dans ce billet les éléments de base du genre. Abstraction faite du vocabulaire, qui est tout à fait conforme à celui des *saluts*, la structuration épistolaire est respectée en grandes lignes (*salutatio* : vv. 4421-2 ; *narratio* : vv. 4423-37 ; *petitio* et *conclusio* : vv. 4438-42). L'amant professe son amour et invoque d'ailleurs quelques amants célèbres en tant que témoins (Tristan et Iseut, Pyrame et Thisbé). On a ainsi clairement affaire à un *salut* inséré dans le tissu du roman.

Or, cette insertion est d'autant plus intéressante qu'elle permet de comparer deux types de lettres d'amour : celles en prose et celles en vers. En effet, les trois lettres d'amour sont très proches l'une de l'autre, notamment dans les *salutationes* et *conclusiones*, qui, surtout dans la première et la dernière lettre, sont pratiquement identiques. Du reste, pour ce qui est du contenu, elles sont toutes les trois très proches du *salut*. La première lettre, en prose, se concentre sur le problème de la déclaration d'amour : l'amant y fait savoir notamment qu'il veut parler à la dame, qu'il n'ose pas lui découvrir ses sentiments et qu'il n'a pas écrit les noms des deux amants dans la lettre de peur d'une interception de la missive. Le *salut* parle avant tout, nous l'avons vu, des souffrances que l'amant a dû endurer pour son amour. Dans la dernière lettre, de nouveau en prose, on retrouve l'amant peureux de la première, qui invoque ici les personnifications Humilité et Pitié afin d'adoucir la rigueur de la dame. Par ailleurs, chacune des trois lettres – qui ne sont jamais indiquées autrement que par le terme de *lettre* – fait renaître le feu d'amour chez la destinataire, qui, après un soupir, se met spontanément à chanter une *chançon*³³¹.

Ainsi, il n'y a ici en réalité que la forme qui sépare le *salut* des deux autres lettres. Que cette différence ait néanmoins une certaine valeur, c'est le roman lui-même qui l'indique par la réaction que provoque le *salut* chez les dames (vv. 4450-52) :

³³¹ Il s'agit respectivement des refrains no. 969, 41 et 214 de Van den Boogaard.

Li une l'autre regarda
Et demainent mout grant risee
De le letttrre qui fu rimee.

Certes, déjà la lettre à l'épouse du roi Noble avait provoqué des rires (cf. vv. 4399-4400), mais la récitation du *salut* est suivie d'une *mout grant risee* et il semble légitime de croire que cette différence dans l'hilarité des dames est due à la forme de cette deuxième lettre. Il est au demeurant difficile d'expliquer la raison de cet emploi unique d'une forme métrique. Sans doute le faut-il imputer à un désir de variation, bien qu'on puisse noter que, dans le tirage au sort qui suit cette triple requête d'amour, c'est justement Hersent, destinataire du *salut*, qui gagne Renart, victoire en quelque sorte annoncée par la forme extraordinaire de la lettre qu'elle avait reçue.

Bien sûr, étant donné leur contexte, ces lettres d'amour ont une valeur avant tout parodique. C'est ce que montre d'ailleurs la ridicule de l'exploit de Renart, qui requiert d'amour trois dames en même temps en présentant en outre *grosso modo* trois fois la même lettre, tout en affirmant à chacune des trois destinataires l'honnêteté de ses sentiments. Mais la parodie doit bien avoir un cible et celui-ci semble avoir été ici la courtoisie et le vocabulaire courtois en général ou peut-être même la lettre d'amour et/ou le *salut* en particulier. La fausseté du goupil va donc jusqu'à inclure le domaine amoureux et Renart devient le faux amant par excellence. Ici comme ailleurs (il suffit de penser à son emploi des refrains), Jacquemart Gielée se montre au courant de la littérature de son époque et son roman s'en sert à volonté dans la construction de la satire. Ainsi, si *Renart le nouvel* peut être considéré comme 'un recueil de procédés littéraires que l'auteur a su utiliser avec beaucoup de talent'³³², il convient de compter parmi ces procédés sans doute le genre du *salut d'amour*.

3.3.2.5. Le roman du *Castelain de Coucy et de la dame de Fayel*

Parmi les différents textes qui contiennent des *saluts*, il y en a plusieurs, nous l'avons vu, qui font de l'insertion de fragments exogènes (surtout lyriques) une caractéristique principale. Ces romans s'inscrivent en effet dans la mode, lancée par Jean Renart dans le roman de *Guillaume de Dole*, de l'insertion lyrique à laquelle participent également les *saluts* et *complaintes* eux-mêmes. Un cas de figure de cette vogue, qui inclut tout comme *Renart le nouvel* à la fois des pièces lyriques et des fragments épistolaires, est le roman du *Castelain de Coucy et de la dame de Fayel* écrit par un certain Jakemès vers la fin du 13^{ème} siècle³³³.

Ce roman contient trois lettres d'amour données en entier. Elles ont été étudiées en quelque détail par Queruel³³⁴, qui souligne, à juste titre, la fonction centrale des lettres dans la trame narrative³³⁵. Les deux premières lettres présentent la particularité de construire, tout comme les billets en vers du roman de *Cassidorus*, une petite correspondance amoureuse, car il s'agit d'une lettre du châtelain Renaut à la dame de Fayel et de la réponse de cette dernière,

³³² Roussel 1992.

³³³ Édition Delbouille 1936 (je n'ai pas eu à ma disposition la nouvelle édition Gaullier-Bougassas 2009). La date exacte du roman ne se laisse pas déterminer. La seule indication dont on dispose est le lien que le roman maintient avec le *Tournoi de Chauvency* de Jacques Bretel, écrit vers 1285, mais on ne sait lequel des deux textes a influencé l'autre (cf. *GRLMA* IV/2, 146). L'aire de provenance se laisse déterminer un peu plus facilement et coïncide avec le nord-est du domaine picard (cf. Delbouille 1936, xxx-xxxi, lxxiv).

³³⁴ Cf. Queruel 1999, article auquel l'on ajoutera les brèves remarques de Louison 2004, 795-6 et d'Oudin 2008. Le *GRLMA* IV/2, 146 mentionne brièvement les lettres d'amour comme une innovation de Jakemès, ce que, après ce que nous avons vu jusqu'ici, on ne saurait affirmer.

³³⁵ Cf. Queruel 1999, 760 : 'Le récit trouve sa cohésion et son unité grâce à la présence de ces messages.' Elle va d'ailleurs jusqu'à considérer le roman entier comme une sorte de *salut* (cf. *ibidem*, 760-62 ou encore Queruel 1997), mais cf. Delbouille 1936, 269 pour le caractère conventionnel de la dédicace du roman.

échangées à l'aide du messager du châtelain et de la chambrière de la dame, Isabel. Voici d'abord la lettre de l'amant, apportée par la chambrière³³⁶ :

« A dame honnerrable et vaillant,
Noble de maintien couvenant.
3035 Chius qui vous ayme vraiment
Vous mande salus plus de cent.
Dame, si vous fai assavoir
Que j'ai esté et main et soir
Lonc tamps pour vous en desconfort,
3040 Si que priés en fui de la mort ;
Et mors fuisse, jel sai de fi,
Se ne fuissent espoir joli
Et souvenirs qui me tenoient
Gai et tous tans me soustenoient,
3045 Et cou aussi que vo pucielle
Me noncha la douce nouvelle
Par lettres k'escrist es tables
Qui mout me furent delitables :
Ce m'a fait resoudre en santé.
3050 Or vous proi, par humelité,
Que vous conforter me daigniés
Et vo douch coer humelyiés
A cou k'aiyés de moi mierchi,
U mors sui, je le sai de fi
3055 Dame, par vo courtois voloir,
Me voelliés laissier assavoir
Par le porteur de ceste lettre
Quant il vous plaira jour mettre
Que je puisse parler a vous
3060 Car mes coers et mes desirs tous
Ne pense a el ne jour ne nuit,
Ne ne demande autre deduit.
Dius vous gard et doinst volenté
De moi amer en loiauté ! »

Ce billet de trente-deux vers contient une *salutatio* à la troisième personne (vv. 3033-6), une *narratio* (vv. 3037-49), une *petitio* (vv. 3050-54³³⁷) et une *conclusio* introduite, tout comme la *narratio*, par l'apostrophe à la dame (vv. 3055-64). Jouant un rôle dans le récit, la lettre ne constitue pas une déclaration d'amour tout court, mais fait également allusion à un épisode antérieur du roman, dans lequel la servante de la dame avait fait parvenir au châtelain un message gravé sur des tablettes³³⁸ : c'est ce message, avec l'espoir en une issue heureuse de l'affaire, qui lui avait donné le courage de supporter son fardeau. Maintenant, ayant obtenu

³³⁶ La lettre est annoncée en des termes stéréotypés qu'on trouve également dans les *saluts* : cf. vv. 3023-4 : *Dame, je vous aport nouvelles / Qui a oïr vous seront bielles* et *Dieus qui le mont soustient et garde*, vv. 65-6 : [...]. « *Je t'aporc noveles / De t'amie bonnes et beles*.

³³⁷ L'on notera que le v. 3054 est une reprise du v. 3041.

³³⁸ On pense aux tablettes de cire qu'Ovide avait conseillé d'utiliser dans la première phase du rapport amoureux ; d'ailleurs, le messager et la chambrière comptent également parmi les moyens conseillés par le poète romain.

déjà des promesses de la part de la dame, le châtelain voudrait passer à l'action et c'est pourquoi il demande un rendez-vous avec la dame.

La lettre fait son effet. La dame et Isabel se montrent impressionnées par l'écriture et, par conséquent, par l'auteur :

Quant les lettres leüwes ont,
Dient que moult bien faites sont
Et que chius est courtois et ber
Qui ensi les seut deviser

Les qualités de l'amant sont jugées d'après la qualité de la lettre et l'art épistolaire semblerait faire partie des compétences du parfait amant courtois. Aussi la réponse de la dame, *deus mos* (v. 3123) écrits par sa servante même (vv. 3089-92) à envoyer dans *un poi de parcemin clos* (v. 3124), est-elle positive :

« A cevalier de noble afaire
Preu as armes, sage et courtois,
Mande salus plus de cent fois
3135 Celle qui amours habandonne
A vous, et coer et corps vous donne
Et a donné moult a lonc tans ;
Mais iestre cuidai si poissans
Que par moi le puisse estaindre,
3140 Dont moult m'a fait palir et taindre
Li escriis qu'a mon coer avoie.
Mais adiés Amours me ravoie
A vous, et m'y couvient penser :
Enviers li ne puis contrestier
3145 Et saciés c'onques en ma vie
Ne fui de coer plus courechie
Com fui pour vostre mal l'autrier,
N'onques n'och grignour destourbier
Pour cou que c'estoit m'oquoison.
3150 Si vous ottroi en guerredon
Que mais ne vous courecerai,
Mais com amie vous serai
Tous jours deboinnaire et foiaus,
Mais c'aussi me soiiés loiaus.
3155 Et si venés haitiement
Al wisset, bien secreement,
De mardi en quinze jours droit,
Car adont mes sire iestre doit
A Paris pour une besongne.
3160 Dont ne vous tiegne nulle songne,
Et quant al wis venus serés,
Par desous viers terre tastés.
S'unne piere y trouvés drecie.
Dont iert vo besongne adrecie ;
3165 Et s'adont drecie n'estoit,
Mes sires a l'hosteil seroit,

Si vous en couvenroit aler.
 Je vous sai plus que mander
 A ceste fois, ne mes que tant
 3170 Que je di : A Dieu vous commanch ! »

Cette *lettriele* (v. 3086) d'une longueur comparable à celle de la lettre du châtelain (trente-neuf vers) se décompose en une *salutatio* écrite elle aussi à la troisième personne (vv. 3132-7), une *narratio* (vv. 3138-49)³³⁹, la réponse proprement dite (vv. 3150-67) et une *conclusio* (vv. 3168-70). Elle rejoint la lettre du châtelain dans l'ouverture (l'envoi de cent saluts) et dans la conclusion (la recommandation à Dieu). D'autre part, elle sert elle aussi à faire avancer le récit et c'est ainsi qu'elle contient des indications assez précises sur l'organisation du rendez-vous clandestin³⁴⁰. Cette réponse ne manque pas d'impressionner à son tour le châtelain, qui ne cesse de relire le billet (vv. 3221-2).

Bien que ces deux pièces ne soient jamais désignées par le terme de *salut*, mais uniquement par celui de *lettre(s)* (cf. vv. 2999, 3003, 3025, 3029, etc.), il est clair qu'elles en présentent toutes les caractéristiques, abstraction faite, il est vrai, des éléments circonstanciels qui s'expliquent par leur fonction dans la trame narrative³⁴¹. Et il est par ailleurs intéressant de voir que la lettre est traitée avec un certain égard, comme le montrent les détails sur la composition et l'écriture, la qualité de l'écrit et l'effet qu'il fait sur le destinataire. Si cela ne nous informe nullement sur leur statut générique, il est clair que ces pièces ont du moins un certain statut 'littéraire'³⁴².

La troisième et dernière lettre insérée dans le roman (vv. 7646-704) se détache de cette correspondance amoureuse par son ton. Elle constitue en effet une sorte d'adieu amoureux du châtelain, parti en croisade et revenant malade. La lettre contient, après la *salutatio* (vv. 7646-52), une *narratio* (7653-76)³⁴³ où Renaut explique qu'il ne verra plus sa bien-aimée dans cette vie et une *descriptio* mélancolique de sa dame (vv. 7677-96), pour finir sur un adieu final et l'espoir qu'ils se reverront au ciel (vv. 7697-704). L'élément le plus intéressant de cette lettre est le jeu sur l'envoi du cœur chez la dame (vv. 76619). Il s'agit là d'un motif classique de la lettre d'amour, nous l'avons vu, qui revêt toutefois une signification spéciale dans ce contexte : on sait que le cœur du châtelain sera en effet envoyé physiquement à la dame de Fayel, qui sera forcée par son mari de le manger³⁴⁴. Ainsi, un lieu commun important de la poésie courtoise, *in casu* du *salut*, permettra au romancier de finir sur la légende du cœur mangé et la lettre constitue le trait d'union entre l'amour et la mort³⁴⁵.

³³⁹ Les variantes des vv. 3141-2 offertes par le ms. A mettent l'accent sur l'échange épistolaire entre les deux amants par le double emploi du verbe *envoier*.

³⁴⁰ Le passage, qui explique comment le châtelain pourra entrer par l'*huisset*, resté clos jusque là, s'il trouve une pierre dressée, signe de l'absence du mari de la dame, n'est pas exempt d'un certain symbolisme sexuel : une fois entré par la petite porte, le châtelain passera effectivement la nuit avec la dame.

³⁴¹ La requête d'amour au début du roman (vv. 195-211) a d'ailleurs les mêmes accents lyriques que le *salut* ; il n'en va pas autrement des deux autres prières d'amour du châtelain (vv. 511-34 et ss. et 1939 et ss.). Pour le détail, on notera que la description de l'état du châtelain qui précède la première prière se sert de deux éléments récurrents dans les lettres d'amour : l'image ovidienne de l'amant pris à l'hameçon (vv. 139-40 : *castelain / Que Amours avoit pris a l'ain*) et la formule selon laquelle vie et mort dépendent de la dame (v. 148 : *Qu'en li est sa vie et sa mors*, elle est répétée en d'autres termes au v. 638).

³⁴² Comme Queruel le fait noter (cf. Queruel 1999, 768), la mise en prose du roman (15^{ème} siècle) accentue cette correspondance en la présentant dans deux chapitres indépendants ; de plus, le moment de la réception des billets par le châtelain et la dame de Fayel y fait l'objet de deux aquarelles. On trouve le texte et les aquarelles dans l'édition Petit-Suard 1994.

³⁴³ Les deux premiers vers de la *narratio* (vv. 7653-4) coïncident littéralement avec les deux premiers vers de la *narratio* de la première lettre du châtelain (vv. 3037-8).

³⁴⁴ Voir à propos de ce jeu sur la métaphore du cœur en gage chez la dame également Queruel 1999, 770.

³⁴⁵ Comme l'a bien noté Queruel, après avoir dicté cette dernière lettre, le châtelain, sachant qu'il n'en aura plus besoin, jette son sceau à la mer dans un geste dramatique (vv. 7710-11).

Il convient finalement de s'interroger sur la nature de cette dernière insertion épistolaire. En effet, si elle a les caractéristiques de base du *salut*, elle s'en sépare par son contenu. Il est utile de rappeler ici quelques *saluts* du manuscrit fr. 837, qui eux aussi, ne constituent pas des *saluts* au sens stricte du terme, mais plutôt des *saluts-congés* : il s'agissait en effet d'un salut final, d'un adieu plutôt que d'un salut épistolaire qui s'inscrit dans le commencement du rapport amoureux³⁴⁶. Tout comme ces poèmes du manuscrit fr. 837, ce salut final semble ainsi élargir les limites génériques du *salut* pour y inclure un autre type de lettre : le *salut-congé*³⁴⁷.

3.3.2.6. Le *Lai d'amours* par Girard

Parmi les vingt-quatre *lais* que renferme le manuscrit nouv. acq. fr. 1104 de la Bibliothèque nationale de France se trouve un *lai d'amours* qui fournit d'intéressants éléments à l'histoire du genre du *salut*. En dehors de quelques brèves remarques de Ruhe, ce petit texte n'a plus été étudié, semble-t-il, depuis l'édition que Gaston Paris en donna en 1878³⁴⁸. Comme l'a bien vu l'éditeur du texte, il détonne quelque peu dans son contexte manuscrit par le fait que, à la différence des autres *lais*, il traite d'une histoire d'amour contemporaine, voire d'un rapport amoureux que le récit suit de près. Il a en effet sans doute raison d'expliquer l'inclusion du texte dans cette collection de la fin du 13^{ème} siècle par le simple fait que l'auteur de la pièce, un certain Girard, qualifie son propre texte de *lais* au dernier vers³⁴⁹.

En réalité, les 518 vers racontent l'histoire d'un *haut homme* qui, arrivé dans un autre pays, s'éprend d'une belle dame de la région, qui répond son amour jusqu'à prendre l'initiative d'une déclaration d'amour. Leur amour est pourtant frustré bien vite par le retour forcé du *haut homme* dans son pays. Le rapport amoureux continue dès lors dans les missives écrites par leurs clercs que les deux amants s'envoient par l'intermédiaire d'un messenger, le clerc du *haut homme* étant selon toute vraisemblance Girard lui-même³⁵⁰. Celui-ci interrompt brièvement son récit après le départ du premier messenger ; celui-ci revenu, il peut continuer son *aventure* en rapportant la réponse de la dame et la réaction de l'amant à cette réponse. Le récit en reste là et se clôt sur la promesse de Girard de le continuer quand il y aura des nouvelles.

Cette pièce, qui ne serait pas postérieure au milieu du 13^{ème} siècle³⁵¹, présente quelques caractéristiques typiques de tant d'autres œuvres amoureuses écrites dans le sillage de Chrétien de Troyes. Ainsi, le monologue intérieur coupé d'interrogations et d'exclamations et la réflexion sur l'amour lardée de jeu de mots y détiennent une place non négligeable. L'image de la plaie d'amour causée par le dard du dieu d'amour et celle de l'unisson des deux cœurs des amants, traduite par l'image de deux ruisseaux débouchant dans un seul fleuve,

³⁴⁶ Voir *supra*, 2.2.2.6. et 2.2.2.10. et l'examen générique des textes du ms. fr. 837 pour cet aspect.

³⁴⁷ C'est ainsi que la lettre a été interprétée, avec raison, par Petit-Suard 1994, 24 et, d'après eux, par Queruel (Queruel 1997, 760 et 770). Cf. au contraire Lejeune (*GRLMA* IV/1, 449), qui parle de la troisième lettre comme d'une 'interprétation imprévue du 'salut d'amour' occitan dans la littérature 'oitane' qui n'a pas pratiqué ce genre'. La littérature française connaît non seulement bien le genre du *salut*, mais elle connaît encore justement des *saluts-congés*.

³⁴⁸ Cf. Ruhe 1975, 266-8 et Paris 1878; on peut y ajouter les remarques de Gröber 1902, 602.

³⁴⁹ Cf. Paris 1878, 408-09. En même temps, suivant la tradition, il emploie le terme d'*aventure* (v. 10) pour désigner son conte dans le prologue, ce qui aide peut-être à inscrire le texte parmi les autres 'aventures' contenues dans le codex.

³⁵⁰ Cette identification, proposée par Paris et acceptée par Ruhe se fonde sur le fait que Girard soit assez directement impliqué dans l'histoire d'amour, comme le montrent non seulement l'actualité du récit, mais encore le contact de l'auteur avec le messenger. Toutefois, on ne peut exclure tout à fait que Girard est externe à l'histoire, qu'il a entendu raconter par quelqu'un d'autre.

³⁵¹ Cf. Paris 1878, 408. Comme le dit Ruhe (Ruhe 1975, 266, note 177), cette datation se base toutefois plus sur une impression que sur des données précises.

s'inscrivent sans doute dans l'héritage du maître champenois³⁵². D'autre part, les apostrophes élogieuses que l'amant adresse à la dame (vv. 212-7 et vv. 361-8) s'inspirent des descriptions mariales avec des expressions comme *dame sanz vilenie et monde, espice de toutes douçors et fontainne de bontez*.

Mais ce qu'il importe de souligner ici, c'est le cadre épistolaire dans lequel tout cela se déroule. En effet, une fois le *haut homme* retourné dans son pays, il ne reste aux amants que de s'écrire. Le trafic épistolaire qui se développe ainsi produit des lettres amoureuses qui rappellent de très près le genre du *salut*. Cela est particulièrement net lors de la première lettre de l'amant à sa dame. Après de longues réflexions sur le miracle de l'unisson de son cœur à celui de la dame, le *haut homme* s'adresse à cette dernière dans les termes suivants (vv. 272-87):

« Dame, a cui sanz nul contredit
 Je sui, n'autre amor n'atendroie,
 Douce dame, ne me tendroie
 275 Por riens que saluz ne vos mant :
 Car el salu sanz contremant
 M'estuet dire et fere savoir
 Les maus qu'il me covient avoir
 Du biau dit que vos me deistes.
 280 En tel estrif mon cuer meistes
 Dame, con je vos veil mander. »
 Li hauz hom a fet demander
 Son clerc por le salu escrire,
 Qui tot son cuer mist el descrire
 285 Les regarz, les plaintes, les diz,
 Point a point si con jes ai diz ;
 O le salu les mist el livre.

Tout d'abord, il faut souligner que, ici pas plus qu'ailleurs, le texte n'offre des *saluts* entiers : l'auteur semble avoir préféré n'en donner que la partie la plus caractéristique – à savoir l'apostrophe de la *salutatio* – mais pas la lettre entière. Celle-ci devait contenir encore les réflexions amoureuses de l'amant que le texte donne sous forme de monologue intérieur à la Chrétien de Troyes (vv. 206-70). En revanche, la terminologie employée dans ce passage pour indiquer la lettre d'amour est très intéressante, car si, au v. 275, le pluriel *saluz* dans la formule *mander saluz* n'a clairement d'autre signification que celle de 'saluts', le singulier *salu* qu'on trouve aux vv. 276, 283 et 287 désigne nettement la lettre d'amour elle-même³⁵³. Le passage précise d'ailleurs le contenu de ce *salu*, qui correspond grosso modo à la *narratio* de la situation de l'amant et de sa réflexion là-dessus. Il est à ce propos important de remarquer que le terme de *salu* (au singulier et sans *-t* final ; le complément *d'amors* semble avoir été superflu dans le contexte) est exactement celui qu'on trouve le plus souvent dans le corpus de *saluts* et *complaintes*. Il semble donc bien qu'on ait ici non seulement un *salut* inséré dans un récit narratif, mais encore une attestation importante du terme générique de *salu(t)*. D'autre part, le passage n'est pas sans présenter une certaine ambiguïté, car au v. 287,

³⁵² Cf. surtout l'exposé sur les deux cœurs en un corps dans *Cligès* vv. 2771-2810 ; voir aussi Morawski 1927, 187, note 1.

³⁵³ Au v. 71, il est vrai, le terme désigne néanmoins une simple salutation orale entre les deux amants.

le *salu* semble ne plus contenir la *narratio* des souffrances de l'amant, mais constituer une part autonome (s'agit-il de la *salutatio* ?) de l'ensemble de la missive amoureuse³⁵⁴.

Il faut s'arrêter encore sur un autre aspect du passage, à savoir le mode de production et d'envoi de ces *saluts* qu'il semble refléter. Vu qu'il s'agit somme toute d'une lettre, la tâche de l'écriture du *salu* est confiée au spécialiste de la correspondance des *hauts hommes* qu'est le clerc. Par cette simple référence, le *salut* est tiré dans la sphère de la quotidienneté : le *salut* n'est plus ici un genre littéraire, mais avant tout une lettre, un document quotidien qui appartient au domaine des clercs, même s'il traite d'une affaire d'amour. Bien sûr, tout cela se déroule à l'intérieur d'un texte littéraire qui ne nous informe que partiellement sur la place du genre dans la littérature contemporaine : le *haut homme* du texte aurait pu envoyer une chanson d'amour sans que cela signifie automatiquement que toutes les chansons d'amour aient fonctionné dans de tels contextes. Toutefois, ce passage fait entrevoir la double appartenance du *salut* aux genres littéraires d'un côté et à la littérature épistolaire plus quotidienne de l'autre et cela d'autant plus que le texte, quoique écrit sous une forme littéraire, prétend donner justement des faits réels.

Si on a indéniablement affaire à un *salut*, le contexte social où il fonctionne semblerait avoir changé : on se croirait loin ici de la poésie des jongleurs. Mais c'est ici qu'il faut rappeler justement quelques éléments évoqués plus haut à propos de la fonction et de la circulation des *saluts* et *complaintes*. En effet, un tel regard sur la pratique du *salut* est donné également par l'*Arriereban d'amours*, où l'amant implore la bienveillance de celui ou celle qui lira le *brief* à sa dame : il est sans doute légitime de voir dans ce personnage un clerc ou une servante éduquée. Et cette idée se trouve confirmée justement, comme nous l'avons vu déjà, dans *Aussi comme la rose nest*, qui fait explicitement mention de l'écriture par un clerc³⁵⁵. Les deux milieux en principe séparés de clercs et de jongleurs sont ainsi mélangés à l'intérieur même du corpus. D'ailleurs, peut-être le meilleur exemple d'un clerc compositeur de *saluts* que nous avons rencontré dans cette étude est la figure de Denis Piramus. Et il faut rappeler d'autre part le témoignage de *Gautier d'Aupais*, qui semblerait indiquer que les jongleurs peuvent avoir eu de leur côté la fonction 'cléricale' d'écrivain auprès des amants. Tous ces exemples ne fournissent guère de certitude quant à la manière dont il faut se représenter la production, la fonction et la circulation de *saluts* et de *complaintes*, mais ils montrent au moins nettement que la composition des *saluts* par le clerc Girard est loin d'être un fait isolé et que la fonction de jongleur et de clerc au lieu d'être étrangères l'une à l'autre, présentent en réalité une affinité naturelle, qui deviendra toujours plus visible vers la fin du Moyen Age à travers la figure du ménestrel.

La fin du passage évoque de manière plus explicite l'envoi de cette lettre. Après avoir décrit minutieusement les plaintes amoureuses de l'amant, le clerc *o le salu les mist el livre* (v. 287). Selon Paris, il faut sans doute voir dans ce *livre* une sorte de rouleau ou de feuille de parchemin. Mais on peut noter à ce propos qu'on rencontre ce terme également à la fin de la *complainte Mon cuer, qui me veult esprouver* (elle-même longue de 672 vers), où il semble indiquer le texte même³⁵⁶. Il se peut donc que, plutôt que d'indiquer le support matériel du message amoureux, le terme indique l'ensemble du *salu* et de la description des *regarz*, *plaintes* et *diz* (v. 285) de l'amant, sans qu'on puisse trancher.

Dans les deux autres *saluts* que présente le texte, on retrouve le procédé de la représentation partielle de la lettre. Ainsi, dans la lettre de la dame (vv. 298-353) – qui préfère

³⁵⁴ Il y a donc plusieurs possibilités : il semble que le *salu* puisse désigner 1) la *salutatio*, 2) une *salutatio* 'développée' par l'ajout de plaintes amoureuses, etc. Enfin, il semble qu'il puisse constituer, soit sous la première soit sous la deuxième forme, une partie (initiale) d'une lettre d'amour. On en revient ici à l'idée du *salut* comme d'une petite pièce qui peut accompagner une missive (cf. *supra*, 3.4.2.3).

³⁵⁵ Voir *supra*, 2.2.4.4. et Ilvonen 1914, 137-8.

³⁵⁶ Cf. aussi l'emploi du terme de *livret* dans le *Confrere d'amors*.

songer non pas tant à l'unisson des deux cœurs qu'à celle des corps : on se souvient que c'était elle qui avait eu l'audace de prononcer première l'aveu d'amour – il n'y a que la *captatio benevolentiae* (vv. 301-14) et la *conclusio* (vv. 338-53 ; la dame y insiste pour que son amant vienne la rejoindre), qui soient rendues au discours direct, la *salutatio* (vv. 298-300), la *narratio* (vv. 315-30) et la *petitio* (vv. 331-7) étant représentés au discours indirect. Dans la deuxième lettre de l'amant, le discours direct n'apparaît que dans les longs monologues intérieurs de l'amoureux, qui sont enfin, comme dans la première lettre, envoyés avec le *salu* (*o le salu*, v. 511). On retrouve dans ces deux messages la même terminologie épistolaire, à laquelle s'ajoute le terme plus général d'*escrit* (vv. 299, 501-2, 515 ; cf. le parallèle entre le premier et le derniers vers)³⁵⁷. Par l'inclusion de ces trois *saluts* (partiels), cette petite 'nouvelle épistolaire' par épisodes³⁵⁸, écrite au rythme de l'arrivée des messagers, revêt l'allure d'un roman qui ne raconte que la phase du courtoisement.

Le *Lai d'amours* de Girard est ainsi une attestation importante de l'expansion du *salut* en dehors de ses limites génériques et cela de trois manières. Tout d'abord parce que le texte offre plusieurs *saluts* insérés, qui, bien que développés seulement partiellement, ne s'en rattachent pas moins nettement au genre de l'épître amoureuse en vers. Cela d'autant plus que, deuxièmement, il offre une attestation capitale de la dénomination de *salu*, qui ne se retrouve, à l'extérieur du corpus même, qu'à quelques endroits. Enfin, si le *Lai d'amours* est un texte essentiel dans l'histoire du genre pour ces deux aspects, on peut noter qu'il permet en même temps d'élargir prudemment quelque peu notre vision sur le contexte socio-culturel de la pratique du genre, qui s'insère ici selon toute vraisemblance dans la quotidienneté des clercs(-poètes) des classes sociales plus élevées.

Mais ici, il convient d'être prudent. Car si, comme nous l'avons vu, la lettre d'amour s'inscrit de par sa nature parfois dans la zone grise entre réalité historique et réalité littéraire, on peut inverser ce raisonnement et dire que ce n'est peut-être pas tant le genre littéraire du *salut* qui s'inscrit ici dans la réalité historique de la lettre quotidienne que la réalité historique qui est *représentée* ici à l'aide de la littérature contemporaine. En effet, si Girard rapporte effectivement sous une forme littéraire son travail quotidien de clerc, comme il semble que ce soit le cas, le *Lai d'amours* est un texte assez particulier. Dans la description d'une histoire d'amour contemporaine, il a eu recours, non sans habileté, aux modèles littéraires de l'époque : le *haut homme* devient un héros qui souffre du mal d'amour à la manière d'un Cligès chez Chrétien de Troyes ; la noble dame dont il s'est épris est décrite comme la Vierge dans la poésie mariale contemporaine. Et c'est sans doute de la même manière que la correspondance amoureuse qui se tisse entre les deux est stylisée selon le modèle du *salut*. Ruhe a donc eu raison de souligner cette application de la littérature à la réalité historique, et de comparer ces *saluts* insérés avec le *salut* de Simon³⁵⁹.

3.3.2.7. La complainte du Roman de Fauvel (manuscrit BnF f. fr. 146)

Le *Roman de Fauvel* se compose de deux livres achevés respectivement en 1310 et 1314 par Gervais du Bus, chapelain et fonctionnaire à la chancellerie royale du début du 14^{ème} siècle. Il s'agit d'un roman satirique en vers qui montre dans ses deux parties comment Fauvel, cheval symbole de la fausseté, triomphe d'abord dans un monde *bestorné* ('bouleversé', 'mis à

³⁵⁷ Selon Ruhe (Ruhe 1975, 268, note 179), le terme de *salu* du v. 315 aurait le sens de 'salut' et ne désignerait pas la lettre entière, le *salut*. On ne voit pas pourquoi le terme aurait un autre sens ici qu'ailleurs dans le texte, d'autant plus que la deuxième signification est très plausible dans le contexte et que trois vers plus loin apparaît le terme même de *saluz*, qui, lui, se réfère justement à pas plus qu'à la *salutatio*.

³⁵⁸ Ce sont peut-être, comme le suggère Paris, ces épisodes que Girard désigne par le nom de *lais* au pluriel (cf. Paris 1878, 408).

³⁵⁹ Ruhe 1975, 266-7.

l'envers') avant d'être remis à sa place par Fortune. Par sa satire sociale et politique, le texte n'est pas sans liens avec les turbulents développements politiques de l'époque de sa naissance. Il est toutefois célèbre en premier lieu par le remaniement qu'en fait quelques années plus tard un poète contemporain du nom de Chaillou de Pesstain, nom derrière lequel se cache probablement un autre fonctionnaire de la chancellerie parisienne. Il agrandit non seulement le texte de Gervais du Bus de quelques milliers de vers, mais insère encore de très nombreuses pièces lyriques. Ce nouvel ensemble est conservé dans un seul manuscrit, qui contient d'ailleurs également le chansonnier de Jehan de Lescurel, effleuré plus haut, à savoir le manuscrit f. fr. 146. Dans ce manuscrit, le roman est illustré par un somptueux programme iconographique qui démontre des liens avec le milieu royal. Le résultat est un 'monument unique pour l'esthétique littéraire, musicale, picturale, et la pensée politique de l'époque'³⁶⁰.

Or ce monument s'ouvre justement par une longue 'complainte d'amours', sortie peut-être de la plume de Chaillou de Pesstain même. Étant liée au niveau codicologique à la table du manuscrit dont on décida de pourvoir le codex, la pièce, isolée, semble avoir été conservée par hasard³⁶¹. Il présente néanmoins des liens évidents avec le roman et dut ne pas constituer un texte autonome au départ – et c'est la raison pour laquelle on peut en traiter dans ce chapitre. Ainsi, il est clair que le feuillet sur lequel il se trouve faisait originellement partie du quatrième cahier du manuscrit. Du reste, il est à noter que le texte ne s'ouvre pas par une grande initiale, ce qui indique sa provenance d'un autre contexte. Plus importante encore est sans doute la reprise, à l'intérieur de cette complainte, d'un rondeau inséré dans le *Roman de Fauvel* même³⁶². Il semble en effet probable que la complainte devait s'insérer originellement dans la scène de courtoisement de Fortune par Fauvel³⁶³. Ainsi, c'est avec ces deux personnages que s'identifient le *je* de la complainte et sa dame ; d'ailleurs, les dames auxquelles le *je* demande un conseil dans la pièce pourraient ainsi s'identifier avec les différentes personnifications de sa cour, présentées directement avant cette scène, qui accompagnent Fauvel chez Fortune. Il semble bien, en somme, que la complainte devait faire partie du roman au départ mais que, à un certain moment du processus de la copie, il fut décidé de l'en éliminer. Copiée sur le même bifolium que la table, la pièce a pourtant été préservée. Une autre manière de voir les choses, proposée récemment, est en effet celle d'interpréter la complainte comme une sorte de prélude au roman et à l'ensemble du manuscrit, où la thématique de la complainte constitue en effet un fil rouge³⁶⁴. Dans cette interprétation, la complainte, loin d'avoir été conservée par hasard, jouerait au contraire un rôle éminent dans la conception du codex. Quoiqu'il en soit, du point de vue du contenu, le texte préserve l'autonomie³⁶⁵ qui a peut-être favorisé justement son élimination du projet

³⁶⁰ Lefèvre 1992, 237.

³⁶¹ Cf. Roesner-Avril-Freeman-Regalado 1990 et Morin 1992, 77. Deux faits pourraient renforcer cette hypothèse, même si on pourrait les expliquer par le processus chaotique de la copie, à savoir que la complainte n'est pas mentionnée dans la table parmi les œuvres du manuscrit et qu'elle précède cette table même, qui aurait sans doute trouvé une place plus logique tout au début du codex.

³⁶² La reprise se situe aux vv. 5-11. Pour ces liens, voir Morin 1992, 148, note 60 et 149, note 61. Il est à noter que l'amant invoque lui-même justement une fois l'aide de Fortune (cf. v. 168).

³⁶³ Pour une analyse de la place originellement conçue de la complainte dans le roman, voir *ibidem*, 146-65. Dans cette partie du remaniement de Chaillou de Pesstain, la complainte aujourd'hui isolée aurait été en effet la troisième plainte de Fauvel après deux autres (cf. *ibidem*, 149).

³⁶⁴ Voir Dillon 2002, 181-191 et 197-9. Bien qu'elle permette d'entrevoir une certaine filiation entre cette pièce lyrique et le roman même à travers la thématique de la complainte, cette lecture reste hypothétique. Dillon mentionne d'ailleurs à ce propos les remarques de Brown sur le thème du silence dans la complainte, qui semblerait également se retrouver au niveau du manuscrit entier (cf. Brown 1998, 71-2).

³⁶⁵ Cf. Morin 1992, 150.

initial et on peut donc bien l'examiner en tant que tel, d'autant plus qu'il ne semble guère avoir attiré l'attention jusqu'ici³⁶⁶.

Il s'agit d'une pièce de 302 octosyllabes à rimes plates³⁶⁷. L'amant s'y plaint d'un *mot* proféré par la dame, selon lequel elle n'a pas d'amant. Cette affirmation fait du mal au *je* qui avait espéré que la dame se serait aperçue de sa conduite amoureuse envers elle. Il décrit les effets malheureux que cet échec a sur lui et compare le *mot* à celui, complètement opposé, que Guenièvre avait dit à Lancelot pour l'encourager. Ne sachant que faire, il demande un conseil aux dames présentes. C'est qu'il envisage de se déclarer à la dame, mais il a bien peur que celle-ci, ne se rendant pas compte de sa situation, ne l'appréciera pas. Il y a donc deux 'voies' possibles : celle, risquée, de la déclaration et celle, plus sûre, du silence. L'amant laisse aux dames de lui conseiller la bonne voie en invoquant l'aide du dieu d'amour pour elles comme pour lui-même.

Dans quelle mesure ce texte constitue-t-il une *complainte* comparable à celles du manuscrit fr. 837 ? Bien qu'on ait pu souligner son caractère 'courtois' traditionnel³⁶⁸, il faut dire que, en réalité, il n'est pas aussi proche des *complaintes d'amour* qu'on pourrait le croire : ce sont notamment son vocabulaire et sa versification et syntaxe plus complexes qui accusent le 14^{ème} siècle. D'ailleurs, on risque facilement d'être victime de la dénomination moderne de cette pièce qui, étant absente du manuscrit fr. 146 même, semble remonter au catalogue des manuscrits de la Bibliothèque nationale³⁶⁹. Mais que l'emploi de ce terme soit néanmoins justifié, c'est le texte même qui le prouve. Il est en effet extrêmement intéressant de noter que la thématique de la pièce correspond parfaitement à celle des *complaintes* du manuscrit fr. 837, à savoir celle de la déclaration d'amour. C'est exactement de la même manière que le choix entre l'aveu et le silence tourmente les amants mis en scènes dans les pièces du 13^{ème} siècle, même si la description traditionnelle des maux d'amour, de l'*innamoramento*, du pouvoir d'Amour, etc., est désormais absente.

Le caractère de la pièce comme d'une plainte ressort du reste nettement des fréquentes exclamations du type (*hé !*) *las !*. C'est par un tel soupir que commence le texte – *incipit* : *Hé las, com j'ai le cuer plein d'ire* – et que commencent encore trois autres des dix-huit paragraphes dans lesquels le texte a été divisé par les lettres capitales filigranées qui se succèdent généralement par intervalles longs de 12 à 20 vers. Il y a ici d'ailleurs un jeu à l'intérieur du texte entre les paroles de l'amant et celles de la dame. Pour le comprendre, il faut citer le début de la plainte, que voici³⁷⁰ :

Hé las ! com j'ai le cuer plein d'ire,
quant sovent oi en chantant dire
a celle qui ma dame nomme
- par droit, quar je sui son lige homme - :
5 'Lasse !', qu'elle a failli a joie
s'Amour confort ne li envoie
quant elle ne puet ami avoir.

³⁶⁶ Que je sache, le morceau n'a jamais été mis en relation avec les *complaintes* du ms. fr. 837 ; Ruhe ne le mentionne pas.

³⁶⁷ Pour autant que je sache, la seule édition de la pièce, semi-diplomatique et malheureusement pleine d'erreurs d'interprétation, se trouve, avec une traduction en anglais, en appendice dans Morin 1992, 411-9. Pour une édition fac-similé de la pièce (comme du reste du codex), voir Roesner-Avril-Freeman Regalado 1990 et Dillon 2002, 184.

³⁶⁸ Cf. Dillon 2002, 181.

³⁶⁹ Voir Michelant-Deprez-Meyer-Couderc-Auvray 1868, 11.

³⁷⁰ Mon interprétation du texte différant de celle de Morin, je cite d'après le ms. (cf. Roesner-Avril-Freeman-Regalado 1990) en ajoutant capitales et ponctuation.

L'amant a entendu chanter par sa dame un chant dans lequel elle s'était lamentée de ne pas avoir d'amant³⁷¹. Le chant en question constitue *grosso modo*, nous l'avons vu, la reprise d'un rondeau qui, dans l'état actuel du manuscrit, se trouve à l'intérieur du roman, près de l'endroit originellement prévu pour la complainte³⁷². Ici, le texte ne cite toutefois qu'un seul mot de ce rondeau, à savoir l'exclamation *Lasse !* Par la suite, l'amant se plaindra à son tour de ce chant, qu'il désigne constamment par le terme de *mot*³⁷³. Bien que ce terme indique sans doute le chant entier de la dame³⁷⁴, il est possible que l'amant se réfère précisément à cette seule parole fatale. Si cette idée est exacte, le texte établit un jeu d'échos entre le soupir de la dame (*lasse !*) et celui de l'amant (*las !*), qui traverse le texte entier, à commencer par le prologue que je viens de citer : la complainte de l'amant provient d'une complainte de la dame même³⁷⁵.

Enfin, c'est ce genre de soupirs plaintifs qui rattachent justement cette complainte à son contexte originel. À l'intérieur du roman, on trouve en effet plusieurs plaintes rythmées, comme celle-ci, sur ce genre d'exclamations. Cette complainte amoureuse n'est en fait qu'un type particulier de complainte à l'intérieur d'un texte qui contient en premier lieu des plaintes politiques et religieuses. Il faut mentionner à ce propos en premier lieu le long passage en sixains qui contient les plaintes du poète même et de l'Église (vv. 843-1130) sur les crimes des religieux et des *signor temporel* (v. 1029)³⁷⁶, où l'on trouve effectivement cette même exclamation (vv. 945, 954, 967, 987, 1029)³⁷⁷. Ces passages se trouvent déjà dans le texte de Gervais du Bus, mais ils se retrouvent dans le manuscrit fr. 146, où l'histoire de Fauvel est d'ailleurs élargie par les deux plaintes qui devaient être suivies par cette complainte d'amour. La forme de la complainte traverse ainsi bien l'ensemble du roman. D'ailleurs, celui-ci est par lui-même évidemment une complainte très acerbe contre le monde. Ce qui est intéressant ici, c'est de voir que, dans le *Roman de Fauvel*, et aujourd'hui dans le manuscrit fr. 146 même, la complainte amoureuse est ainsi confrontée avec la complainte morale, politique et religieuse. C'est que cette juxtaposition à nos yeux incongrue, qui fait de la complainte amoureuse un sous-type du discours générique plus large de la 'complainte', qui correspond parfaitement à ce que nous avons pu constater pour les plaintes d'amour du manuscrit fr. 837, juxtaposées aux plaintes satiriques d'un Rutebeuf. Après plusieurs décennies, cette complainte amoureuse retrouve ainsi dans les conditions désormais nouvelles

³⁷¹ Le passage est dénaturé dans la traduction de Morin (Morin 1992, 411), que voici : 'Alas, how full of ire is my heart, / When often I heard someone speaking in song / To her whom I call my lady / By rights. For I am her liege man. / Alas, she has failed at joy / If Love does not send comfort to her / When she cannot have a friend [i.e. lover]'. Au v. 2, *oi* n'est pas un passé (cela rendrait le vers hypermétrique), mais un présent ; au v. 3 il donne une interprétation erronée de la préposition *a*, qui introduit ici le complément d'agent (comme, par exemple, au v. 154) ; au v. 4 il propose une ponctuation illogique ; au v. 5, il relie l'exclamation *lasse* au narrateur, mais, vue la forme féminine, il est clair que c'est la dame qui parle ici ; ainsi, il est clair qu'il faut traduire *qu'* par *car* et interpréter les vv. 5-7 comme un discours indirect libre.

³⁷² Cf. Morin 1992, 151-2.

³⁷³ Dans toute la pièce, mais surtout aux vv. 37-42, à travers l'anaphore *cil mot ... cil mot...*

³⁷⁴ Si tel est le cas, le terme peut avoir encore un sens littéraire : celui de 'motet' (cf. par exemple le Godefroy).

³⁷⁵ Au v. 153, le *je* expliquera effectivement que dans le *mot* de la dame il y a un *piteus complaint*.

³⁷⁶ Pour ces passages, voir Långfors 1914-1919, lxxviii-lxxxiii. Cet emploi du sixain dans des plaintes politiques et religieuses n'est pas sans rappeler celui des tercets coués par Rutebeuf dans des invectives semblables.

³⁷⁷ Sur l'emploi de la complainte dans le roman de *Fauvel* du ms. fr. 146, voir aussi Mühlethaler 1994, 362-7 ; il explicite quelque peu l'origine du genre et fait d'ailleurs remarquer un lien intéressant entre la forme du sixain et la complainte amoureuse : 'Dès le début du XIV^e siècle, et avant l'intervention de Guillaume de Machaut, la complainte ne peut donc pas être considérée comme un genre à forme fixe ; complainte se réfère au seul contenu. Il semble toutefois y avoir une certaine affinité entre la strophe à six vers [...] et l'expression de la tristesse (amoureuse)'.

du manuscrit fr. 146 encore la thématique et la classification générique des *complaintes* du manuscrit fr. 837³⁷⁸.

3.3.2.8. Le *Roman de la dame a la licorne*

Ce roman en vers a été écrit probablement au premier tiers du 14^{ème} siècle³⁷⁹ par un auteur du Beauvaisis³⁸⁰. La trame du récit, qui joint à un caractère chevaleresque des touches allégoriques, ne se laisse guère résumer³⁸¹; qu'il suffise ici de constater qu'il raconte l'histoire d'un chevalier qui réussit à obtenir les faveurs de la belle dame à la licorne, épouse de Privé Dangier, et qui lui reste fidèle malgré toutes les aventures qu'il vit partout dans le monde. Le texte n'est conservé que dans un seul manuscrit (f. fr. 12562), sans doute écrit à la commande de Blanche de Navarre³⁸². Il y est illustré par pas moins de cent deux miniatures, annoncées par les instructions au peintre qui survivent à de nombreux endroits dans le roman et qui, ensemble, donnent une bonne idée du fonctionnement de l'atelier dont le roman est issu³⁸³.

Mais ce qui rend ce roman, assez peu étudié, intéressant pour l'histoire des *saluts* et *complaintes*, c'est qu'il contient un certain nombre d'insertions lyriques et non-lyriques. Les protagonistes trouvent en effet fréquemment l'occasion de s'exprimer dans des pièces en vers, parmi lesquelles les balades et rondeaux sont de loin les plus nombreux. Quelques-unes de ces pièces ont d'ailleurs la fonction de requête ou de déclaration d'amour et de lettre d'amour. Il faut en effet noter que, dès le moment que le beau chevalier vient au secours du chevalier fée, ce dernier ne lui donne non seulement le nom de 'beau chevalier au lion', mais déclare encore qu'il sera désormais le fidèle messenger entre lui et sa dame. Aussi exhorte-t-il aussitôt le chevalier de la dame à la licorne à lui écrire une lettre d'amour. Celle-ci, donnée en entier par le roman, est en prose, bien qu'elle finisse sur un rondeau (vv. 2038-129)³⁸⁴. Il peut s'agir là d'un choix volontaire de l'auteur du roman, à l'intérieur duquel il se démarque ainsi formellement comme une insertion épistolaire. D'autre part, ce choix pourrait indiquer que le genre du *salut* n'était déjà plus assez en vogue dans la première moitié du 14^{ème} siècle pour être utilisé à cet endroit.

Mais le roman contient encore deux autres pièces non-lyriques, ceux-ci en vers³⁸⁵. Le premier est le *dit* de la 'chaîne d'amour' que le chevalier au lion, séparé de sa dame, décide d'envoyer à sa bien-aimée. Il s'agit, au début, d'une complainte adressée à Amours et provoquée par le départ de la dame. De là, en passant par quelques lieux communs tels celui de l'*innamoramento* par les yeux et l'abandon du cœur chez la dame, la pièce se transforme en une espèce d'enseignement sur la 'chaîne d'amour' qui lie les cœurs des deux amants et qui, malgré la distance, ne peut se rompre. La dame est présentée comme un miroir dans lequel se regarde l'amant, mais qui peut se gâcher par les médisants. Aussi la pièce finit-elle sur une prière à la dame de ne pas écouter ces mauvaises langues pour que le miroir reste

³⁷⁸ Voir aussi Butterfield 1998 et 2002, 200-214 pour un aperçu de l'art de l'insertion dans le *Roman de Fauvel* du ms. fr. 146 et ses liens avec le *salut*.

³⁷⁹ Cf. l'édition Gennrich 1908, 9 et 82-93. Ruhe va jusqu'à adopter une datation (non motivée) des alentours de 1300 (cf. Ruhe 1975, 278); pour Van den Boogaard, en revanche, le roman serait plus tardif (cf. Van den Boogaard 1969, 11, note 2; il n'indique pas de date exacte).

³⁸⁰ Cf. *ibidem*, 71-82.

³⁸¹ Pour une analyse du roman, voir *ibidem*, 9-40.

³⁸² Cf. Fourrier 1973.

³⁸³ Voir à ce propos Taylor 1997.

³⁸⁴ La lettre a été publiée seule dans Zingerle 1899. Ruhe fait noter à juste titre (cf. Ruhe 1975, 278) que la clôture de la lettre au moyen d'une pièce lyrique rappelle l'emploi des refrains en fin de texte dans les *saluts* et *complaintes*.

³⁸⁵ Cf. Gennrich 1908, 115. Les insertions, lyriques et non-lyriques, du *Roman de la dame a la licorne* sont étudiés dans Boulton 1993, 158-62.

intact et que la chaîne ne se rompe. Bien qu'il s'agisse là d'une pièce destinée à être envoyée à la dame, sauf peut-être dans la prière finale à la dame elle ne revêt nulle part le caractère d'une lettre proprement dite. D'ailleurs, le ton du fragment est didactique plutôt qu'amoureux. Si ces deux tendances ne sont pas absentes dans les *saluts* et *complaintes*, dans ce *dit* on reste donc assez loin de ceux-ci.

On peut se demander s'il en va de même d'un passage que le copiste a daigné qualifier explicitement de *complainte d'amour*. Cette complainte, qui se trouve aux vers 2849-69, est mise dans la bouche de la dame à la licorne elle-même, qui pour ses *maus alegerir*, / *Unne complainte prent a dire*, / *Qui durement au coer l'espire* (vv. 2846-8). Voici son soupir :

Le complainte d'amour que la dame a la lycorne fet.

Ha ! Amours, a vus mi doi plaindre
 2850 De male bouche, qui fait maindre
 Mon coer de moi si tres lointain.
 Helas ! vi ge ? pourquoi n'estain
 En moi, quant n'ai³⁸⁶ mon coer en moi ?
 Mervelles n'est, se je m'esmai,
 2855 Quant j'ai perdu le dous regart
 De mon dous ami, que Diex gart.
 Douce beauté plaisant, parfaite,
 Mainte tristour au coer m'a fete
 Vo douce ymagination,
 2860 Tres dous Chevaliers au Lyon.
 Me fet souvent palir et taindre,
 Quant je voi, que ne puis ataindre
 A vous vëoir, que tant desir.
 Bien con morte me doit gesir,
 2865 Qui ai perdu par fausseté
 La fleur de toute loiauté.
 Sa beauté est la souverainne,
 De proësce vraie fontainne,
 Sages, parfais, courtois, eslis.

Le passage constitue une plainte adressée à Amour, qui est la cause du malheur de la dame. Il mêle exclamations, questions rhétoriques, monologue et apostrophe à l'amant et ressemble par là aux nombreuses plaintes des protagonistes des romans antérieurs. Le fragment reprend par ailleurs la question de la perte du cœur subie par l'amant, qui continue néanmoins à vivre. Ici, comme peut-être dans le *dit* de la chaîne d'amour et ailleurs dans le roman, le modèle est sans doute Chrétien de Troyes. L'ensemble de la scène se déroule de nuit, moment propice de la plainte d'amour dans de nombreux romans. Il est toutefois intéressant de voir que le copiste du roman a dû y voir une pièce à part entière pour l'avoir pourvue d'une rubrique spécifique, même si cette dernière ne possède pas de valeur générique nette³⁸⁷. D'ailleurs, comme l'a fait noter Gennrich, la pièce se démarque de son contexte non seulement par cette rubrique mais

³⁸⁶ Gennrich : *j'ai*, ce qui fausse le sens du passage. Selon Gennrich, le ms. donne *vai* ce qui doit se lire *n'ai* pour obtenir un sens satisfaisant.

³⁸⁷ D'ailleurs, vers la fin du fragment, il va jusqu'à interrompre le texte pour y introduire la précision suivante : *Comment la Dame a la Lycorne se gist en son lit et se complaint*. Cet ajout s'explique sans doute comme un commentaire au vers qui suit (v. 2864), où l'on trouve effectivement le verbe *gesir*. Il s'agit là d'un procédé très fréquent dans le roman.

encore dans une certaine mesure par l'emploi de rimes riches³⁸⁸. C'est là un procédé qui rappelle quelque peu les rimes équivoquées du *salut* inséré dans la *Continuation de Partonopeu de Blois* ou encore celles du deuxième *salut* inséré dans le *Dit de la panthère* : il semble bien qu'il s'agisse d'un moyen pour mettre en relief l'autonomie et le caractère particulier d'une plainte ou d'une lettre d'amour dans son contexte.

Reste à savoir quel lien ce fragment maintient avec les *saluts* et *complaintes* du 13^{ème} siècle. La distance chronologique comme d'ailleurs le fait de l'insertion de ces pièces dans un roman rendent la question difficile. Par ailleurs, la seule lettre d'amour proprement dite du texte est en prose et les insertions lyriques qu'il comporte démontrent l'arrivée des formes fixes. D'autre part, le *Roman de la dame à la licorne* se rattache expressément, soit-ce sous forme partiellement allégorique, aux modèles romanesques déjà anciens (cf. le roman d'*Yvain* ou du *Chevalier au lyon* de Chrétien de Troyes). On peut noter à ce propos que le roman contient encore quelques passages (vv. 217-30, vv. 670-94) qui présentent des déclarations d'amour qui auraient été parfaitement à leur place dans un *salut*. D'ailleurs, un roman comme *Renart le Nouvel* semble montrer que lettres d'amour en vers et lettres d'amour en prose ne s'excluent pas mutuellement. Tout en restant très prudent, on pourrait donc affirmer que le *Roman de la dame à la licorne* offre peut-être, comme vers la même époque le *Dit de la panthère*, une trace tardive de la *complainte d'amour* telle qu'elle avait été pratiquée à la fin du 13^{ème} siècle.

3.3.3. Conclusion

Ces neuf cas de *saluts* ou *complaintes* insérés dans un contexte nouveau permettent tout d'abord de confirmer certaines observations faites jusqu'ici. Ainsi, la plupart des pièces ont été écrites dans le mètre courant du roman, l'octosyllabe à rimes plates, on réussit souvent à identifier au moins une partie de la subdivision épistolaire traditionnelle de l'*ars dictaminis*, et l'apostrophe à la dame est bien la caractéristique principale des lettres. À un niveau plus détaillé, il est intéressant de retrouver des éléments typiques de la rhétorique du *salut* et de la *complainte* telle que le danger du messager, la recommandation à la dame de garder la lettre de son amant, les amants célèbres exemplaires, la formule ovidienne selon laquelle la lettre permet d'exprimer ce que l'on n'ose dire par bouche, l'hésitation devant l'aveu d'amour ou encore la dénomination même de *salut*.

Mais, ce qui est plus important, ces pièces insérées permettent en même temps d'élargir la vue sur le genre qu'on obtient en n'étudiant que les textes autonomes. Tout d'abord, la trame narrative dans laquelle ces pièces sont insérées permet simplement quelques fois de représenter également le côté féminin de la correspondance (*Cassidorus*, *Roman du Castelain de Coucy et de la dame de Fayel*), qui est négligée dans la vaste majorité des *saluts* aujourd'hui connus. Ici, l'unité de la correspondance peut être soulignée par la reprise des certaines expressions dans la réponse. Un deuxième aspect important de ces lettres et plaintes insérées est l'élément formel. Ainsi, le *salut* de la *Continuation de Partonopeu de Blois* est écrit non pas en octosyllabes, mais en décasyllabes. Beaucoup plus importants à cet égard sont bien évidemment les *saluts* 'lyriques' du *Cycle des sept sages de Rome*, qui témoignent non seulement de l'affinité entre le discours lyrique de la chanson et le discours épistolaire du *salut*, mais qui font encore entrevoir peut-être l'existence d'une typologie du *salut* qui est représentée également dans le manuscrit fr. 837. Mais l'aspect formel peut également jouer un rôle à une échelle beaucoup plus limitée dans le travail sur les rimes, comme nous l'avons vu dans *Partonopeu de Blois* et de manière plus modeste dans le *Roman de la dame à la licorne*.

³⁸⁸ Cf. Gennrich 1908, 115.

On touche ici à un problème posé au début de ce chapitre, à savoir la question du statut 'générique' de ces morceaux.

Il est clair qu'ils ont en premier lieu une fonction dans la trame narrative ou didactique dans laquelle ils sont employés. Comme l'a bien souligné Finoli, la correspondance épistolaire entre amants devient en effet un *topos* du roman courtois³⁸⁹. C'est d'autre part ce qui explique l'introduction d'éléments plus 'quotidiens', qui les éloignent parfois des *saluts* et *complaintes*. Mais c'est justement ici que la forme des pièces joue un rôle. Car c'est celle-ci qui crée souvent l'écart entre le texte insérant et le texte inséré qui souligne le statut d'insertion de ce dernier. Dans les paroles de Finoli :

'Insérée ainsi dans une œuvre narrative, la lettre d'amour se distingue habituellement par la forme contrastante, en vers dans la prose, parfois vice-versa, ou dans un mètre différent de celui de la narration, de sorte qu'elle est assimilable à l'insertion lyrique, également par le thème dominant, qui est justement le sentiment amoureux.'³⁹⁰

Elle souligne bien la ressemblance et non pas l'identité entre l'insertion lyrique et ce qu'on pourrait appeler l'insertion épistolaire'. On peut toutefois remarquer que dans non moins de six des neuf cas présentés ici, l'insertion épistolaire se vérifie dans un texte qui contient également des insertions lyriques proprement dites (les exceptions étant le roman de *Partonopeu*, l'art d'aimer anglo-normand et le *Lai d'amours* par Girard) ; du reste, c'est dans les deux romans du *Cycle des sept sages de Rome* que le *salut* va jusqu'à se transformer pour la première et dernière fois en insertion lyrique proprement dite. Cette coïncidence suggère un traitement parallèle des pièces lyriques d'un côté et des lettres et plaintes d'amour d'un autre. Au demeurant, le statut au moins quelque peu particulier de ces pièces insérées est souligné à reprises par le contexte même, non seulement par l'écart formel, mais encore par les réactions qu'elles provoquent chez les personnages concernés (*Renart le nouvel*) ou encore par la rubrique du manuscrit (*Roman de la dame a la lycorne*). Bien qu'elles ne s'élèvent pas (ou très rarement) jusqu'au statut proprement dit d'insertion lyrique, ces passages permettent ainsi de conclure qu'ils n'en ont pas moins un certain statut, qui est avant tout un statut épistolaire, qui les détache de leur contexte. Ici encore une fois, la lettre et la plainte occupent la même position intermédiaire entre lyrisme et narrativité que nous avons pu constater déjà à plusieurs autres occasions. Leur double statut lyrico-narratif comporte en effet la conséquence particulière de situer les *saluts* et *complaintes* à un double niveau textuel. D'une part, leur emploi, en tant que textes narratifs, d'insertions lyriques les place en effet à un même niveau que les romans examinés ici. Mais d'autre part, leur contenu lyrique et leur statut épistolaire les apparente justement à ces mêmes pièces lyriques insérées dans des textes narratifs. Ainsi, les *saluts* et *complaintes* sont à la fois des textes insérants et insérés, ce qui leur confère une place particulière au sein de la vogue de l'insertion lyrique.

Pour finir, il faut délaissier les informations que ces pièces insérées offrent au niveau générique pour relever celles qu'elles fournissent au niveau chronologique et géographique. Tout d'abord, l'on notera que, comme le fait pressentir justement leur participation à la mode de l'insertion lyrique, la plupart des textes pris en examen (*Laurin*, *Cassidorus*, *Renart le nouvel*, le *Roman du Castelain de Coucy et de la dame de Fayel* et le *Lai d'amours* par Girard), bien qu'assez mal datables, datent *grosso modo* de la même période que les *saluts* et *complaintes*, à savoir la seconde moitié du 13^{ème} siècle. L'insertion de *saluts* dans ces textes semble donc bien souligner la floraison de ce genre à cette époque. Du reste, pour autant que

³⁸⁹ Finoli 1998, 308.

³⁹⁰ Cf. *ibidem*: 'Inserita così in un'opera narrativa, la lettera d'amore si distingue abitualmente per la forma contrastante, in versi nella prosa, talvolta viceversa, o in un metro differente da quello della narrazione, tanto da essere assimilabile all'inserzione lirica, anche per il tema dominante, il sentimento amoroso appunto.'

l'on sache, ces cinq textes se situent également dans les milieux littéraires du Nord. Ce faisant, ces textes confirment avant tout les données reçues. De ce point de vue, les quatre textes restants sont peut-être plus intéressants, car ils semblent nous informer à la fois sur une phase précoce dans la pratique et diffusion du genre du *salut* et sur la forme que revêt la *complainte* au début 14^{ème} siècle. Le *salut* inséré dans la *Continuation* du roman de *Partonopeu de Blois* semble en effet bien s'inscrire dans le milieu littéraire des Plantagenêt de la fin du 12^{ème} siècle³⁹¹. C'est de ce milieu dont fait partie également Denis Piramus et c'est peut-être ici qu'on peut localiser un éventuel échange oc-oïl. En même temps, le *salut* semble s'introduire à ce moment en Angleterre. C'est du moins ce que laisse entendre l'art d'aimer anglo-normand dont l'auteur, qui écrivait peut-être dans la première moitié du 13^{ème} siècle, semble s'être intéressé particulièrement au genre de la lettre d'amour en vers. À l'autre bout de la chronologie le *Roman de la dame a la lycorne* et, surtout, le roman de *Fauvel* dans la version du manuscrit fr. 146 semblent offrir une version tardive de la *complainte*, qui maintient un certain statut et, dans le deuxième cas, la thématique ancienne, mais qui dénotent en même temps le 14^{ème} siècle, tout comme par exemple le *salut-virelai* de Jehan de Lescurel, conservé dans le même manuscrit fr. 146.

³⁹¹ Entre la fin du 12^{ème} et la seconde moitié du 13^{ème} siècle se situe un autre roman qui contient, un peu à la manière du *Tristan en prose*, des lettres en vers, à savoir le vaste roman de *Guiron le courtois*, écrit probablement vers 1235 et édité seulement partiellement jusqu'ici (voir Lathuillère 1966, 156); il ne semble pas qu'il s'agisse là de *saluts*, mais en l'absence d'une édition du texte le statut générique exacte de ces insertions épistolaires reste à vérifier.

CONCLUSION

1. *Mon salu vous envoi comme a dame et amie*

Mon salu vous envoi comme à dame et amie,
Et, por fere convoi, ma complainte jolie,
Dame, vous i envoi, nel tenez à folie,
Quar je ne sai ne voi comment mon cuer vous die.

Avec cet extrait d'*Or m'estuet saluer cele que je desire* (vv. 16-20), on en retourne au début de cette étude. À l'inverse de l'amant mis en scène dans la pièce lyrique *Amours qui vient par mesage* citée dans l'introduction, indécis d'abord entre l'aveu et le silence avant d'opter ensuite pour la deuxième option, celui qui se présente ici choisit nettement l'aveu et cet aveu aura une forme épistolaire. Certes, le risque du messenger souligné dans la troisième voix du motet demeure, mais l'amant peut du moins exprimer son chagrin amoureux dans la lettre, *dire son cuer*. En même temps, au *salu* adressée à la dame se joint une *complainte* sur les tourments qu'elle inflige au soupirant. Ainsi, à l'apostrophe à la dame s'ajoute un monologue où l'amant ne parle plus qu'à lui-même ou à un public plus large et où la dame n'est plus qu'une troisième personne. S'il semble bien que le texte entier soit destiné à celle qui est en même temps *dame et amie*, la pièce se meut ainsi sur un double plan qui inclut à la fois l'aveu amoureux et l'indécision devant celui-ci et qui n'atteindra sans doute sa pleine efficacité que lorsqu'il est exploité dans la performance jongleresque. Ce fragment illustre ainsi en miniature la manière dont le corpus poétique mineur qui a fait l'objet de cette étude tourne autour de la thématique de la déclaration amoureuse.

2. Les amours du jongleur

On peut se demander dans quelle mesure ce corpus constitue un 'genre' proprement dit. La théorie des genres nous apprend que le genre littéraire est avant tout un phénomène dynamique qui ne se laisse circonscrire qu'au prix d'une simplification plus ou moins grave de la réalité historique dans laquelle il s'inscrit. Cette dynamique historique s'explique au moins en partie par les relations qu'un genre maintient avec d'autres genres à l'intérieur du système générique. Or, les *saluts* et *complaintes* illustrent de manière particulièrement nette ces affirmations générales. Non seulement les différences qu'ils présentent avec le *salut* occitan plus ancien font entendre une évolution générique que l'adjectif 'dynamique' ne réussit guère à décrire et qui fait de toute délimitation une entreprise hasardée ; mais leurs liens avec des domaines aussi différents que la lyrique, la littérature narrative, la poésie didactique et la littérature épistolaire les mettent forcément en relation avec d'autres genres.

Pour pouvoir saisir ces deux genres dans leur évolution, il a été utile de partir, pour autant que possible, non pas des conceptions génériques appliquées jusqu'ici à ce corpus hétérogène, mais d'une lecture approfondie des textes eux-mêmes, tels que contenus tout d'abord dans le manuscrit-base f. fr. 837, d'autant plus que ceux-ci n'avaient pas fait l'objet d'un commentaire approfondi jusqu'à maintenant. Certes, une délimitation générique se laisse dégager des différents indices de genre que contiennent les textes eux-mêmes et leur contexte manuscrit. Elle atteint son degré maximum d'efficacité si on la base sur le traitement de la thématique de la déclaration amoureuse dans ces poésies, déclaration réalisée dans le *salut*, mais différée dans les *complaintes*. Toutefois, une analyse des textes mêmes montre que même une telle délimitation prudente ne réussit guère à circonscrire ces deux genres de manière satisfaisante. Il est dès lors clair qu'une délimitation générique stricte du corpus des *saluts* et *complaintes* n'est pas réalisable ni même souhaitable. Le concept de 'genre' se brise ici contre la dynamique générique de ces pièces. Il se laisse utiliser seulement avec prudence, de manière pragmatique et avant tout à l'intérieur du manuscrit f. fr. 837.

Or, les genres n'ont pas seulement un caractère dynamique, mais encore historique, ou, pour mieux dire, la dynamique des genres réside (partiellement) dans leur historicité, car les genres changent avec le temps. L'analyse des *saluts* et *complaintes* ne saurait donc se limiter à une analyse strictement générique, mais requiert en même temps la mise en valeur de cette dimension historique. C'est dès qu'on prend en compte cette dernière dimension que ce corpus s'éclaire sous un jour nouveau. Tout d'abord, le contexte historico-littéraire permet d'inscrire les *saluts* et *complaintes* dans la catégorie du *dit*. C'est en se référant à cette catégorie qu'on peut noter que ces lettres et ces plaintes amoureuses transforment effectivement dans une certaine mesure la chanson des trouvères en une poésie qu'on a pu qualifier 'personnelle'. Du même coup, c'est cette même filiation qui explique le recours en apparence particulier à des formes strophiques non-lyriques, tout sauf rares dans ce type de poésie. D'autre part, c'est en rendant compte du lien que les *saluts* et *complaintes* maintiennent avec les œuvres à insertions lyriques qu'on comprend mieux les effets déstabilisants que ces dernières peuvent avoir sur la généricité de ces pièces. Du reste, c'est encore à l'aide du contexte historico-littéraire qu'on s'explique par exemple la tendance à l'allégorisation que présentent certains textes. Ainsi, nombre de particularités du corpus qui frustrent l'analyse générique se comprennent dès qu'on les rattache à leur contexte historico-littéraire plus général.

Toutefois, ce contexte revêt une forme beaucoup plus précise et concrète sous la forme des manuscrits porteurs de ces poésies, parmi lesquels le manuscrit f. fr. 837 occupe une place de prédilection. Une lecture des vingt-quatre textes contenus dans ce codex dans leur contexte manuscrit immédiat montre en effet très nettement que les *saluts* et *complaintes* sont des poésies de nature jongleresque. C'est ce que prouvent non seulement les reprises spécifiques du langage jongleresque traditionnel, mais encore tout simplement le fait que le manuscrit f. fr. 837 comporte majoritairement un répertoire de jongleur. D'ailleurs, la composition d'une *complainte* amoureuse par un jongleur à l'intérieur de la brève 'épopée courtoise' incluse dans ce même recueil qu'est *Gautier d'Aupais*, elle-même une œuvre de caractère nettement jongleresque, ne fait que confirmer ce lien. Or, une fois établie cette attache primordiale, l'on s'explique finalement les caractéristiques des *saluts* et *complaintes* qui ont toujours étonné et dérouté la critique. En effet, des formes strophiques aux appels lancés au public en passant par le bilinguisme de la *Patrenostre d'amors* et les lettres à réponse : toutes ces caractéristiques font parfaitement sens une fois qu'on reconnaît aux *saluts* et *complaintes* leur nature goliardique et jongleresque. Il y a jusqu'à l'anonymat même des pièces voire, en poussant à l'extrême la logique performative de la poésie des jongleurs, la naissance de la *complainte* à partir du *salut* qui s'explique de cette manière. L'attribution (de cette partie) du corpus à des *clerici vagantes* paraît donc assurée (même si la présence d'éléments jongleresques pourrait

en théorie s'expliquer également par une reprise réfléchie d'un autre type d'auteur) et le grand recueil f. fr. 837 s'apparente du coup aux recueils latins conservant des poésies latines de ce type, tel celui des *Carmina Burana*. Conclusion tout aussi remarquable : à la courtoisie se joint ici la jonglerie dans un mélange de registres extrêmement rare.

La dynamique générique qui sépare les *saluts* occitans des *saluts* français s'avère ainsi coïncider avec un changement socio-historique : du milieu des troubadours on passe non pas à celui des trouvères, mais à celui des jongleurs. Ce bouleversement a des répercussions au niveau du rapport entre ces deux traditions. Jusqu'ici on a toujours considéré le *salut* occitan comme le modèle du *salut* français, mais les pièces du manuscrit f. fr. 837 font entrevoir peut-être un fonds jongleresque commun aux deux traditions. Cela d'autant plus que plusieurs des auteurs occitans de *saluts* ont été eux-mêmes des jongleurs. La dynamique des *saluts* et *complaintes*, qui rend artificielle une délimitation stricte de ces genres, ne s'explique donc pas seulement par une reprise du genre occitan dans un autre contexte historico-littéraire, mais également par la transposition du genre dans un autre contexte socio-historique, pour difficile que celui-ci soit à définir. Peut-être est-il même faux de parler d'une 'reprise' du genre et convient-il de parler d'une dynamique propre au genre d'oïl, qui a suivi tout simplement une autre évolution que le genre d'oc, dont l'influence effective sur la tradition septentrionale est en réalité difficile à arrêter ; du reste, le seul contact assuré entre les deux branches va du Nord au Sud (à travers la *complainta* occitane *Si trobess tan leial messatge*). Même si la chronologie et les fortes ressemblances entre les deux traditions continuent à faire penser que c'est effectivement le *salut* méridional qui est à la base du *salut* septentrional, il faut donc au moins nuancer cette vision des choses.

L'identification des *saluts* et *complaintes* du manuscrit f. fr. 837 comme des poésies essentiellement goliardiques, qui permet d'expliquer leur physionomie particulière, constitue ainsi l'une des conclusions les plus importantes de cette étude. D'ailleurs, ces vingt-quatre textes montrent de manière on ne peut plus nette que l'interprétation historique d'un genre ne doit pas seulement prendre en compte son contexte manuscrit, mais se baser sur celui-ci. Au demeurant, on peut concrétiser la qualification floue et générale des auteurs de ce corpus comme des 'jongleurs' en ayant recours, ici encore, à la fois aux textes mêmes et à leur contexte manuscrit. Les différentes caractéristiques des pièces permettent de conclure que les auteurs de ces lettres et plaintes amoureuses étaient bien versés dans la littérature et la rhétorique épistolaire latines. C'est ce que montrent par exemple l'emploi de l'*ars dictaminis*, les jeux de mots sur le 'salut' initial, les réminiscences ovidiennes, les références aux bestiaires latins ou encore peut-être la reprise de la formule latine *quot... tot...* fréquente dans les *salutationes* latines. Mais ils ont dû être tout aussi (ou même plus) familiers avec la littérature française antérieure et contemporaine : en témoignent la reprise fréquente de Chrétien de Troyes et du *Roman de la rose*, le remploi d'une chanson d'Audefroï le Bâtard, du *Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival ou encore la copie partielle du *Dou vrai chiment d'amours*, les nombreuses insertions lyriques, l'allusion au trouvère Hugues de Berzé, etc. L'analyse textuelle permet ainsi de conclure que les auteurs des *saluts* et *complaintes* possédaient une culture littéraire non négligeable qui correspond sans doute bien, de manière générale, à celle, mi-latine mi-vernaculaire, qu'on peut s'attendre à trouver chez les *clerici vagantes*. C'est la même analyse textuelle des pièces qui permet de conclure – en se basant sur les convergences stylistiques et les reprises littérales – que celles-ci ont été écrites par un nombre extrêmement limité de ces *clerici*. Cette constatation permet de jeter un regard sur la phase antérieure à la mise en recueil, quand les *saluts* et *complaintes* ont dû circuler sous formes de recueils. C'est l'état actuel du manuscrit f. fr. 837 qui fait entrevoir justement ce type d'organisation des textes en rapprochant les deux recueils d'auteur les plus importants au niveau codicologique.

Il convient de distinguer ici entre les différents rôles que le personnage si mal définissable du jongleur peut revêtir. Le terme de ‘poésie jongleresque’ utilisée à reprises dans cette étude désigne les jongleurs comme les auteurs de ces pièces. Mais le jongleur en est en même temps le performeur. Ici, auteur et performeur peuvent donc être identiques, mais ne le sont pas forcément : un jongleur peut interpréter une pièce d’un de ses confrères. De la même manière, les recueils de *saluts* et *complaintes* qu’il a été possible d’identifier peuvent avoir été en possession du jongleur auteur de ces mêmes pièces, mais également faire partie du répertoire d’un autre jongleur. Il n’est toutefois pas impossible qu’un seul jongleur ait composé, performé et aidé à faire circuler ses propres poésies. Plus délicate est la question du destinataire de ces pièces. Furent-elles destinées simplement au public contemporain au sens large, comme le font entendre les appels au public, ou se peut-il que ces pièces furent écrites également, comme on peut le penser d’après quelques textes, pour des amants malheureux désireux de se déclarer à leurs bien-aimées ? Et si ce dernier cas était réel, faut-il croire que les auteurs jongleurs même se faisaient les messagers de tels messages ? Ou faut-il voir derrière le *je* mis en scène dans cette poésie le jongleur même se plaignant de sa belle ou lui écrivant des poésies, voire tout un livret d’épîtres amoureuses ? La vérité est qu’on n’en sait rien. Peut-être l’hypothèse la moins dangereuse est-elle celle, générale, de voir dans ces textes des pièces de circonstance écrites par des jongleurs et destinées à la performance publique, sans faire entrer dans ce rapport la dame et l’amant que les textes mettent en scène. C’est du moins à une telle interprétation qu’invite le contexte manuscrit.

Quoiqu’il en soit, ce qui importe ici, c’est de voir comment on peut entrevoir derrière la confection du manuscrit f. fr. 837 les traces d’une phase antérieure de la circulation de ces pièces, phase qui, du reste, ne doit pas avoir précédé de beaucoup la mise en recueil effective de ces textes, comme semblerait l’indiquer d’ailleurs le fait qu’il n’en existe pas d’autres copies des poèmes : si le recueil date du dernier quart du 13^{ème} siècle, les textes mêmes se situent très probablement dans le troisième quart et peut-être dans les années soixante du même siècle. L’ensemble de ces activités poétiques semblent avoir eu lieu dans le Nord de la France, sans doute en Picardie, à en juger de la langue des textes et le style décoratif du manuscrit fr. 837. On pourrait aller jusqu’à proposer la ville d’Arras même, alors à une apogée, en interprétant dans ce sens la mention, à l’intérieur du corpus, d’un *puy* et l’appel aux *confrere* en poésie : les activités jongleresques dont témoignent les textes pourraient dès lors s’inscrire dans celles de la confrérie même des jongleurs arrageois. Toutefois, là encore on reste dans le domaine de l’hypothèse.

De la phase de la circulation des *saluts* et *complaintes* en recueils, ces textes font donc l’objet d’une deuxième mise en recueil à la fin du 13^{ème} siècle. Celle-ci est loin d’être basée sur le principe organisateur de l’auteur, comme le montre la dispersion que les *saluts* et *complaintes* subissent à ce moment-là. Mais il n’est pas facile de savoir quel est le principe qui l’a remplacé, d’autant plus que la destination originale du recueil nous échappe. L’inclusion et l’organisation des *saluts* et *complaintes* à l’intérieur du recueil fr. 837 semblent être guidées avant tout par la volonté de faire contraster les différents genres, formes, registres, styles et même les langues, bien qu’on découvre ça et là des petits regroupements de textes. L’effet visé par cette ‘poétique du contraste’ est sans doute la satire et la parodie. C’est du moins ce qui résulte de l’association surprenante des *saluts* et *complaintes* aux prières d’un côté, aux fabliaux de l’autre. Les deux genres représentent ainsi bien le versant courtois du recueil, qui semble du reste jouer un rôle dans le contraste socio-historique qui oppose parfois de manière particulièrement crue l’amour chevaleresque courtois, l’amour vilain et l’amour de Dieu et de la Vierge. Au micro-niveau, les *saluts* et *complaintes* s’insèrent dans ce projet par le dialogue en contraste qu’ils construisent entre la requête de l’amant et le refus de la dame, par la confrontation entre le latin et le français dans la *Patrenostre d’amors*, entre les fragments lyriques et le corps du texte qui les insère dans les textes à insertions lyriques, voire

entre la poésie courtoise et la poésie jongleresque. Il en est dans une certaine mesure jusqu'à l'apostrophe même qu'ils lancent au public (que celui-ci s'identifie avec la dame de l'amant ou un public plus général) qui s'accorde à cette thématique générale. Le contraste central mis en scène dans les *saluts* et *complaintes*, qui peut bien avoir constitué l'attrait principal du compilateur du manuscrit f. fr. 837 et assuré leur place à l'intérieur de cette collection, réside pourtant dans la thématique autour de laquelle ils se développent : celle de la déclaration d'amour. D'ailleurs, dans tout cela ils se rattachent bien et parfois de façon extrêmement nette, à la thématique de la poignée d'autres œuvres courtoises conservées dans ce recueil. Si la *Chastelaine de Saint-Gille* met en relief la confrontation entre l'amour vilain et l'amour courtois et maintient un lien plutôt spécifique avec le corpus, plusieurs autres textes mettent justement en scène la problématique de l'aveu amoureux : problème de la prière d'amour dans le lai de *Narcisse* et dans *Gautier d'Aupais*, difficulté et dangers du dialogue amoureux dans *Pyrame et Thisbé* et dans la partie amoureuse du *Chastoiement des dames* de Robert de Blois. Le dialogue amoureux entre l'amant et la dame, 'conflit' naturel et éternel de la poésie amoureuse, constitue ainsi le versant courtois de la poétique du contraste qui semble être à la base du manuscrit f. fr. 837. C'est dans ces éléments qu'on saisit les contours de la réception des *saluts* et *complaintes* à l'intérieur du projet visé par le compilateur du manuscrit f. fr. 837, pour difficile qu'il reste à saisir. À une première phase des textes à l'état de recueils s'ajoute ainsi une deuxième phase des textes à l'état d'éléments d'un ensemble textuel plus large – le recueil –, qui est celle de la réception et de l'interprétation.

Les importantes conclusions qu'on peut tirer avec prudence de l'examen de cette première moitié du corpus quant à la production, localisation, exécution, circulation et réception des *saluts* et *complaintes* sont corroborées *grosso modo* par les sept textes restants du corpus défini par Ruhe. Ainsi, la discrimination pragmatique, basée sur le traitement du motif de la déclaration amoureuse, entre *salut* d'un côté et *complainte* de l'autre continue à se montrer utile ici. On y retrouve par ailleurs les différents types de versification, l'insertion de pièces lyriques, les tendances allégorisantes, l'inspiration ovidienne, la rhétorique épistolaire de l'*ars dictaminis* ou encore les tendances au 'plagiat' littéraire. Du reste, ces textes ont été transmis dans des recueils qui sont généralement comparables et parfois apparentés au manuscrit f. fr. 837 et qui datent plus ou moins de la même époque et proviennent de la même région septentrionale. Comme ces textes ont été transmis dans ces recueils soit de manière isolée soit en paire, il est souvent difficile, sinon impossible, de se faire une idée précise du rôle qu'ils ont joué dans la compilation du manuscrit qui les contient, bien qu'on puisse noter que ce rôle est au moins dans un cas (celui de la *complainte Comencier vueil un poi d'affaire* soit *D'Amors et de Jalousie* conservée dans le manuscrit f. fr. 19152) proche de celui que jouent les *saluts* et *complaintes* à l'intérieur du manuscrit f. fr. 837. D'autre part, ces textes ne décèlent pas une origine jongleresque marquée : ainsi, l'apostrophe au public qui crée une confusion générique dans le recueil f. fr. 837 est notamment absente ici.

Enfin, le manuscrit 1588 du fonds français de la Bibliothèque nationale, recueil des œuvres de Philippe de Remi, occupe ici une position tout à fait particulière. Les deux *saluts* du sire de Beaumanoir réalisent des tendances présentes également dans le reste du corpus : emploi de formes strophiques non-lyriques, insertion de refrains, tendances vers l'allégorisme, reprise de la *salutatio* sous forme de la formule *quot...tot...* La datation relative qu'on possède pour son œuvre permet de mieux situer la vogue des *saluts* dans le troisième quart du 13^{ème} siècle. D'ailleurs cette datation ainsi que les caractéristiques de ses lettres font de Philippe de Remi sinon le maître absolu du *salut* d'oïl, au moins un personnage de premier plan dans l'histoire du genre au Nord. Ce n'est peut-être donc pas un hasard si c'est chez lui qu'on trouve la théorisation la plus nette de la fonction et des particularités du *salut*. Son œuvre offre encore la possibilité unique de mieux comprendre le fonctionnement des *saluts* vis-à-vis d'autres genres à l'intérieur du corpus d'un seul auteur. Ainsi, il est frappant de devoir

constater qu'il a probablement puisé très largement dans ses propres romans lors de l'écriture de son *salut* allégorique, direction de reprise (du roman au *salut*) qui se constate également dans le corpus du manuscrit f. fr. 837. D'autre part, en considérant la place de ses *saluts* au sein de son œuvre entier, on se rend compte des convergences fondamentales entre ses lettres rimées et la représentation de déclaration d'amour dans des textes comme le *Lai d'amours* et le *Conte d'amours*, lien qui est confirmé par un examen des miniatures sur lesquelles s'ouvrent ces différents textes.

Mais peut-être l'un des aspects les plus intéressants du recueil des œuvres de Philippe de Remi est justement la relation qu'il entretient avec le manuscrit f. fr. 837. Cette relation est une relation générique, car il s'établit à travers le contact entre les *Oiseuses* de Philippe de Remi et les *Resveries* anonymes du manuscrit f. fr. 837 et le long des liens entre les *saluts* et *complaintes* du dernier et les deux *saluts* contenus dans le manuscrit f. fr. 1588. Un lien générique est ici d'ailleurs dédoublé d'un lien métrique fondamental. D'ailleurs, on a souligné avec raison que, de manière générale, les effets de rupture qui caractérisent la célèbre compilation de fabliaux et autres pièces brèves trouve un écho dans la production de Philippe de Remi, qui, à travers sa pratique de formes, genres et discours très différents démontre en miniature les tendances propres au recueil qui préserve la majorité des *saluts* et *complaintes*. L'œuvre de Philippe de Remi tel que rassemblé dans le manuscrit f. fr. 1588 relève ainsi bien du même mouvement de mise en recueil qui est à l'origine des grands manuscrits de fabliaux et qui caractérise la fin du 13^{ème} siècle : il y occupe du reste une position privilégiée par le fait d'être une collection de textes d'un même auteur. Pour les précieuses informations qu'il offre ainsi à l'histoire du *salut* d'oïl, l'œuvre de Philippe de Remi est d'une importance capitale.

3. Aux limites du genre

Un examen approfondi des *saluts* et *complaintes* à travers leurs aspects textuels et génériques jusqu'à leur place dans un contexte manuscrit donné permet ainsi de renouveler l'image de ces deux genres mineurs de la poésie française du 13^{ème} siècle. Mais pour compléter ce panorama, il faut également s'aventurer hors des limites 'traditionnelles' du corpus et confronter les *saluts* et *complaintes* à d'autres textes et genres plus ou moins contemporains, afin de mieux les inscrire dans l'histoire de la littérature française de la fin du 12^{ème} au début du 14^{ème} siècle. C'est à une telle confrontation qu'invite en réalité l'hybridité même de ces genres qui se meuvent entre lyrisme, didactisme et narrativité. Une telle investigation étendue est d'ailleurs justifiée au niveau méthodologique par la théorie des genres, qui a montré que les genres ne sont pas des phénomènes isolés mais qu'ils participent au contraire à un système générique plus large. Enfin, un survol de la fortune de la lettre d'amour au Moyen Age à partir d'Ovide montre nettement que la lettre et la plainte d'amour sont des discours amoureux qui infiltrent dans de nombreux domaines.

Une telle recherche sur les différentes manifestations du *salut* et de la *complainte* dans la littérature *grosso modo* contemporaine tourne cependant assez facilement à la déception. Ainsi, les dénominations de *salu* et de *complainte*, bien que non absentes, ne sont guère employées dans une acception générique indiscutable ; le cas le plus important est ici celui, pourtant très précieux, de Denis Piramus, qui donne sans doute en même temps une certaine idée de la pratique du *salut* à la cour d'Henri II Plantagenêt.

Un relevé des différents contacts des *saluts* et *complaintes* avec la littérature contemporaine donne des résultats plus positifs. Dans la lyrique, la forme épistolaire du *salut* ou son apostrophe à la dame semblent se retrouver seulement dans quelques pièces, qui appartiennent d'ailleurs à des genres assez variés (chanson, *lai*, motet, *virelai*). Il est toutefois souvent difficile de savoir s'il faut attribuer ces parallèles à l'influence du *salut* ou plus simplement à celle de l'*ars dictaminis*. Dans la littérature narrative, ou contraire, il est facile

de repérer de très nombreux passages où on a l'impression d'avoir affaire à des *saluts* ou des *complaintes*. C'est que la lettre ou, de manière plus générale, la déclaration d'amour d'un côté et la plainte d'amour de l'autre font partie du répertoire traditionnel des romanciers courtois. On peut donc penser que le lien entre les romans et les *saluts* et *complaintes* est un lien fortuit, mais en réalité un tel rapprochement, renforcé par l'identité de la forme métrique des deux genres, est justifié non pas tant par l'intuition du chercheur moderne mais surtout par l'égalité fondamentale au Moyen Age entre le discours écrit et le discours oral. Ainsi, s'il est clair qu'il ne s'agit pas là de *saluts* ou de *complaintes*, ces passages sont à prendre en compte dans une étude sur ces deux genres, car ils nous informent sur leur caractère générique. En l'absence de liens textuels concrets – vérifiables au niveau d'emprunt, allusions, citations etc. – et étant donné, ici encore, l'omniprésence de l'*ars dictaminis*, qui aide sans doute régulièrement à structurer les lettres et les déclarations d'amour des œuvres narratives, ce lien entre les *saluts* et *complaintes* d'un côté et le roman de l'autre ne nous renseigne pas directement sur l'origine des deux genres. Mais ces passages nuancent bien, et d'ailleurs considérablement, l'approche des *saluts* et *complaintes* comme des 'genres' en montrant que leurs discours amoureux ont eu à la même époque une application beaucoup plus vaste.

Les liens des *saluts* et *complaintes* avec la littérature didactique au sens large sont enfin particulièrement clairs. Thématissant la question de la déclaration d'amour à la dame, le domaine des arts d'aimer offre des exemples particulièrement nets de cette relation. Malgré l'existence, dans la tradition romane du *salut*, de quelques cas de remploi du *salut* dans des textes visant une éducation sentimentale, il faut pourtant tenir à l'esprit ici aussi que de telles convergences peuvent s'expliquer également par l'accès à un répertoire littéraire commun. Un tel avertissement vaut également pour les allégories amoureuses qui, elles, se présentent par endroits comme des développements des *saluts* et des *complaintes*. Toutefois, ici aussi la déclaration d'amour constitue presque toujours le fil rouge et du moment que s'y ajoutent des parallèles formels (métrique, insertions lyriques), on peut conclure au moins que les œuvres relèvent du même domaine lyrico-narratif que les *saluts* et *complaintes* ; dans un cas comme *Li contes de la rose* de Baudouin de Condé on peut se demander au demeurant quelles pourraient bien être les raisons pour ne pas l'inclure parmi les autres représentants de ces genres. Enfin, le lien que ces derniers entretiennent avec le *dit* est trop évident pour exiger une démonstration, mais celui qui le lie au débat (entendu, encore une fois, dans une acception large) méritait plus d'approfondissement qu'il n'avait eu jusqu'ici, d'autant plus qu'un texte comme *Li flours d'amours* se rapproche du corpus des *saluts* et *complaintes* jusqu'au point de s'y inclure. Du reste, ici comme dans le cas des allégories amoureuses, il s'agit d'un corpus qui s'inscrit dans la même période et dans la même mode lyrico-narrative que les *saluts* et *complaintes*. Le lien générique entre ces genres et les œuvres didactiques est ainsi nettement dédoublé (et peut-être causé) par une convergence spatiale et temporelle entre les œuvres.

De différentes manières, les *saluts* et *complaintes* se rattachent donc à ces trois domaines de la littérature contemporaine (lyrique, narratif, didactique), qui en éclairent en effet les différentes composantes. Or, ce sont les lettres et les plaintes d'amour insérées dans d'autres textes qui permettent enfin de compléter significativement ce cadre historico-littéraire. Les différents cas aujourd'hui connus d'insertion de *saluts* ou de *complaintes* dans des contextes narratifs ou didactiques s'étendent des alentours de 1200 ou de la première moitié du 13^{ème} siècle jusqu'à la première moitié du 14^{ème} siècle. Parmi les textes accueillant ces pièces se trouve une sorte d'art d'aimer (encore !) ainsi qu'une nouvelle, mais dans la majorité des cas on a affaire à des romans qui participent justement à la mode de l'insertion lyrique qui traverse également les *saluts* et *complaintes* eux-mêmes. De leur côté, les pièces insérées démontrent une certaine variété, allant d'une longue lettre en décasyllabes aux rimes équivoques dans la *Continuation de Partonopeu de Blois* jusqu'aux *saluts* lyriques exceptionnels du cycle des *Sept sages de Rome*. De manière générale, ces lettres et ces

plaintes reçoivent une attention particulière qui souligne leur statut de pièce autonome insérée, que ce soit par leur style rhétorique recherché, par leurs rimes ou bien par le fait même d'être rimées dans un contexte en prose. Avant tout, elles permettent de combler quelques lacunes dans l'histoire littéraire en donnant une idée de leur expansion et des possibilités d'évolution des *saluts* et *complaintes*.

Ce relevé des différentes traces que les *saluts* et *complaintes* ont laissées dans la littérature antérieure, contemporaine et directement postérieure se caractérise forcément par un nombre élevé d'hypothèses. Le problème central est bien celui de l'identification même des genres du *salut* et de la *complainte*. Leur dénomination générale ne permet souvent guère de savoir si le terme de *salu(t/z)* ou *complainte* dans un contexte donné renvoie effectivement aux genres ; les aspects épistolaires ou plaintifs des pièces lyriques, les lettres et aveux et les déclarations d'amour qu'on rencontre par centaines dans les romans contemporains, les dialogues amoureux mis en scène dans les arts d'aimer et dans les débats amoureux ou encore la thématique de la déclaration dans les allégories amoureuses ne permettent souvent pas d'établir avec certitude qu'on a affaire à des reprises du *salut* ou de la *complainte* ; même les lettres et plaintes insérées dans d'autres contextes ne peuvent pas être rattachées sans problèmes à l'un de ces deux genres, surtout à une époque où l'on ne possède guère encore des preuves pour la pratique de ces genres. L'interprétation de toutes ces données exige donc une certaine marge, mais cette marge correspond bien à celle que doit respecter également l'analyse générique du corpus même. En d'autres termes : cette marge s'explique non pas tant par les difficultés d'interprétation des données disponibles, que par celle d'interpréter les genres mêmes des *saluts* et *complaintes*. Or, c'est justement cette dernière interprétation qui exige le recours au plus grand nombre de données possible et qui justifie donc une approche qui touche aux limites du genre.

4. Perspectives

Du reste, si on peut espérer qu'elle se base désormais sur une analyse textuelle, générique et contextuelle approfondie, l'étude des *saluts* et *complaintes* ne saurait en rester là. Il ne sera pas inutile d'indiquer enfin quelques domaines où elle mériterait d'être poursuivie et de tenter une synthèse provisoire de quelques éléments venus au jour jusqu'ici.

Tout d'abord, pour ce qui est des *saluts* et *complaintes* proprement dits, une étude plus systématique des insertions lyriques de ce corpus pourrait permettre de le situer encore plus précisément dans le temps et dans l'espace à travers les liens qu'elles construisent avec des œuvres et des auteurs contemporains. Ensuite, il serait utile de suivre le fil de ces genres au-delà du seuil de 1300 jusque plus avant dans les 14^{ème} et 15^{ème} siècles. On pense logiquement au *Voir dit* de Guillaume de Machaut, qui insère aussi bien des lettres que des *complaintes*, mais on sait en effet qu'un Eustache Deschamps a écrit une lettre rimée à une religieuse et on connaît aussi bien des *complaintes* que des lettres d'amour en vers du 15^{ème} siècle¹. Moins encore que les *saluts* et *complaintes* du 13^{ème} siècle, ce corpus tardif n'a fait l'objet d'un examen systématique. Or, il serait intéressant de savoir dans quelle mesure ces textes reprennent et transforment une tradition inaugurée par les poésies du 13^{ème} siècle. Une place de premier plan dans une telle étude devrait revenir au genre de la *complainte*, qui remporte un succès remarquable à la fin du Moyen Age, mais dont on mentionne normalement à peine les représentants du 13^{ème} siècle pour situer ensuite ses origines au 14^{ème} siècle². Or, la

¹ Voir à ce propos Ruhe 1975, 269-94 et LeBlanc 1995.

² Cf. Poirion 1965, 399-426, Wodsak 1985, Tietz 1987, 165-70 et Deschaux 1988. Le succès de la *complainte* lui vaudra d'ailleurs une place dans les arts poétiques tardifs (consécration à laquelle le *salut* n'atteindra jamais). L'une des 'définitions' les plus anciennes est celle que donne la *Doctrina de compondre dictats* à la fin du 13^{ème} siècle (éd. Marshall 1972, 96) : *Si vols far plant, d'amor o de tristor deus la raho continuar ; e pot[z] lo fer en*

présente étude montre que la *complainte* amoureuse, pour difficile qu'elle soit à caractériser, revêt dès le 13^{ème} siècle un statut propre à côté des plaintes politiques, funèbres, satiriques, religieuses, etc., comme en témoigne la disposition même de ce genre dans le manuscrit fr. 837. Du reste, un élément d'intérêt particulier serait ici la composante métrique, la *complainte* se définissant dès ses origines partiellement par l'emploi d'une forme 'couée', qu'on retrouvera chez Machaut et au-delà³.

Mais l'étude du *salut* d'oïl (force est d'abandonner ici la *complainte*) ne saurait être confiné au domaine français uniquement : bien au contraire, la tradition d'oïl gagne beaucoup à être mise en parallèle avec les autres traditions romanes du genre et vice-versa. Pour l'instant, trois branches du *salut* roman ont été étudiées : la branche occitane, la branche (occitano-)catalane et la branche française. À ces trois représentants d'un même discours on peut ajouter, semble-t-il, quelques traces d'une (très) modeste tradition anglo-normande, qu'il reste pourtant à étudier de plus près. Or, malgré quelques différences, qui s'expliquent sans doute par les décalages chronologiques, il est très intéressant de pouvoir noter dans cette tradition romane de nettes constantes translinguistiques qui permettent de saisir quelques éléments-clés du genre et de mettre en perspective les spécificités de certaines traditions.

Il y a d'abord des constantes évidentes, telles que la reprise d'Ovide, l'emploi de l'*ars dictaminis*, l'emploi de proverbes, l'invocation d'amants célèbres, la *descriptio puellae*, le lien évident avec la chanson courtoise, qui traduit l'essence lyrique du *salut* : ici les différentes traditions romanes ne divergent pas. Pour ce qui est des formules qui caractérisent le genre, on peut noter que les textes appartenant à la tradition occitane se servent volontiers de celle selon laquelle l'amant 'appartient plus à la dame qu'à lui-même' ; dans la tradition française, on note la présence encore plus fréquente de la formule 'en vous est ma mort et ma vie', qui remonte sans doute à la poésie médiolatine, se trouve également, il est vrai, une fois dans le *salut* occitan, mais semble avoir été particulièrement appréciée dans le domaine anglo-normand à partir du *Tristan* de Thomas.

Mais il y a des éléments plus structurels à examiner que ces détails, et cela tout d'abord au niveau formel (A). On peut noter en effet que dans l'ensemble de la tradition romane, le *salut* se sert de préférence d'une forme non-lyrique (A1). Cette constatation est moins banale qu'il ne paraît quand on se rend compte, par exemple, du succès de la chanson épistolaire dans la lyrique moyen-anglaise. La forme narrative proprement dite des octosyllabes le remporte nettement, mais (abstraction faite des textes anglo-normands) l'emploi de formes strophiques non-lyriques est attesté dans toutes les traditions (A2). Du reste, il existe une minorité limitée de *saluts* écrits sous une forme lyrique dans les traditions occitane et française (A3). Liée à la forme est la tradition manuscrite des textes (B). On peut noter en effet que les traditions françaises et catalanes ont été transmises dans de grands recueils narratifs, mais que la tradition occitane est conservée dans des chansonniers lyriques, soit-ce à l'intérieur de sections non-lyriques.

Une constante particulièrement intéressante, qui se retrouve en revanche dans toutes les branches romanes du genre et qui nous informe sur le caractère générique du *salut*, est son

qual so te vullas, salvant de dança. E atressi potz lo fer d'aytantes cobles con la [un] dels damunt dits cantars, e en contrasembles o en dessemblants. E no.y deus mesclar altra raho si no plahien, si per comp[ar]acio no.y ho podies portar. Ici, il s'agit de toute évidence d'un genre lyrique (cf. la mention du *so*). Un peu plus tard, Machaut caractérise le genre de la manière suivante dans le *Remede de Fortune* (éd. Wimsatt-Kibler 1988, vv. 901-3) : *.I. dit qu'on appelle complainte, / Ou il averoit rime mainte, / Qui seroit de triste matiere.*

³ Comme nous l'avons vu, cette forme est déjà utilisée dans les 'pièces lyriques' de *Pyrame et Thisbé*. Dans certains arts poétiques de la fin du 15^{ème} siècle, elle est indiquée explicitement comme étant particulièrement apte aux 'complaintes amoureuses' (voir à ce propos Kastner 1905, 290-91). Le *dit* dont parle Machaut dans sa définition du genre de la *complainte* (voir note précédente) est elle aussi en quatrains coués (soient-ils disposés en strophes de type 'hélinandien'). Ruhe a publié deux missives amoureuses du 15^{ème} siècle écrites encore dans cette forme (voir Ruhe 1975, 363-7).

contact avec les arts d'aimer contemporains (C) : ce contact existe dans la tradition occitane (le *Breviari d'amor* de Matfre Ermengaud cite un *salut* sous forme de *cobla*), dans la tradition catalane (le *Facet* catalan insère plusieurs *saluts*), ainsi que dans la tradition française (où on a une reprise du traité *Dou vrai chiment d'amours* à côté des nombreuses convergences générales) et même dans la tradition anglo-normande (cf. l'art d'aimer du manuscrit nouv. acq. fr. 7517) et semble traduire l'essence didactique plus profonde du *salut*. Une caractéristique qui se retrouve encore dans toutes les traditions romanes est la tendance à ce que nous appellerions 'plagiat' (D) : toutes les branches connaissent des centons fabriqués à partir d'emprunts considérables. Même replacé dans le contexte médiéval, ce phénomène est trop régulier pour ne pas fournir un indice quant au statut générique peu élevé de ces pièces. À cette caractéristique se rattache d'ailleurs un autre élément important, qui nous informe sur la réception et la fonction des *saluts* dans le contexte contemporain : l'emploi réel de *saluts* (ou de lettres qui peuvent passer pour telles) dans la vie quotidienne (E). Ce phénomène est très nettement attesté dans la tradition catalane (remploi littéral d'un *salut* du *Facet*), mais il se rencontre également dans la tradition française (le *salut* de Simon), ainsi que dans la tradition anglo-normande (la lettre à la belle Mergerete) ; pour autant qu'on sache il est absent de la tradition occitane, qui semble se montrer ainsi plus 'littéraire'. Ce type d'emploi du *salut* doit bien nous inciter à réfléchir sur le statut générique effectif du *salut*, qui semblerait ne pas avoir eu toujours seulement une fonction purement littéraire : la situation évoquée par Denis Piramus dans son prologue à la *Vie de Saint-Edmond* ou celle que peint *Gautier d'Aupais*, dans lesquelles un auteur ou un jongleur compose un *salut* pour un amant, semblerait dès lors moins irréaliste qu'il ne paraît.

Il est encore à noter que dans toutes les traditions romanes, le *salut* maintient un lien évident avec la littérature narrative à travers le phénomène particulier du *salut* inséré (F). Ce lien, qui s'explique partiellement par la forme métrique commune des deux domaines, semble traduire en même temps l'essence narrative plus profonde du *salut*. Un aspect mineur mais révélateur constitue l'emploi d'insertions lyriques au sein des *saluts* (G). Suivant la discrimination de Bec, cet aspect est en effet susceptible de traduire l'orientation registrale ('aristocratisante' ou 'popularisante') du genre. Or, il est intéressant de noter que toutes les traditions participent à cette mode, sauf la tradition occitane (les traditions catalane et anglo-normande, plus tardives, suivent ici probablement, il est vrai, la tradition française).

Un élément tout à fait particulier, mais qui n'est peut-être pas sans intérêt, est le milieu social des amants mis en scène dans les textes (H). On peut noter en effet que dans les traditions catalanes et anglo-normandes les amants/auteurs sont parfois désignés explicitement comme des religieux et la destinataire de la pièce comme une religieuse. On peut en penser autant de la tradition française qui démontre également une veine cléricale, ne fût ce que par l'invocation du Patenôtre. Bien sûr, on peut supposer que la plupart des auteurs médiévaux ont été des clercs et que, du reste, cette identité n'apparaît pas toujours dans le texte, de sorte qu'il est difficile de se faire une idée là-dessus. Si cela est vrai, la mention explicite de cet arrière-fond cléricale dans certaines traditions contraste néanmoins vivement avec le silence absolu à ce propos que démontre la tradition occitane. Cet élément est en effet d'autant plus intéressant qu'il permet de comparer les lettres en question aux lettres amoureuses latines qui, quant à elles, s'inscrivent également souvent explicitement dans le milieu cléricale. Pour ce qui est justement du lien entre ces lettres latines et les lettres en langue romane, il convient de noter encore la permanence de la formule populaire *quot...tot...* (I) dans les lettres françaises et anglo-normandes et l'absence de celle-ci dans les traditions méridionales. Enfin, il ne faut pas oublier que l'une des conclusions centrales de cette étude est que les *saluts* présentent des liens très nets à la poésie jongleresque (J). Cet élément, nettement présent dans la tradition française, est au contraire absent dans les traditions catalane et anglo-normande, qui se situent

à une époque où le rôle des jongleurs avait sans doute déjà diminué ; dans la tradition occitane, il est repérable seulement de manière indirecte.

Regroupant l'ensemble de ces éléments, on peut dresser maintenant le schéma suivant (à gauche les différentes traditions romanes du *salut*, en haut leurs différentes caractéristiques):

	A1	A2	A3	B	C	D	E	F	G	H	I	J
Oc	X	X	X	-	X	X	-	X	-	-	-	?
Oïl	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X?	X	X
Cat.	X	X	-	X	X	X	X	X	X	X	-	-
A.-n.	X	-	-	-	X	-	X	X?	X	X	X	-

A = forme : A1 = forme narrative ;

A2 = forme strophique non-lyrique ;

A3 = forme lyrique

B = tradition manuscrite narrative

C = arts d'aimer

D = 'plagiat'

E = emploi 'quotidien'

F = *saluts* insérés

G = insertions lyriques

H = milieu clérical

I = présence de la formule *quot...tot...*

J = caractère jongleresque

Il faut dire aussitôt qu'un tel schéma a évidemment une valeur relative, car il constitue une simplification considérable de la situation historique. Ainsi, il ne prend pas en compte les conditions de production très différentes de la Catalogne à l'Angleterre ni le décalage chronologique entre les différentes traditions et il néglige justement le problème des influences des traditions occitane et française l'une sur l'autre et sur les traditions catalane et anglo-normande. Au demeurant, on peut discuter du choix des critères, pas tous les critères n'ont le même poids et les traditions catalanes et anglo-normandes risquent de ne pas être représentatives. Ce nonobstant, il est possible de dégager prudemment quelques tendances de cet aperçu.

Quels regroupements sont possibles? Laissant de côté pour l'instant la tradition anglo-normande, même si certaines convergences entre les traditions pourraient s'expliquer par des influences d'une tradition à l'autre, il est très frappant de devoir conclure que la tradition catalane, contrairement à ce qu'on croirait, se rapproche plus souvent de la tradition française que de la tradition occitane, avec laquelle elle ne se regroupe jamais contre la tradition française (qui, elle, réalise en effet (presque) tous les éléments). Or, il est intéressant de noter que la plupart des éléments absents du *salut* occitan vont dans le sens d'un statut générique moins prestigieux : tradition manuscrite narrative et non lyrique, emploi du *salut* dans un contexte quotidien, emploi d'insertions lyriques 'popularisantes', emploi de la formule, jugée banale et populaire par Boncompagno da Signa, *quot...tot...*

En d'autres termes (et toute proportion gardée), tout se passe comme si la tradition occitane constituait non pas tant le modèle absolu de cette tradition, mais plutôt une variante 'aristocratisante' d'une tradition plus large. Elle serait ainsi l'exception plutôt que la règle. Ou faut-il au contraire s'en tenir strictement à la chronologie et voir, comme on a l'habitude de le faire, dans les traditions française et catalanes, effectivement plus tardives, des imitations du modèle occitan qui se nourrissent des nouvelles influences de leur propre époque ? Ce n'est pas impossible, mais on notera que même dans la tradition occitane, il s'agit d'un genre finalement peu 'élevé' qui se caractérise par exemple également par des emprunts à d'autres textes. Du reste, certains troubadours ayant pratiqué le *salut* ont été eux-mêmes des jongleurs et il ne faut donc pas exclure l'influence de l'arrière-plan plus général de la poésie goliardique latine. Bref, il faut sérieusement tenir compte de la possibilité que la tradition occitane nous donne une fausse image 'aristocratisante' du genre du *salut*, genre en réalité lié à la poésie

jongleresque, ouverte à des influences ‘popularisantes’, voire utilisée dans des situations ‘quotidiennes’. Cette conclusion est enfin confirmée même par les débris du *salut* anglo-normand, qui se rapprochent – pour des raisons évidentes, certes, mais le fait reste – plutôt des traditions françaises et catalanes contre la tradition occitane. En somme, ce qui ressort avant tout de cet aperçu, c’est la spécificité de la littérature d’oc donc dans sa tradition manuscrite : elle est avant tout lyrique, non narrative, et possède un caractère ‘aristocratisant’.

Rassemblant les différentes données que nous possédons sur la fortune romane du *salut*, on peut essayer également de formuler prudemment le début d’une réponse à la question épineuse de savoir comment cela se fait que le genre du *salut* n’ait pas eu de succès dans les autres littératures romanes (castillane, galégo-portugaise et italienne). Cette question paraît en effet justifiée vu l’importance du modèle troubadouresque dans ces trois littératures et vu la pénétration effective de ce modèle dans la péninsule ibérique d’un côté et dans la péninsule italienne de l’autre, où il est dans les deux cas à la base de lyrique en langue vernaculaire. Or, ce qui précède a montré que pour pouvoir générer le *salut*, les littératures françaises et occitanes ont eu besoin, d’un côté, d’une tradition lyrique à laquelle ce genre peut emprunter sa thématique, de l’autre, d’une tradition narrative bien établie à laquelle il peut emprunter sa forme (par préférence octosyllabique). Or, il est frappant de constater que, si la composante lyrique ne manque pas dans ces régions, la composante narrative y fait à peu près défaut : ni la littérature castillane ni la littérature galégo-portugaise ni la littérature italienne ne connaissent une production narrative en vers comparable à la production française. On objectera qu’une telle production fait défaut ou presque également dans la littérature occitane. Si cela est vrai, on peut supposer d’un côté que les romans d’oïl étaient connus dans l’ensemble du domaine gallo-roman et il faut noter de l’autre que la production narrative, pour limitée qu’elle soit, n’est pas absente, vu non seulement les romans importants de *Jaufre* et de *Flamenca*, mais surtout les *novas*, qui sont effectivement proches à plusieurs niveaux des *saluts* occitans. D’ailleurs, c’est encore le cas de la Catalogne qui fournit ici une preuve très intéressante de la nécessité d’une tradition narrative à la production de *saluts* : ici, il faut en effet attendre l’arrivée des *noves rimades* au 14^{ème} siècle pour que le *salut* y fleurisse marginalement. Il semble ainsi qu’il y ait une relation directe entre la présence d’une certaine forme et celle d’un certain genre à l’intérieur du système littéraire, la première étant la *conditio sine qua non* de la deuxième. Bien sûr, il est difficile d’appuyer un raisonnement sur ce qu’il n’y a pas, surtout s’il se base sur des observations très générales, mais la coïncidence entre l’absence du genre narratif et l’absence du genre du *salut* dans des littératures qui s’inspirent pourtant nettement du modèle troubadouresque est certainement remarquable.

Le cas de l’Italie pourrait d’ailleurs illustrer de manière particulièrement intéressante cette relation conditionnelle entre genres et formes. En effet, on a pu soutenir récemment avec une certaine plausibilité que le genre du *salut* se manifeste dans la littérature italienne dans deux textes, à savoir dans *Madonna mia, a voi mando* de Giacomo da Lentini, ainsi que dans le fragment d’un sonnet (?) anonyme *Mille saluti colu’ cc’ à ‘n sé amore*⁴. Ici encore une fois, il est difficile de savoir si on a affaire à des textes inspirés par le genre du *salut* ou, plus simplement, à des chansons épistolaires, étant donné en outre la vigueur de la tradition de l’*ars dictaminis* en Italie (qui selon Ruhe aurait justement empêché le développement d’un genre littéraire de la lettre d’amour⁵). Mais si on part de la première possibilité, on aurait ici peut-être une trace significative du problème de la relation forme-genre dans la littérature italienne. En effet, on pourrait voir alors dans ces textes des tentatives d’adaptation de la matière du *salut* aux formes propres à la littérature italienne, en l’occurrence la chanson et le sonnet. Surtout la deuxième forme, s’il s’agit effectivement d’un sonnet, devient intéressante au moment où on se rend compte que ce n’est peut-être pas le seul endroit où l’on ait essayé

⁴ Voir Di Girolamo 2006.

⁵ Cf. Ruhe 1975, 159-60.

de couler la matière du *salut* dans la forme du sonnet. On a pu noter en effet que le *salut Dompna valen, saluz e amistaz* du troubadour italien Sordello, texte à la forme plutôt particulière, pourrait présenter une certaine ressemblance à la forme du sonnet⁶. Ainsi, on pourrait penser qu'en Italie, en l'absence d'une littérature narrative bien établie, pour ne pas disparaître comme dans les littératures castillanes et galégo-portugaise, la matière du *salut* ait dû trouver une nouvelle forme d'expression et que cette forme est en premier lieu celle qui aurait tant de succès dans la littérature italienne, à savoir le sonnet. Les traces de cet hypothétique processus d'adaptation, apparemment peu réussie, se liraient dans les deux 'sonnets' mentionnés. D'ailleurs, c'est dans ces circonstances qu'il est peut-être intéressant de mentionner un troisième sonnet, celui-ci de Guittone d'Arezzo – contemporain de la production française des *saluts* et *complaintes* et par ailleurs auteur d'un corpus (poétique) épistolaire considérable –, qui se rapproche du *salut*, à savoir *Mille salute v' mando, fior novello* (éd. Egidi 1940):

Mille salute v' mando, fior novello,
che di spinoso ramel sete nato.
Per bene amare in gioi mi rannovello,
e com'a visco augel m'avi' pigliato.

5 Fermo e lial di voi servo m'appello,
e parmi bello di servire a grato;
ché 'n vostro onore mio cor non è fello,
a vo obedire sempre apparecchiato.

10 Se per fallanza v'avesse fallato,
perdonimi la vostra conoscenza:
al piacer vostro la vendetta sia.

Ch'ad ogni pena sofferir son dato,
né mai per pena faraggio partenza,
pensando che voi sete spene mia.

Certes, le langage amoureux a changé et avec lui auront disparu certains motifs, mais on retrouve ici du moins la salutation initiale, l'assujettissement et la servitude de l'amant, la peur de faillir et une *petitio* de pardon, de sorte qu'on a bien affaire à une *salutatio* poétique. Le texte est par-là sans doute comparable aux deux autres ébauches de sonnets, avec lesquels il partage dans une certaine mesure forme métrique et contenu. Ainsi, c'est peut-être en recourant à la nouvelle forme du sonnet que le *salut* réussit à s'introduire dans la littérature italienne, mais non sans perdre ses traits les plus typiques. Quoiqu'il en soit, cette hypothèse n'est pas plus qu'une suggestion d'interprétation historico-littéraire du *salut* en Italie, qui exigerait et mériterait peut-être une étude plus approfondie⁷.

Pour finir, il convient d'élargir encore plus la perspective en jetant un regard sur la tradition germanique de la lettre d'amour en vers. Car s'il est intéressant de noter des constantes translinguistiques à l'intérieur de la Romania médiévale, encore plus intéressant est-il peut-être de voir que ces constantes concernent au moins partiellement également la Germania médiévale. Tout d'abord, et pour en revenir encore une fois sur la relation entre la

⁶ Pour cette intéressante suggestion, voir Larsson 2004.

⁷ La lettre d'amour semble avoir eu peu de succès dans la littérature italienne ; aux traces mentionnées *supra*, 1.2.2.4., on peut ajouter par exemple une épître amoureuse en prose rimée insérée dans le roman arthurien en prose de la *Tavola ritonda* (éd. Heijkant 1997, 209) ; voir à ce propos aussi Heijkant 1999.

présence de certaines formes et de certains genres, on peut noter en effet que dans les littératures germaniques médiévales (en l'occurrence moyen-néerlandaise et moyen-haut-allemande), il existe justement une littérature narrative susceptible de porter l'évolution d'un genre de la lettre d'amour en vers non-lyriques. Les textes allemands et néerlandais se servent effectivement volontiers du couplet de deux vers des textes narratifs⁸. Pour en rester au domaine moyen-néerlandais peu exploré à cet égard, on peut noter que les *saluut van minnen* tardifs ont été préservés partiellement dans un recueil (l'important recueil van Hulthem) qui, par son contenu hétérogène, n'est pas sans rappeler le manuscrit f. fr. 837. D'ailleurs, une recherche sur les lettres d'amour insérées, comme celle insérée dans le roman néerlandais de *Torec* (traduction du roman français aujourd'hui perdu), permettrait peut-être de mieux comprendre le fonctionnement du 'genre' de la lettre d'amour médiévale en vers. Ainsi, de différentes manières une comparaison entre les traditions romanes et germaniques pourrait encore fournir plus de renseignements quant à la nature du genre médiéval mineur de la lettre d'amour en vers et jetteraient sans doute un jour nouveau sur les différents aspects de la tradition romane.

En attendant ce type de recherches d'envergure européenne, cette étude aura peut-être contribué à une meilleure connaissance du genre du *salut d'amour* dans la littérature française du 13^{ème} siècle et dans les littératures romanes du Moyen Age.

⁸ Voir l'étude et le catalogue dressé dans Schulz-Grobert 1993.

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie recueille tous les ouvrages mentionnés dans le texte (dont quelques-uns qui n'ont pu être consultés), classés uniquement par ordre alphabétique. Font exception quelques répertoires et ouvrages de référence mentionnés fréquemment ou en abrégé (par auteur ou par titre) dans le texte, dont voici les références complètes :

- BdT* Pillet, A., Carstens, H., (1933), *Bibliographie der Troubadours*, Halle.
- FEW* Wartburg, W. von (1922-), *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Bonn, Leipzig, Basel.
- Godefroy Godefroy, F. E. (1880-1902), *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, 10 vol., Paris.
- GRLMA* Jaus, H. R., Köhler, E. (et al.) (dir.) (1968-2005), *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg.
- Histoire littéraire* N., (1733-), *Histoire littéraire de la France, ouvrage commencé, etc.*, Paris.
- Morawski Morawski, J. (1925), *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, Paris.
- Naetebus Naetebus, G. (1891), *Die nicht-lyrischen Strophenformen des Altfranzösischen*, Leipzig.
- RS Raynaud, G., Spanke, H. (1955), *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, Leiden.
- Singer Singer, S. (fond.) (1995-2002), *Thesaurus proverbiorum medii aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*, Berlin-New York, vols 1 (1995), 2 (1996a), 3 (1996b), 4 (1997a), 5 (1997b), 6 (1998a), 7 (1998b), 8 (1999a), 9 (1999b), 10 (2000), 11 (2001a), 12 (2001b), 13 (2002).
- Tobler-Lommatzsch Tobler, A., Lommatzsch, E. (1925-), *Altfranzösisches Wörterbuch*, Berlin, Wiesbaden, Stuttgart.
- Van den Boogaard Van den Boogaard, N. H. J. (1969), *Rondeaux et refrains. Du XII^e siècle au début du XIV^e*, Paris.
- N., (1822), 'On the game of chess in Europe during the thirteenth century', in: *The new monthly magazine and literary journal* 4, pp. 316-20 et 497-502 et 5, pp. 125-30 et 315-20.
- N., (1835), *Compte rendu de Jubinal 1835*, in : *Journal de l'Institut historique* 2, pp. 35-7.
- Alessio, G. G. (1998), 'Storia e preistoria dell'ars dictaminis', in: Chemello, A. (éd.), *Alla lettera. Teorie e pratiche epistolari dai Greci al Novecento*, Milano, pp. 33-49.
- Anderson, G. A. (1977), *Compositions of the Bamberg Manuscript: Bamberg, Staatsbibliothek, Lit.115 (olim Ed.IV.6)*, Neuhausen-Stuttgart.
- Arbusow, L. (1963²), *Colores rethorici*, Göttingen.
- Archivio della Latinità Italiana del Medioevo (ALIM)*: <http://www.uan.it/alim>.
- Arnold, I. D. O., Pelan, M. M. (1962), *La partie arthurienne du Roman de Brut (extrait du ms. B. N. fr. 794)*, Paris.
- Arveda, A. (1992), *Contrasti amorosi nella poesia italiana antica*, Roma.
- Asperti, S. (1993), 'La sezione di *balletes* del canzoniere francese di Oxford', in : Hilty, G. (éd.), *Actes du XX^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes, Université de Zurich (6-11 avril 1992)*, Tübingen-Basel, tome 5, pp. 13-27.
- Audiau, J. (1927²), *Les troubadours et l'Angleterre*, Paris.

- Avalle, D'A. S. (1962), 'Le origini della quartina monorima di alessandrini', in: *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, Palermo, vol. I, pp. 119-60.
- Idem (1985), 'I canzonieri : definizioni di genere e problemi di edizione', in: *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Atti del Convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984*, Roma, pp. 363-82.
- Avalle, D'A. S., Leonardi, L. (1993²), *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, Torino.
- Azzam, W. (2005), 'Un recueil dans le recueil. Rutebeuf dans le manuscrit BnF f. fr. 837', in : Mikhaïlova, M. (éd.), *Mouvances et Jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, Orléans, pp. 193-201.
- Azzam, W., Collet, O. (2001), 'Le manuscrit 3142 de la Bibliothèque de l'Arsenal. Mise en recueil et conscience littéraire au XIII^e siècle', in : *Cahiers de civilisation médiévale* 44, pp. 207-45.
- Badel, P.-Y. (1980), *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle. Étude de la réception de l'œuvre*, Genève.
- Idem (1988), 'Le Débat', in: *GRLMA VIII. La littérature française aux XIV^e et XV^e siècles. I. Partie historique*, Heidelberg, pp. 95-110.
- Idem (1995), *Adam de la Halle. Œuvres complètes*, Paris.
- Idem (2000), 'La chanson de geste hors de la chanson de geste', in : Mathieu-Castellani, G. (dir.), *Plaisir de l'épopée*, Paris, pp. 155-72.
- Baehr, R. (1997), '« Nigra sum, sed formosa ». Bemerkungen zur brünetten Minorität in der französischen Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts', in: Hudde, H., Schöning, U. (éds), *Literatur: Geschichte und Verstehen. Festschrift für Ulrich Mölk zum 60. Geburtstag*, Heidelberg, pp. 193-207.
- Baldwin, S., Barrette, P. (2003), *Brunetto Latini. Li Livres dou Tresor*, Tempe.
- Barbieri, A. (2002), 'Autorialità e anonimato nella letteratura francese medievale: considerazioni preliminari e appunti di metodo (con particolare riguardo alla produzione trovierica)', in: Barbieri, A., Favero, A., Gambino, F., *L'eclissi dell'artefice. Sondaggi sull'anonimato nei canzonieri medievali romanzi*, Alessandria, pp. 35-84.
- Barbieri, L. (1999), 'Note sul *Liederbuch* di Thibaut de Champagne' in: *Medioevo Romanzo* 23, pp. 388-416.
- Idem (2001a), *Le liriche di Hugues de Berzé*, Milano.
- Idem (2001b), 'Pour une nouvelle édition du troubadour Arnaut de Maruelh', in : Kremnitz, G., Czernilofsky, B., Cichon, P., Tanzmeister, R. (éds), *Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire. Actes du sixième congrès international de l'Association Internationale d'Études Occitanes, 12-19 septembre 1999*, Wien, pp. 141-56.
- Idem (2005), *Le «epistole delle dame di Grecia» nel Roman de Troie in prosa: la prima traduzione francese delle Eroïdi di Ovidio*, Basel-Tübingen.
- Idem (2008), 'Les Héroïdes d'Ovide en langue d'oïl et les correspondances amoureuses dans la littérature courtoise', in : Lefèvre, (éd.), *La lettre dans la littérature romane du Moyen Âge*, Orléans, pp. 103-39.
- Barrette, P. (1968), *Robert de Blois's Floris et Lyriopé*, Berkeley-Los Angeles.
- Bartsch, K. (1870), *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen*, Leipzig.
- Bartsch, K., Horning A. (1887), *La langue et la littérature françaises depuis le IX^{ème} siècle jusqu'au XIV^{ème} siècle*, Paris.
- Batany, J. (1989), 'Un charme pour tuer la mort. La « Strophe d'Hélinand »', in : *Farai chansoneta novela. Essais sur la liberté créatrice au Moyen Age. Hommage à Jean-Charles Payen*, Caen, pp. 37-45.

- Battelli, M. C. (1999a), 'Le antologie poetiche in antico-francese', in: *Critica del Testo* II/1, pp. 141-80.
- Eadem (1999b), 'Le *chansons couronnées* nell'antica lirica francese', in: *Critica del Testo* II/2, pp. 565-617.
- Baumgartner, E. (2000), *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes du XII^e siècle français imités d'Ovide*, Paris.
- Bec, P. (1961), *Les saluts d'amour du troubadour Arnaud de Mareuil*, Toulouse.
- Idem (1977), *La lyrique française au moyen âge (XII^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, vol. I, Paris.
- Idem (1978), *La lyrique française au moyen âge (XII^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, vol. II, Paris.
- Idem (1982), 'Le problème des genres chez les premiers troubadours', in: *Cahiers de civilisation médiévale* 25, pp. 31-47.
- Idem (1992²), 'Salut d'amour', in: Hasenohr, G., Zink, M. (éds), *Dictionnaire des Lettres françaises. Le Moyen Age*, Paris, p. 1362.
- Bender, M. O. (1976), *Le Torneiment Anticrist by Huon de Meri*, Mississippi.
- Benjamin, P. (1898), *A history of electricity (The intellectual rise in electricity) from antiquity to the days of Benjamin Franklin*, New York.
- Bent, M., Wathey, A. (éds) (1998), *Fauvel Studies. Allegory, Chronicle, Music, and Image in Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS français 146*, Oxford.
- Berger, R. (1900), *Cançons und Partures des altfranzösischen Trouvere Adan de le Hale le Bochu d'Aras*, vol. I, Halle.
- Bernhardt, A. (1912), *Die altfranzösische Helinandstrophe*, Münster.
- Bertolucci V. (1984), 'Libri e canzonieri d'autore nel Medioevo: prospettive di ricerca', in: *Studi mediolatini e volgari* 30, pp. 91-116. [repris dans: Eadem (1989), *Morfologie del testo medievale*, Bologna, pp. 125-46]
- Bertoni, G. (1911), 'Una lettera amatoria di Pier della Vigna', in: *Giornale storico della letteratura italiana* 57, pp. 33-46. [repris dans: Idem (1927), *Poesie, leggende, costumanze del Medio Evo*, Modena, pp. 63-76]
- Bezzola R. R. (1944), *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200). Première partie. La tradition impériale de la fin de l'Antiquité au XI^e siècle*, Paris.
- Bonnet-Laborde, Ph. (éd.) (1983), *Aspects de la vie au XIII^e siècle. Histoire – Droit – Littérature. Actes du Colloque International Philippe de Beaumanoir et les Coutumes de Beauvaisis (1283-1296)*, Beauvais.
- Bordier, H.-L. (1869), *Philippe de Remi, sire de Beaumanoir. Jurisconsulte et Poète national du Beauvaisis 1246-1296*, Paris.
- Borghi Cedrini, L. (1979), *Approcci con la satira nell'837 (MS. F. Fr. B. N. Di Parigi). La paix aux Anglais. La charte de la paix aux Anglais. Parte prima*, Torino.
- Eadem (1980), *Approcci con la satira nell'837 (MS. F. Fr. B. N. Di Parigi). La paix aux Anglais. La charte de la paix aux Anglais. Parte seconda*, Torino.
- Eadem (1993), 'Il trattamento dei codici repertoriali', in: Guida, S., Latella, F. (éds), *La filologia romanza e i codici. Atti del convegno, Messina, Università degli studi, Facoltà di lettere e filosofia 19-22 Dicembre 1991*, Messina, vol. I, pp. 49-56.
- Eadem (1994), 'Per una lettura "continua" dell'837 (ms. f. fr. Bibl. Nat. di Parigi): il *Département des livres*', in: *Studi testuali* 3, pp. 115-66.
- Bossuat, R. (1926), *Li livres d'amours de Drouart la vache*, Paris.
- Idem (1946), 'Un débat d'amour dans le roman de *Cassidorus*', in: *Études romanes dédiées à Mario Roques par ses amis, collègues et élèves de France*, Paris, pp. 63-75.

- Bouchet, F. (1997), 'Les « signes » de l'amour : stratégies sémiotiques de la déclaration amoureuse dans le *Meliador* de Froissart', in : *Bien dire et bien apprendre* 15, pp. 167-78.
- Bougy, C. (2003), 'Comment lisait-on une lettre au Moyen Âge ? Le témoignage du *Roman du Mont Saint-Michel*', in : *Tabularia* 3, pp. 1-12.
- Boulton, M. B. M. (1993), *The Song in the Story. Lyric Insertions in French Narrative Fiction, 1200- 1400*, Philadelphia.
- Boureau A. (1991), 'La norme épistolaire, une invention médiévale' in: Chartier, R. (dir.), *La correspondance. Les usages de la lettre au XIXe siècle*, Paris, pp. 127-57.
- Bourgain, P. (1983), 'La place de Philippe de Beaumanoir dans la littérature médiévale', in : Bonnet-Laborde, Ph. (éd.), *Aspects de la vie au XIIIe siècle. Histoire – Droit – Littérature. Actes du Colloque International Philippe de Beaumanoir et les Coutumes de Beauvaisis (1283-1983)*, Beauvais, pp. 111-5.
- Eadem (2000), *Poésie lyrique latine du Moyen Âge*, Paris.
- Eadem (2005), *Le latin médiéval*, Turnhout.
- Boutière, J., Schutz, A.-H. (1964²), *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles*, Paris.
- Brackert, H., Fuchs-Jolie, S. (2002), *Wolfram van Eschenbach, Titirel*, Berlin.
- Brahney, K. (1989), *The Lyrics of Thibaut de Champagne*, New York-London.
- Branciforti, F. (1959), *Piramus et Tisbé*, Firenze.
- Brayer, E. (1968), 'Catalogue des textes liturgiques et des petits genres religieux', in : *GRLMA VI. La littérature didactique, allégorique et satirique. I. Partie historique*, Heidelberg, pp. 1-21.
- Breuer, H. (1915), *Cristal und Clarie. Altfranzösischer Abenteuerroman des XIII. Jahrhunderts*, Dresden.
- Brinkmann, H. (1924), 'Anfänge lateinischer Liebesdichtung im Mittelalter', in: *Neophilologus* 9, pp. 49-60 et pp. 203-21.
- Brook, L. C. (1994), 'Allegorical Narrative in Philippe de Beaumanoir's *Salu d'amour*', in : Maddox, D., Sturm-Maddox, S. (éds), *Literary aspects of courtly culture*, Cambridge, pp. 171-8.
- Idem (1997), 'The optimistic love-poet: Philippe de Beaumanoir', in: Mullally, E., Thompson, J. (éds), *The Court and Cultural Diversity. Selected Papers from the Eight Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, The Queen's University of Belfast, 26 July – 1 August 1995*, Cambridge, pp. 197-206.
- Brown, E. (1998), 'Rex ioians, ionnes, iolis: Louix X, Philip V, and the *Livres de Fauvel*', in : Bent, M., Wathey, A. (éds), *Fauvel Studies. Allegory, Chronicle, Music, and Image in Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS français 146*, Oxford.
- Brucker, Ch. (1987), *SAGE et SAGESSE au moyen age (XIIe et XIIIe siècles). Étude historique, sémantique et stylistique*, Genève.
- Brugnolo, F. (1983), *Plurilinguismo e lirica medievale. Da Raimbaut de Vaquieras a Dante*, Roma.
- Idem (1989), 'Il libro di poesia nel Trecento', in: Santagata, M., Quondam, A. (éds), *Il libro di poesia dal copista al tipografo (Ferrara, 29-31 maggio 1987)*, Modena, pp. 9-23.
- Bruña Cuevas, M. (1993), 'La reproduction des messages écrits dans les romans français en vers et en prose des XIIe et XIIIe siècles', in : Hilty, G. (éd.), *Actes du XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes (Université de Zurich, 6-11 avril 1992), tome V*, Basel-Tübingen, pp. 211-24.
- Brunetti, G. (1993), 'Intorno al *Liederbuch* di Peire Cardenal ed ai 'libri d'autore': alcune riflessioni sulla tradizione della lirica fra XII e XIII secolo', in : Hilty, G. (éd.), *Actes*

- du XX^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes (Université de Zurich, 6-11 avril 1992), tome V, Basel-Tübingen, pp. 57-71.
- Brusegan, R. (1992), 'Il poeta e la città. Parigi e Arras', in: Brusegan, R. (éd.), *Un'idea di città / L'imaginaire de la ville médiévale*, in: 50, rue de Varenne 43, pp. 73-88.
- Eadem (1994), *Fabliaux*, Paris.
- Eadem (2001), 'Arras e il mondo cittadino', in: Boitiani, P., Mancini, M., Vàrvaro, A. (dir.), *Lo spazio letterario del Medioevo, 2. Il Medioevo volgare*, Roma, I/II, pp. 497-543.
- Buffum, D. L. (1912), 'The refrains of the *Cour de Paradis* and of a *Salut d'Amour*', in: *Modern Language Notes* 27, pp. 5-11.
- Bulst, W. (1950), 'Liebesbriefgedichte Marbods', in: Bisschof, B., Brechter, S. (éds), *Liber Floridus. Mittellateinische Studien Paul Lehmann zum 65. Geburtstag am 13. Juli 1949 gewidmet*, St. Ottilien, pp. 287-301.
- Buridant, C. (2000), *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris.
- Busby, K. (1989), 'Cristal et Clarie: a Novel Romance?', in: D'haen, T., Grübel, R., Lethen, H. (éds), *Convention and Innovation in Literature*, Amsterdam-Philadelphia, pp. 77-103.
- Idem (1999), 'Fabliaux and the New Codicology', in: *The world and its rival. Essays on Literary Imagination in Honor of Per Nykrog*, Amsterdam-Atlanta, GA, 1999, pp. 137-60.
- Idem (2002), *Codex and Context. Reading Old French Narrative Verse in Manuscript*, 2 vol., Amsterdam-New York.
- Butterfield, A. (1990), 'Medieval genres and modern genre theory' in: *Paragraph* 13, pp. 184-201.
- Eadem (1997), 'Aucassin et Nicolette and Mixed Forms in Medieval French', in: Harris, J., Reichl, K. (éds.), *Prosimetrum. Cross-cultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse*, Cambridge, pp. 67-98.
- Eadem (1998), 'The Refrain and the Transformation of Genre in the *Roman de Fauvel*', in: Bent, M., Wathey, A. (éds), *Fauvel studies. Allegory, Chronicle, Music, and Image in Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS français 146*, Oxford, pp. 105-59.
- Eadem (2002), *Poetry and Music in Medieval France. From Jean Renart to Guillaume de Machaut*, Cambridge.
- Buzzetti Gallarati, S. (1978), 'Artifici metrico-prosodici e versificazione francese antica (con particolare riferimento riguardo alla quartina monorima di alessandrini)', in: *Metrica* 1, pp. 55-77.
- Calef, P. (2000), 'Le « Eroidi » di Ovidio nei volgarizzamenti castigliano e antico francese', in: Piolett, A. (éd.), *Le letterature romanze nel Medioevo: testi, storia, intersezioni*, Soveria Mannelli, pp. 177-94.
- Callahan, C., Rosenberg, S. N. (2005), *Les chansons de Colin Muset*, Paris.
- Camargo, M. (1988), 'Toward a Comprehensive Art of Written Discourse: Geoffrey of Vinsauf and the *Ars Dictaminis*', in: *Rhetorica* 6, pp. 167-94.
- Idem (1991a), *The Middle English Verse Love Epistle*, Tübingen.
- Idem (1991b), *Ars dictaminis, Ars dictandi*, Turnhout.
- Idem (1996), "'Si dictare velis": Versified *Artes dictandi* and Late Medieval Writing Pedagogy', in: *Rhetorica* 14, pp. 265-88.
- Canettieri, P. (1995), *Descortz es dictatz mot divers. Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma.
- Capusso, M. G. (2009), 'Aspetti citazionali nel *salut* del codice catalano F', in: Peron, G. (éd.), *La citazione. Atti del XXXI Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixen, 11-13 luglio 2003)*, Padova, pp. 125-46.

- Carapezza, F. (2001), 'Raimbaut travestito da Fedra (*BEDT* 389 I). Sulla genesi del *salut* provenzale.', in: *Medioevo Romanzo* 25, pp. 357-95.
- Careri, M. (1990), *Il canzoniere provenzale H* (Vat. Lat. 3207). *Struttura, contenuto e fonti*, Modena.
- Castellani, M.-M. (2006), *Li romans d'Athis et Procelias*, Paris.
- Catalogue en Ligne des Archives et des Manuscrits de l'Enseignement Supérieur* (CALAMES) (<http://www.calames.abes.fr/pub/#details?id=BSGB12236>)
- Cepraga, D. O. (2009), 'Opzioni metriche e polarizzazione stilistica: la canzone oitanica in *décasyllabes*', in: Brugnolo, F., Gambino, F. (éds), *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (Padova-Stra, 27 settembre – 1 ottobre 2006)*, Padova, vol. I, pp. 363-84.
- Cerquiglini, J. (1985), « *Un engin si subtil* » *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, Genève-Paris.
- Eadem (2007), 'Le moyen âge', in : Tadié, J.-Y. (dir.), *La littérature française : dynamique & histoire*, Paris, vol. 1, pp. 25-232.
- Eadem (2009), 'La question de l'alexandrin au Moyen Âge' in : *Ars Metrica*, -. (<http://irodalom.elte.hu/mezura/?q=node/57>)
- Cerullo, S. (2009a), 'Introduzione', in : Gambino, F. (éd.), *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*, Roma, pp. 17-159.
- Eadem (2009b), 'Nota ai testi' in : Gambino, F. (éd.), *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*, Roma, pp. 793-822.
- Eadem (2009c), 'Lirica e non-lirica nella poesia dei trovatori: intersezioni generiche e metrico-formali tra *salut* e *canso*', in: Brugnolo, F., Gambino, F. (éds), *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (Padova-Stra, 27 settembre – 1 ottobre 2006)*, Padova, vol. I, pp. 155-74.
- Chaguinian, C. (2008), *Les albas occitanes*, Paris.
- Chaytor, H. J. (1923), *The troubadours and England*, Cambridge.
- Idem (1966²), *From Script to Print. An introduction to Medieval Vernacular Literature*, London.
- Clouzot, M. (2008), 'Un intermédiaire culturel au xiii^e siècle : le jongleur', in: *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, hors série 2, pp. -
- Cohen, G. (dir.) (1931), *La «comédie» latine en France au XII^e siècle*, 2 vol., Paris.
- Colby, A. M. (1965), *The Portrait in Twelfth-Century French Literature. An Example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*, Genève.
- Collet, O. (2004), '« Armes et amour » ou « amour sans armes ? ». Un aspect négligé de la circulation et de la réception du roman de Partonopeu de Blois au XIII^{ème} siècle', in : *Mediaevalia* 25, pp. 93-110.
- Idem (2005), '« Encore pert il bien aus tés quels li pos fu » (*Le Jeu d'Adam*, v. 11) : le manuscrit BnF f. fr. 837 et le laboratoire poétique du XIII^e siècle', in : Mikhaïlova, M. (éd.), *Mouvances et Jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, Orléans, pp. 173-92.
- Idem (2007), 'Du «manuscrit de jongleur» au «recueil aristocratique»: réflexions sur les premières anthologies françaises', in : *Le Moyen Age* 113, pp. 481-99.
- Collet, O., Joris, J.-P. (2005), *Partonopeu de Blois*, Paris.
- Colliot, R. (1998), 'Dyogenne: l'héroïne courtoise d'un seul amour', in : Faucon, J. C., Labbé, A., Quérueil, D. (éds), *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Menard*, Paris, t. I, pp. 362-7.
- Comes, A. (1996), 'Ars hamandi, ars amandi. Precisazioni sulla storia di una rima equivoca', in: *Res publica litterarum* 19, pp. 121-31.

- Eadem (1998), 'Troia, Elena e Paride : un mito per le rime', in : *Studi mediolatini e volgari* 44, pp. 195-212.
- Constable, G. (1976), *Letters and Letter-collections*, Turnhout.
- Cortijo Ocaña, A. (2002), *Boncompagno da Signa. El 'Tratado del amor carnal' o 'Rueda de Venus'. Motivos literarios en la tradición sentimental y celestinesca (ss. XIII-XVI)*, Pamplona.
- Cowell, A. (2001), 'Gautier d'Aupais, Courtly Love and the Dangers of the Tavern', in: *Romance notes* 41, pp. 273-80.
- Crespo, R. (1994), '«Merchi desert qi la prie» (R. 1206, v. 33)', in: *Cultura Neolatina* 54, pp. 53-64.
- Idem (1997), 'Gautier d'Aupais fonte di *De Venus la deesse d'amor*', in: Hudde, H., Schöning, U. (éds), *Literatur: Geschichte und Verstehen. Festschrift für Ulrich Molk zum 60. Geburtstag*, Heidelberg, pp. 287-95.
- Crosland, J. (1947), 'Ovid's Contribution to the Conception of Love Known as 'L'Amour Courtois'', in: *MLR* 42, pp. 199-206.
- Curtis, L. R. (1963), *Le roman de Tristan en prose. Tome I*, München.
- Eadem (1969), *Tristan Studies*, München.
- Eadem (1976), *Le roman de Tristan en prose. Tome II*, Leiden.
- Eadem (1985), *Le roman de Tristan en prose. Tome III*, Cambridge.
- Curtius, E. R. (1991³), *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris.
- Dean, N. (1967), 'Chaucer's *Complaint*, a Genre Descended from the *Heroides*, in: *Comparative Literature* 19, pp. 1-27.
- Eadem (1999), *Anglo-Norman Literature. A Guide to Texts and Manuscripts*, London.
- De Boer, C. (1909), *Philomena. Conte raconté d'après Ovide par Chrétien de Troyes*, Paris.
- Idem (1921), *Piramus et Tisbé. Poème du XII^e siècle*, Paris.
- Dees, A. (1987), *Atlas des formes linguistiques des textes littéraires de l'ancien français*, Tübingen.
- Delbouille, M. (1936), *Le Roman du Castelain de Couci et de la Dame de Fayel par Jakemes*, Paris.
- De Lollis, C. (1889), 'Appunti dai mss. provenzali vaticani', in: *Revue des Langues Romanes*, pp. 157-193.
- Demartini, D. (2006), *Miroir d'amour, miroir du roman. Le discours amoureux dans le Tristan en prose*, Paris.
- Eadem (2008), 'Le *Tristan en prose* : la lettre à l'épreuve du roman', in : Lefèvre, S. (éd.), *La lettre dans la littérature romane du Moyen Âge*, Orléans, pp. 141-63.
- Depretto-Genty, C. (1991), *Iouri Tynianov, Formalisme et histoire littéraire*, Paris.
- Dernedde, R. (1887), *Über die den altfranzösischen Dichtern bekannten epischen Stoffe aus dem Altertum*, Erlangen.
- De Roquefort-Flaméricourt, B. (1815), *De l'état de la poésie française dans les XII^e et XIII^e siècles*, Paris.
- Deschaux, R. (1988), 'Le Lai et la Complainte', in: *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters VIII. La littérature française aux XIV^e et XV^e siècles. 1. Partie historique*, pp. 70-85.
- Dieudonné, A. (1916), *Manuel de numismatique française. II. Monnaies royales françaises depuis Hugues Capet jusqu'à la Révolution*, Paris.
- Di Girolamo, C. (1988), '« Cor » e « cors »: itinerari merridionali' in: Bruni, F. (éd), *Capitoli per una storia del cuore. Saggi sulla lirica romanza*, Palermo, pp. 21-48.
- Idem (2006), 'Madonna mia. Una riflessione sui *salutz* e una nota per Giacomo da Lentini', in: *Cultura Neolatina* 66, pp. 411-22.
- Idem (2007), 'Maria di Francia e il *salut d'amour*', in: *Cultura Neolatina* 67, pp. 161-5.

- Dillon, E. (2002), *Medieval Music-Making and the Roman de Fauvel*, Cambridge.
- Di Luca, P. (2010), 'Falquet de Romans, *Ma bella dompna, per vos dei esser gais* (BdT 156.8)', in: *Lecturae Tropatorum* 3, pp. - (en cours de publication)
- Dingwall, E. J. (1931), *The girdle of chastity. A medico-historical study*, London.
- Dittmer, L. (1959), *Paris 13521 & 11411*, New York.
- Dobiache-Rojdesvensky, O. (1931), *Les Poésies des Goliards*, Paris.
- Doss-Quinby, E. (1984), *Les Refrains chez les trouvères du XII^e siècle au début du XIV^e*, New York.
- Doss-Quinby, E., Rosenberg, S. N., Aubrey, E. (2006), *The Old French ballette. Oxford, Bodleian Library, MS Douce 308*, Paris.
- Doss-Quinby, E., Tasker Grimbert, J., Pfeffer, W., Aubrey, E. (2001), *Songs of the Women Trouvères*, New Haven-London.
- Doutrepoint, G. (reprint 1977), *Inventaire de la « librairie » de Philippe le Bon, 1420*, Genève.
- Dragonetti, R. (1959), 'Trois motifs de la lyrique courtoise confrontés avec les Arts d'aimer', in : *Romanica Gandensia* VII, pp. 5-48.
- Idem (reprint 1979), *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Bruges.
- Idem (1982), 'Le mariage des arts au Moyen Âge', in : Célis, R. (éd.), *Littérature et musique*, Bruxelles, pp. 59-73. [repris dans : Idem (1986), « *La musique et les lettres* ». *Études de littérature médiévale*, Genève, pp. 43-57]
- Dronke, P. (1968²), *Medieval Latin and the Rise of European Love Lyric*, 2 vol., Oxford.
- Idem (1970), *Poetic Individuality in the Middle Ages. New Departures in Poetry, 1000-1150*, Oxford.
- Idem (1976), 'Pseudo-Ovid, Facetus, and the Arts of Love', in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 11, pp. 126-31.
- Idem (1979), 'A note on Pamphilus', in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 42, pp. 225-30.
- Idem (2000), 'Generi letterari della poesia ritmica altomedievale', in: Stella, F. (éd.), *Poesia dell'alto medioevo europeo: manoscritti, lingua e musica dei ritmi latini. Atti delle euroconferenze per il Corpus dei ritmi latini (IV-IX sec.), Arezzo, 6-7 novembre 1998 e Ravello, 9-12 settembre 1999*, Firenze, pp. 171-85.
- Idem (2003), *Imagination in the Late Pagan and Early Christian World. The First Nine Centuries A.D.*, Firenze.
- Droz, E., Piaget, A. (1910), *Le jardin de plaisance et fleur de rhétorique. I. Reproduction en fac-similé de l'édition publiée par Antoine Vérard vers 1501*, Paris.
- Eidem (1925), *Le jardin de plaisance et fleur de rhétorique. II. Introduction et notes*, Paris.
- Duff, D. (2000), *Modern Genre Theory*, London.
- Duplessy, J. (1988), *Les monnaies françaises royales de Hugues Capet à Louis XVI (987-1793), Tome I (Hugues Capet – Louis XII)*, Paris.
- East, J. R. (1968), 'Brunetto Latini's Rhetoric of Letter-Writing', in: *The Quarterly Journal of Speech* 54, pp. 241-6.
- Eckert, G. (1895), *Über die bei den altfranzösischen Dichtern vorkommenden Bezeichnungen der einzelnen Dichtungsarten. Ein Beitrag zur Wortgeschichte*, Mosbach.
- Ehrismann, G. (1918), *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters. Erster Teil. Die Althochdeutsche Literatur*, München.
- Eichmann, R., DuVal, J. (1984), *The French fabliau B.N. MS. 837, Vol. I*, New York-London.
- Eley, P., Simons, P., Longtin, M., Hanley, C., Shaw, Ph. (2005), *Partonopeus de Blois. An Electronic Edition*, Sheffield. [www.hrionline.ac.uk/partonopeus/main.html.]
- Elliot, A.G. (1977), 'The Facetus: or, The Art of Courtly Living', in: *Allegorica* 2, pp. 27-57.

- Eloranta, M. (1942), 'Couplets d'une romance d'Audefroï le Bastard incorporés dans un salut d'amour du XIII^e siècle', in : *Neuphilologische Mitteilungen* 43, pp. 1-6.
- Elwert, W. T. (1971), *Aufsätze zur provenzalischen, französischen und neulateinischen Dichtung*, Wiesbaden.
- Engels, J. (1970), 'L'«autobiographie» du jongleur dans un Dit du ms. Paris, B. N. f. fr. 837', in : *Vivarium* 8, pp. 68-79.
- Erickson, C. T. (1973), *The Anglo-Norman Text of Le Lai du Cor*, Oxford.
- Ernout, E. (1951), 'Dictare', in : *Revue des études latines* 29, pp. 155-61.
- Ewert, A. (1932), *Gui de Warewic. Roman du XIII^e siècle. Tome I*, Paris.
- Faral, E. (1910), *Les jongleurs en France au moyen âge*, Paris.
- Idem (1912a), 'Le poème de Pirus et Tisbé et quelques contes ou romans français du XII^e siècle', in : *Romania* 41, pp. 32-57.
- Idem (1912b), 'Une chanson française inédite', in: *Romania* 41, pp. 265-9 et pp. 412-4.
- Idem (1913), *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*, Paris.
- Idem (1919), *Gautier d'Aupais. Poème courtois du XIII^e siècle*, Paris.
- Idem (1933), 'D'amour et de jalousie. Complainte d'amour du XIII^e siècle', in : *Romania* 59, pp. 333-50.
- Idem (1934), *Le manuscrit 19152 du fonds français de la Bibliothèque Nationale*, Paris.
- Faral, E., Bastin, J. (1959), *Œuvres complètes de Rutebeuf*, vol. 1, Paris.
- Fedeli, P. (2007), *Ovidio. Dalla poesia d'amore alla poesia d'esilio*, 2 vol., Milano.
- Fernández de la Cuesta González, B. (2008), *En la senda del Florilegium Gallicum. Edición y estudio del florilegio del manuscrito Córdoba, Archivo capitular 150*, Louvain.
- Finoli, A. M. (1969), *Artes amandi. Da Maître Elie ad Andrea Cappellano*, Milano.
- Eadem (1998), '« A celle rose clamée... » : lettere d'amore ne *Le chevalier errant* di Tommaso III di Saluzzo', in : Fassò, A., Formisano, L., Mancini, M. (éds), *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Melli*, Alessandria, vol I, pp. 303-17.
- Foehr-Janssens, Y. (1997), 'Les contes desrimez du *Roman de Cassidorus*. Le fantôme de la musique', in : *Romania* 115, pp. 118-37.
- Eadem (2005), '«Le seigneur et le prince de tous les contes ». Le *Dit du Barisel* et sa position initiale dans le manuscrit BnF f. fr. 837', in : Mikhaïlova, M. (éd.), *Mouvances et jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, Orléans, pp. 153-71.
- Foerster, W. (1880), *De Venus la deesse d'amor. Altfranzösisches Minnegedicht aus dem XIII. Jahrhundert*, Bonn.
- Ford, G. B. jr. (1966), *The Ruodlieb. Linguistic introduction, latin text, and glossary*, Leiden.
- Formisano (1980), *Gontier de Soignies. Il canzoniere*, Milano-Napoli.
- Idem (1993), 'Prospettive di ricerca sui canzonieri d'autore nella lirici d'oïl', in: Guida, S., Latella, F. (éds), *La filologia romanza e i codici. Atti del convegno, Messina, Università degli studi, Facoltà di lettere e filosofia 19-22 Dicembre 1991*, vol. I, pp. 131-52.
- Idem (1994), 'La lirica', in : Di Girolamo, C. (éd.), *La letteratura romanza medievale. Una storia per generi*, Bologna, pp. 63-125.
- Idem (2008), 'La lyrique d'oïl dans le cadre du mouvement troubadouresque', in : Grossel, M.-G., Herbin, J.-Ch. (éds), *Les chansons de langue d'oïl. L'art des trouvères*, Valenciennes, pp. 101-15.
- Fotitch, T., Steiner, R. (1974), *Les lais du roman de Tristan en prose d'après le manuscrit de Vienne 2542*, München.
- Foulet, A. L. (1924), *Lettres françaises du XIII^e siècle. Jean Sarrasin, Lettre a Nicolas Arrode (1249)*, Paris.
- Idem (1925), *Jean Renart. Galeran de Bretagne. Roman du XIII^e siècle*, Paris.

- Idem (1982³), *Petite syntaxe de l'ancien français*, Paris.
- Fourrier, A. (1960), *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen-Age. Tome I. Les débuts (XII^e siècle)*, Paris.
- Idem (1973), 'La destinataire de *La Dame à la Licorne*', in : *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, Paris, pp. 265-276.
- Fowler, A. (1982), *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge (Massachusetts).
- Fox, J. H. (1950), *Robert de Blois. Son œuvre didactique et narrative*, Paris.
- Franchi, C. (2006), *Trobei pastora. Studio sulle pastorelle occitane*, Alessandria.
- Fresco, K. (1988), *Gillebert de Berneville. Les poésies*, Genève.
- Fréville, M. de (1888), *Les quatre âges de l'homme, traité moral de Philippe de Navarre*, Paris.
- Fritz, J.M., Méla, Ch., Collet, O., Hult, D. F., Zai, M.-Cl. (1994), *Chrétien de Troyes. Romans suivis des Chansons avec, en appendice, Philomena*, Paris.
- Gallo, F. A. (2007), « Oci ». *Voci d'uccelli in testi medievali*, Ravenna.
- Gally, M. (2004), *Parler d'amour au puy d'Arras. Lyrique en jeu*, Orléans.
- Galvani, G. (1829), *Osservazioni sulla poesia de' trovatori*, Modena.
- Gambino, F. (2003), 'Forme e generi in contatto: A Deu coman vos e.l vostre ric preç', in: Castano, R., Guida, S., Latella, F. (éds), *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Reggio Calabria - Messina, 7-13 juillet 2002*, Roma, t. I, pp. 343-62.
- Eadem (2007), 'Eu a manz iur e promet vos An 461.VI', in: *L'ornato parlare. Studi di filologia e letterature romanze per Furio Brugnolo*, Padova, pp. 115-38.
- Eadem (éd.) (2009), *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*, Roma.
- Garbini, P. (1996), *Boncompagno da Signa. Rota Veneris*, Roma.
- Gaudenzi, A. (1890), 'Guidonis Fabe 'Summa dictaminis'', in: *Il Propugnatore*, 3: 13-14, pp. 287-338, 3 : 16-17, pp. 345-393 [édition consultable sur le site de ALIM].
- Gaullier-Bougassas, C. (2004), *Roman et lyrisme courtois. Partonopeus de Blois et Galeran de Bretagne*, in : *Cahiers de recherches médiévales* 11, pp. 197-212.
[publication électronique: <http://crm.revues.org/index1853.html>]
- Eadem (2009), *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel de Jakemés*, Paris.
- Gaunt, S., Harvey, R., Patterson, L. (2000), *Marcabru. A critical edition*, Cambridge.
- Gelzer, H. (1917), *Nature. Zum Einfluss der Scholastik auf den altfranzösischen Roman*, Halle.
- Genette, G. (1979), *Introduction à l'architexte*, Paris.
- Idem (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris.
- Genette, G., Todorov, T. (éds) (1986), *Théorie des genres*, Paris.
- Gennrich, F. (1908), *Le Romans de la dame a la lycorne et du biau chevalier au Lyon*, Dresden.
- Idem (1921), *Rondeaux, Virelais und Balladen. Band I : Texte*, Dresden.
- Idem (1927), *Rondeaux, Virelais und Balladen. Band II : Materialien, Literaturnachweise, Refrainverzeichnis*, Dresden.
- Idem (1958), *Bibliographie der ältesten französischen und lateinischen Motetten*, Darmstadt.
- Gicquel, B. (1981), 'Le Jehan et Blonde de Philippe de Remi peut-il être une source du *Willehalm von Orlens* ?', in : *Romania* 102, pp. 306-23.
- Gildea, J. (1965), *Durmart le Galois. Roman Arthurien du Treizième Siècle. Tome I. Texte*, Villanova (Pennsylvania).
- Idem (1966), *Durmart le Galois. Roman Arthurien du Treizième Siècle. Tome II. Étude*, Villanova (Pennsylvania).

- Goldin, D. (1988), *B come Boncompagno. Tradizione e invenzione in Boncompagno da Signa*, Padova.
- Goldschmidt, M. (1899), *Sone von Nausay*, Tübingen.
- Gonfroy, G. (1988), 'Les genres lyriques occitans et les traités de poétique : de la classification médiévale à la typologie moderne', in : Kremer, D. (éd.), *Actes du XVIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes, Université de Trèves (Trier) 1986*, Tübingen, vol. 6, pp. 121-35.
- Gossner, J. W. (1953), 'The farewell in medieval French poetry', in: *Symposium 7*, pp. 71-91 et pp. 333-48.
- Idem (1955), 'Two medieval French congés d'amour', in: *Symposium 9*, pp. 106-25.
- Grierson, Ph. (1991), *The coins of medieval Europe*, London.
- Grigsby, J. L. (2000), *The Gab as a Latent Genre in Medieval French Literature. Drinking and Boasting in the Middle Ages*, Cambridge, MA.
- Gröber, G. (1877), 'Die Liedersammlungen der Troubadors', in: *Romanische Studien 2*, pp. 337-670.
- Idem (1902), *Grundriss der Romanischen Philologie*, vol. II, 1, Strassburg.
- Grossel, M.-G. (1997), 'La déclaration amoureuse dans la chanson de trouvère', in: *Bien dire et bien apprendre 15*, pp. 57-69.
- Guiette, R. (1949), 'D'une poésie formelle en France au moyen âge', in : *Revue des sciences humaines 54*, pp. 61-8.
- Gybbon-Monnypenny, G. B. (1973), 'Guillaume de Machaut's erotic 'autobiography': precedents for the form of the *Voir-Dit*', in: Rothwell, W., Barron, W. R. J., Blamires, D., Thorpe, L. (éds), *Studies in Medieval Literature and Languages in Memory of Frederick Whitehead*, Manchester, pp. 133-52.
- Halm, C. (1863), *Rhetores latini minores*, Leipzig.
- Hardy, I., *Les chansons attribuées au trouvère picard Raoul de Soissons*, Ottawa. [édition électronique disponible sur <http://www.uottawa.ca/academic/arts/lfa/activites/textes/ineke/index.htm>]
- Harf-Lancner, L. (1990), *Lais de Marie de France*, Paris.
- Hasenohr, G. (1990), 'Les romans en vers', in : Martin, H.-J., Vezin, J. (dir.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris, pp. 245-64.
- Eadem (1999), 'Les recueils littéraires français du XIII^e siècle : public et finalité', in Jansen-Sieben, R., Van Dijk, H. (éds), *Codices miscellaneorum*, Bruxelles, pp. 37-50.
- Hasenohr, G., Raynaud de Lage, G. (1993²), *Introduction à l'ancien français*, Paris.
- Hasenohr, G., Zink, M. (éds) (1992²), *Dictionnaire des Lettres françaises. Le Moyen Age*, Paris.
- Heijkant, M.-J. (1997), *La tavola ritonda*, Milano-Trento.
- Eadem (1999), '«E' ti saluto con amore». Messaggi amorosi epistolari nella letteratura arturiana in Italia', in: *Medioevo Romano 23*, pp. 277-98.
- Heinimann, S. (1978), 'Tradition parémiologique et tradition littéraire. A propos du proverbe « Au premier coup ne chiet pas li chaisnes »', in : Gendre, A., Gossen, Ch.-Th., Straka, G. (éds), *Mélanges d'études romanes du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Monsieur Jean Rychner*, Strasbourg, pp. 197-207.
- Hempfer, K. W. (1973), *Gattungstheorie*, München.
- Henry, A. (1948), *L'œuvre lyrique d'Henri III, duc de Brabant*, Gent.
- Idem (1978⁶), *Chrestomathie de la littérature en ancien français*, Berne.
- Idem (1982), *Adenet le roi, Berte as grans piés*, Genève.
- Hijmans-Tromp, I. (1999), 'La Sommetta falsamente attribuita a Brunetto Latini', in: *Cultura Neolatina 59*, pp. 177-243.

- Hilka, A. (1903), *Die direkte Rede als stilistisches Kunstmittel in den Romanen des Kristian von Troyes*, Halle.
- Idem (1912), *Li romanz d'Athis et Prophilias (L'estoire d'Athenes). Band I*, Dresden.
- Idem (1916), *Li romanz d'Athis et Prophilias (L'estoire d'Athenes). Band II*, Dresden.
- Idem (1925a), 'Plagiate in altfranzösischen Dichtungen', in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 47, pp. 60-69.
- Idem (1925b), 'Die anglonormannische Kompilation didaktisch-epischen Inhalts der Hs. Bibl. nat. nouv. acq. fr. 7517', in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 47, pp. 423-54.
- Idem (1932), *Aimon von Varennes. Florimont. Ein altfranzösischer Abenteuerroman*, Göttingen.
- Hoepffner, E. (1920), 'Les poésies lyriques du *Dit de la Panthère* de Nicole de Margival', in : *Romania* 46, pp. 204-30.
- Holsinger, B., Townsend, D. (2000), 'The Ovidian Verse Epistles of Master Leoninus (ca. 1135-1201)', in: *Journal of Medieval Latin* 10, pp. 239-54.
- Hülk, W. (1999), *Schrift-Spuren von Subjektivität. Lektüren literarischer Texte des französischen Mittelalters*, Tübingen.
- Hunkeler, Th. (2008), '«Alors que chacun dort, je veille». L'insomnie amoureuse à travers ses échos ovidiens', in : *Camena* 5, pp. -
- Huot, S. (1985), 'From *Roman de la Rose* to *Roman de la Poire* : The Ovidian Tradition and the Poetics of Courtly Culture', in: *Medievalia et humanistica* n. s. 13, pp. 95-111.
- Eadem (1987), *From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca-London.
- Ibos-Augé, A. (1992-1995), 'Quatre nouvelles œuvres contenant des refrains musicaux', in: *Romania* 113, pp. 540-45.
- Ilvonen, E. (1914), *Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du moyen âge*, Helsingfors.
- Järnström, E. (1910), *Recueil de chansons pieuses du XIII^e siècle*, vol. I., Helsingfors.
- Järnström, E., Långfors, A. (1927), *Recueil de chansons pieuses du XIII^e siècle*, vol. II., Helsinki.
- Jauss, H.-R. (1968), 'Entstehung und Strukturwandel der allegorischen Dichtung', in: *GRLMA VI. La littérature didactique, allégorique et satirique. 1. Partie historique*, Heidelberg, pp. 146-244.
- Idem (1970a), 'Genèse et structure des genres allégoriques', in: *GRLMA VI. La littérature didactique, allégorique et satirique. 2. Partie documentaire*, Heidelberg, pp. 203-80.
- Idem (1970b), 'Littérature médiévale et théorie des genres', in: *Poétique* 1, pp. 79-101. [repris en allemand: Idem (1972), *GRLMA I. Généralités*, Heidelberg, pp. 107-38]
- Jeanroy, A. (1893), 'Trois dits d'amour du XIII^e siècle', in : *Romania* 22, pp. 45-70.
- Idem (1897), 'Les chansons de Philippe de Beaumanoir', in : *Romania* 26, 517-36.
- Idem (1914), 'Le débat du clerc et de la demoiselle. Poème inédit du XIV^e siècle', in : *Romania* 43, pp. 1-17.
- Idem (1918), *Bibliographie sommaire des chansonniers français du moyen âge (manuscripts et éditions)*, Paris.
- Jeanroy, A. Brandin, L. Aubry, P. (reprint 1975), *Lais et descorts français du XIII^e siècle. Textes et musique*, Genève.
- Jeanroy, A., Långfors, A. (1915-1917), 'Chansons inédites tirées du manuscrit français 1591 de la Bibliothèque nationale', in : *Romania* 44, pp. 454-510.
- Eidem (1921), *Chansons satiriques et bachiques du XIII^e siècle*, Paris.
- Joret, Ch. (1892), *La rose dans l'antiquité et au moyen age. Histoire, légendes et symbolisme*, Paris.

- Jubinal, A. (1835), *Jongleurs et trouvères, ou choix de saluts, épîtres, rêveries et autres pièces légères des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris
- Idem (1842), *Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux et autres pièces inédites des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles*, vol. II, Paris.
- Idem (1846), *Lettres à m. le comte de Salvandy sur quelques-uns des manuscrits de la bibliothèque royale de La Haye*, Paris.
- Jung, M.-R. (1971), *Études sur le poème allégorique en France au moyen âge*, Berne.
- Karl, Lo. (1925), 'L'Art d'Amor de Guiart', in : *Zeitschrift für romanische Philologie* 44, pp. 66-80 et 181-7.
- Karl, Lu. (1928), 'Eine altfranzösische Liebesklage (Handschrift Bibl. Nat. Paris fr. 837)', in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 48, pp. 133-9.
- Karnein, A. (1985), *De Amore in volkssprachlicher Literatur. Untersuchungen zur Andreas-Capellanus-Rezeption in Mittelalter und Renaissance*, Heidelberg.
- Kastner, L. E. (1905), 'A Neglected French Poetic Form', in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 28, pp. 288-97.
- Kelly, D. (1978), *Medieval Imagination. Rhetoric and the Poetry of Courtly Love*, Madison-London.
- Kibler, W. W., Zinn, G. A. (éds) (1995), *Medieval France. An Encyclopedia*, New York.
- Kirfel, E.-A. (1969), *Untersuchungen zur Briefform der Heroïdes Ovids*, Bern-Stuttgart.
- Kjellman, H. (reprint 1974), *La vie seint Edmond le rei. Poème anglo-normand du XII^e siècle par Denis Piramus*, Genève.
- Knapp, F. P. (2006), *Andreas aulae regiae capellanus. De amore. Libri tres*, Berlin.
- Koch, P. (1998), 'Urkunde, Brief und Öffentliche Rede. Eine diskurstraditionelle Filiation im 'Medienwechsel'', in: *Das Mittelalter* 3, pp. 13-44.
- Könsgen, E. (1974), *Epistolae duorum amantium. Briefe Abaelards und Heloises?*, Leiden-Köln.
- Idem (1976), *Compte rendu de Ruhe 1975*, in: *Romanische Forschungen* 88, pp. 447-9.
- Krüger, P. (1912), *Bedeutung und Entwicklung der Salutatio in den mittelalterlichen Briefstellern bis zum 14. Jahrhundert*, Greifswald.
- Lacour, L. (1856), *Chansons et saluts d'amour de Guillaume de Ferrières, dit le vidame de Chartres*, Paris.
- Lacroix, D., Walter, Ph. (1989), *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, Paris.
- Lacy, N. J. (éd.) (1998), *Early French Tristan Poems II*, Cambridge.
- Ladd, A. P. (1973), *Lyric insertions in thirteenth-century French narrative*, New Haven.
- Eadem (1975), 'Attitude toward lyric in the *Lai d'Aristote* and some later fictional narratives', in: *Romania* 96, pp. 194-208.
- Landolfi Manfellotto, A. (1986), 'Eledus, Serena e il secondo Arnaldo', in: *Cultura neolatina* 46, pp. 131-43. [repris dans Antonelli, R., Beggiano, F., Ferrari A., Solimena, A., (éds) (1989), *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena, vol. III, pp. 789-801]
- Långfors, A. (1907), 'Li confrere d'amours. Poème avec refrains (Bibl. nat. fr. 837)', in : *Romania* 36, pp. 29-35.
- Idem (1914-1919), *Le roman de Fauvel par Gervais du Bus*, Paris.
- Idem (1915-1917), 'Le fabliau du moine, le dit de la tremontaine. Deux poèmes inédits, tirés du manuscrit 2800 de la bibliothèque du baron James de Rothschild', in : *Romania* 44, pp. 559-74.
- Idem (1918-1919), 'Dou vrai chiment d'amours, une nouvelle source de *Venus la deesse d'amor*', in : *Romania*, pp. 205-19.

- Idem (1923), *Le mariage des sept arts par Jehan le Teinturier d'Arras suivi d'une version anonyme. Poèmes français du XIII^e siècle*, Paris.
- Idem (1930), 'Deux traités sur l'amour tirés du manuscrit 2200 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève', in : *Romania* 56, pp. 361-88.
- Idem (1934a), 'Mélanges de poésie lyrique française. VI. Les refrains dans le poème intitulé *D'amors et de jalousie*', in : *Romania* 60, pp. 204-17.
- Idem (1934b), 'En marge de trois poèmes de la fin du XIII^e siècle sur Pierre de la Broce', in : *Annales Academiae Scientiarum Fennicae*, série B, 30, pp. 373-92.
- Idem (1940), 'Notes lexicographiques', in : *Neuphilologische Mitteilungen* 41, pp. 97-117.
- Idem (1943), '*L'arriereban d'Amours*. Poème du XIII^e siècle inspiré par le *Bestiaire d'Amour* de Richard de Fournival', in : *Mélanges de philologie offerts à M. Johan Melander*, Uppsala, pp. 285-90.
- Langlois, E. (1890), *Origines et sources du Roman de la rose*, Paris.
- Idem (1910), *Les manuscrits du Roman de la rose. Description et classement*, Lille-Paris.
- Idem (1921), *Le roman de la rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meun, tome troisième*, Paris.
- Lanham, C. D. (1975), *Salutatio Formulas in Latin Letters to 1200 : Syntaxe, Style, and Theory*, München.
- Larson, P. (2000), '*A ciascun'alma presa*, vv. 1-4', in: *Studi mediolatini e volgari* 46, pp. 85-119.
- Lathuillère, R. (1966), *Guiron le courtois. Étude de la tradition manuscrite et analyse critique*, Genève.
- Latzke, Th. (1975), 'Die Carmina erotica der Ripollsammlung', in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 10, pp. 138-201.
- Lauchert, F. (1889), *Geschichte des Physiologus*, Strassburg.
- Laugesen, A. T. (1973), 'Quelques formules de salutation en ancien français', in: *Revue Romane* 8, pp. 143-50.
- Lausberg, H. (1960), *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, 2 vol., München.
- LeBlanc, Y. (1995), *Va Lettre Va. The French Verse Epistle (1400-1550)*, Birmingham, Al.
- Lebsanft, F. (1998), *Studien zu einer Linguistik des Grußes. Sprache und Funktion der altfranzösischen Grußformeln*, Tübingen.
- Leclanche, J.-L. (1980), *Contribution à l'étude de la transmission des plus anciennes œuvres romanesques françaises. Un cas privilégié : Floire et Blancheflor*, 2 vol., Lille.
- Leclercq, J. (1946), 'Le genre épistolaire au moyen âge', *Revue du moyen age latin* 2, pp. 63-70.
- Lecoy, F. (1979), *Jean Renart. Le Lai de l'Ombre*, Paris.
- Lee, Ch. (1988), 'La solitudine del cuore: caratteri della lirica cortese in Francia', in: Bruni, F. (éd), *Capitoli per una storia del cuore. Saggi sulla lirica romanza*, Palermo, pp. 49-78.
- Eadem (2003), 'I frammenti del *Jaufre* nei canzonieri lirici', in: Sánchez Miret, F. (éd.), *Actas del XXIII Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románica, Salamanca, 24-30 septiembre 2001*, Tübingen, vol. IV, pp. 135-47.
- Lefèvre, S. (1992²), 'Chaillou de Pesstain', in: Hasenohr, G., Zink, M. (éds), *Dictionnaire des Lettres françaises. Le Moyen Age*, Paris, pp. 236-8.
- Eadem (2001), 'De la naissance du chant à l'envoi', in : Babbi, A.M., Galderisi, C. (éds), *Chanson pouvez aller pour tout le monde. Recherches sur la mémoire et l'oubli dans le chant médiéval. Hommage à Michel Zink*, Orléans, pp. 67-81.

- Eadem (2002), 'Prologues de recueils et mise en œuvre des textes : Robert de Blois, Christine de Pizan et Antoine de la Sale', in : Baumgartner, E., Harf-Lancner, L. (éds), *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Paris, vol. II, pp. 89-125.
- Eadem (2005), 'Le recueil et l'Œuvre unique. Mobilité et figement', in : Mikhaïlova, M. (éd.), *Mouvances et Jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, Orléans, pp. 203-28.
- Eadem (2008a), 'Les rémanences de l'impératif ovidien *Dicere quae pvdvit, scribere ivssit amor* (*Héroïdes*, IV, 10) dans les saluts d'oc et d'oïl du Moyen Âge', in: Laurence, P., Guillaumont, F. (éds), *Epistulae antiquae V. Actes du V^e colloque international L'épistolaire antique et ses prolongements européens* (Université François-Rabelais, Tours, 6-7-8 septembre 2006), Louvain-Paris-Dudley, MA, pp. 327-40.
- Eadem (2008b), 'La révérence des saluts envers la lyrique', in : Dominique Briquel, (éd.), *Association Guillaume Budé. Actes du XV^e congrès. La poétique, théorie et pratique*, Paris, pp. 755-71.
- Eadem (2008c), 'Introduction. « Je prends votre main dans la mienne »', in : Eadem (éd.), *La lettre dans la littérature romane du Moyen Âge*, Orléans, pp. 1-17.
- Lefèvre, Y. (1978), 'Du rêve idyllique au goût de la vraisemblance', in : *GRLMA IV. Le roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle. I. Partie historique*, Heidelberg, pp. 265-77.
- Idem (1988), *Gautier d'Arras. Ille et Galeron*, Paris.
- Legge, M. D. (1963), *Anglo-Norman literature and its background*, Oxford.
- Le Grand d'Aussy, P. J. B. (1779), *Fabliaux ou contes du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris.
- Idem (1781²), *Fabliaux ou contes du XII^e et du XIII^e siècle, fables et roman du XIII^e siècle*, tome troisième, Paris.
- Legry-Rosier, J. (1955), 'Manuscrits de contes et de fabliaux', in : *Bulletin d'information de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes* 4, pp. 37-47.
- Lehmann, P. (1927), *Pseudo-antike Literatur des Mittelalters*, Leipzig-Berlin.
- Lejeune, R. (1978), 'Jean Renart et le roman réaliste au XIII^e siècle', in : *GRLMA IV. Le roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle. I. Partie historique*, Heidelberg, pp. 400-453.
- Lenz, F. W. (1959), 'Einführende Bemerkungen zu den mittelalterlichen Pseudo-Ovidiana', in: *Das Altertum* 5, pp. 171-82.
- Léonard, M. (1996), *Le dit et sa technique littéraire, des origines à 1340*, Paris.
- Lepage, Y. G. (1975), 'Un recueil français de la fin du XIII^e siècle (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 1553)', in : *Scriptorium* 29, pp. 23-46.
- Levy, R. (1939), 'Un commentaire sur un vers de *Gautier d'Aupais*', in : *Publications of the Modern Language Association* 54, pp. 629-36.
- Liersch, K. (1892), 'Zum Liebesgruss', in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, pp. 154-7.
- Limentani, A. (1977), *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto* Torino.
- Lindelöf, U, Wallensköld, A. (1902), 'Les chansons de Gautier d'Epinal', in : *Mémoires de la société néophilologique de Helsingfors* 3, pp. 205-320.
- Linker, R. W. (1979), *A bibliography of old French lyrics*, University of Mississippi.
- Linn, I. (1938), 'If All the Sky Were Parchment', in: *Publications of the Modern Language Association* 53, pp. 951-70.
- Lo Monaco, F., Rossi, L. C., Scaffai, N. (éds) (2006), « Liber », « Fragmenta », « Libellus » *prima e dopo Petrarca. In ricordo di d'Arco Silvio Avalle*, Firenze.
- Lote, G. (1951), *Histoire du vers français*, t. 2, Paris.
- Louison, L. (2004), *De Jean Renart à Jean Maillart. Les romans de style gothique*, Paris.

- Lucken, Ch. (1999), 'L'Écho du poème (« ki sert de recorder che k'autres dist »)', in : Gally, M., Jourde, M. (éds), *Par la vue et par l'ouïe. Littérature du Moyen Âge et de la Renaissance*, Fontenay-aux-Roses, pp. 25-58.
- Luehring, J., Utz, R. J. (1996), 'Letter Writing in the Late Middle Ages (ca. 1250-1600). An Introductory Bibliography of Critical Studies', in : Poster, C. (éd.), *The Late Medieval Epistle*, Evanston, Ill., pp. 191-
- Maddox, D. (1999), '«Courtois» d'Aupais: l'ombre du prodigue dans *Gautier d'Aupais*', in : Boutet, D., Castellani, M.-M., Ferrand, F., Petit, A. (éds), *Plais vos oïr bone cançon vallant ? Mélanges offerts à François Suard*, Lille, vol. 2, pp. 561-8.
- Maddox, D., Sturm-Maddox, S. (1993), 'Genre and Intergenre in Medieval French Literature', in: *L'esprit créateur* 33, pp. 3-9.
- Marchello-Nizia, L. (1984), *Le roman de la Poire par Thibaut*, Paris.
- Marinetti, S. (2008), 'Il salut d'amor', in: Lefèvre, S. (éd.), *La lettre dans la littérature romane du Moyen Âge*, Orléans, pp. 165-84.
- Marshall, J. H. (1972), *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, London.
- Martin, E. (1872), *Fergus. Roman van Guillaume le Clerc*, Halle.
- Martin, H. (1887), *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal*, tome III, Paris.
- Mehl, J.-M. (1990), *Les jeux au royaume de France du XIII^e au début du XVI^e siècle*, Paris.
- Méla, Ch. (1994), *Le conte du Graal ou le Roman de Perceval*, in : Fritz, J. M., Méla, Ch., Collet, O., Hult, D. F., Zai, M.-Cl., *Chrétien de Troyes. Romans*, Paris, pp. 937-1211.
- Méla, Ch., Collet, O. (1994), *Cligès*, in : Fritz, J. M., Méla, Ch., Collet, O., Hult, D. F., Zai, M.-Cl., *Chrétien de Troyes. Romans*, Paris, pp. 285-494.
- Melli, E. (1962), 'I «salut» e l'epistolografia medievale', in: *Convivium* 30, pp. 385-98.
- Ménard, Ph. (1970), 'La déclaration amoureuse dans la littérature arthurienne au XII^e siècle', in : *Cahiers de Civilisation Médiévale*, pp. 33-42.
- Idem (1984), 'Tradition manuscrite et édition de textes : le cas des fabliaux', in : Short, I. (éd.), *Medieval French textual studies in memory of T. B. W. Reid*, London, pp. 149-66.
- Idem (1987), *Le roman de Tristan en prose. Tome I. Des aventures de Lancelot à la fin de la « Folie Tristan »*, Genève.
- Menegaldo, S. (2001), 'Quand le narrateur est amoureux : prologues et épiloues « lyriques » dans le roman de chevalerie en vers aux XII^e et XIII^e siècles', in : *Bien dire et bien apprendre* 19, pp. 149-65.
- Idem (2005), *Le jongleur dans la littérature narrative des XII^e et XIII^e siècles. Du personnage au masque*, Paris.
- Idem (2007), 'Un avatar du jongleur: le personnage de *gaité* dans la littérature médiévale (XII^e-XIII^e siècle)', in : *Senefiance* 53, pp. 233-42.
- Meneghetti, M. L. (1992²), *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino.
- Eadem (1999), 'La forma-canzoniere fra tradizione mediolatina e tradizioni volgari', in: *Critica del Testo* II/1, pp. 119-40.
- Menichetti, A. (1978), 'Un « art d'amour » inedito del secolo XIV: il « Nouvelet »', in: *Testi e interpretazioni. Studi del seminario di filologia romanza dell'Università di Firenze*, Milano-Napoli, pp. 425-71.
- Méon, D. M., Barbazan, E. (1808²) [overall anpassen], *Fabliaux et contes des poètes français des XI, XII, XIII, XIV et XV siècles*, tomes II et IV, Paris.
- Merceron, J. (1998), *Le message et sa fiction. La communication par messenger dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles*, Berkeley-Los Angeles-London.
- Idem (2002), 'Paternoster et patenostre. De la liturgie à la sanctification érotique', in : *Romania* 120, pp. 132-48.

- Meyer, E. (1899), *Die gereimten Liebesbriefe des deutschen Mittelalters*, Marburg.
- Meyer, P. (1864), 'Bribes d'histoire littéraire', in : *Jahrbuch für romanische und englische Literatur* 5, pp. 393-400.
- Idem (1867), 'Le salut d'amour dans les littératures provençale et française', in : *Bibliothèque de l'École des Chartes* 28, pp. 124-70.
- Idem (1887), 'Notice d'un manuscrit appartenant a M. le comte d'Ashburnham' in : *Bulletin de la Société des Anciens Textes Français* 13, pp. 82-103.
- Idem (1889), 'Fragment de *Blanchandin et l'orgueilleuse d'amour*', in : *Romania* 18, pp. 289-96.
- Idem (1890a), 'Notice sur deux anciens manuscrits français ayant appartenu au marquis de la Clayette (Bibliothèque nationale, Moreau, 1715-1719)', in : *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale et autres bibliothèques* 33, pp. 1-90.
- Idem (1890b), 'Des rapports de la poésie des trouvères avec celle des troubadours', in : *Romania* 19, pp. 1-62.
- Idem (1894), 'Le couplet de deux vers', in : *Romania* 23, pp. 1-35.
- Idem (1909), 'Mélanges anglo-normands', in: *Romania*, pp. 434-41.
- Meyer, R. M. (1885), 'Alte deutsche Volksliedchen', in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, pp. 121-236.
- Meyer, R., Bédier, J., Aubry, P. (1904), *La Chanson de Bele Aelis par le trouvère Baude de la Quarière*, Paris.
- Michelant, H.-V., Deprez, M., Meyer, P., Couderc, C., Auvray, L. (1868), *Catalogue des manuscrits français. Tome premier. Ancien fonds*, Paris.
- Mickel, E. J., Nelson, J. A., Myers, G. M. (1977), *The Old French Crusade Cycle. Vol. I. La Naissance du Chevalier au Cygne*, Tuscaloosa.
- Middleton, R. (1999), 'The History of BNF fr. 1588', in : Sargent-Baur, B. N., *Philippe de Remi, le Roman de la Manekine*, Amsterdam-Atlanta, pp. 41-68.
- Miller, B. E. C., Aubenas, J. A. (1842), Compte rendu de Jubinal 1842, in : *Revue de bibliographie analytique* 3, pp. 980-85.
- Minetti, F. F. (1978), *Assaggi, provvisoriamente dislocativi, dell' «837» (F. Fr. B.N. di Parigi). In Appendice, Le «Croci» di Chiaro*, Torino.
- Mira, C. (1999), 'Un *topos* médiéval, le chef d'œuvre inimitable... et sans cesse imité : la beauté de l'héroïne chez Chrétien de Troyes', in : *Arob@se* 3, pp. 1-27.
- Mölk, U., Wolfzettel, F. (1972), *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München.
- Monaci, E. (1896), 'Aneddoti per la storia della scuola poetica siciliana', in: *Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei, Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, serie quinta 5, pp. 45-52.
- Monfrin, J. (1969), 'La *Complainte d'amours*, poème du XIII^e siècle', in : *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, vol. II, pp. 1365-89. [repris dans Idem (2001), *Études de philologie romane*, Genève, pp. 401-26]
- Idem (1970), 'Pièces courtoises du XIII^e siècle', in : *Revue de Linguistique romane* 34, pp. 133-48.
- Monson, D. A. (1981), *Les ensenhamens occitans. Essai de définition et de délimitation du genre*, Paris.
- Idem (2005), 'Andreas Capellanus and Reception Theory: The Third Dialogue', in: *Medievalia et humanistica* n. s. 31, pp. 1-13.
- Montaignon, A. de, Raynaud, G. (1877), *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*, vol. 2, Paris.
- Morawski, J. (1917), *Pamphile et Galatée, par Jehan Bras-de-Fer, de Dammartin-en-Goële. Poème français inédit du XIV^e siècle*, Paris.

- Idem (1923), *Le Facet en françoys*, Poznan.
- Idem (1927), 'La Flours d'amours', in: *Romania* 53, pp. 187-97.
- Idem (1930), 'Fragments de poèmes et refrains inédits', in: *Romania* 56, pp. 253-64.
- Morel-Fatio, A. (1886), 'Mélanges de littérature catalane. III: Le livre de courtoisie.', in : *Romania* 15, pp. 192-235.
- Morin, J. (1992), *The Genesis of Manuscript Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 146, with particular Emphasis on the Roman de Fauvel*, New York.
- Mühlethaler, J.-C. (1994), *Fauvel au pouvoir : lire la satire médiévale*, Paris.
- Muir, L. (1965), 'Another fragment of the prose *Tristan*', in: *Bulletin bibliographique de la Société Internationale Arthurienne* 17, p. 113.
- Müllenhoff, K., Scherer, W. (1892³), *Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem VIII.-XII. Jahrhundert*, vol. 2, Berlin.
- Munari, F. (1960), *Ovid im Mittelalter*, Zürich -Stuttgart.
- Idem (1982), *Mathei Vindocinensis opera. II. Pirus et Thisbe – Milo – Epistulae – Tobias*, Roma.
- Munk Olsen, B. (1987), 'Ovide au Moyen Age (du IX^e au XII^e siècle)', in : Cavallo, G. (éd.), *Le strade del testo*, Bari, pp. 65-96. [repris dans Idem (1995), *La réception de la littérature classique au Moyen Age (IX^e – XII^e siècle). Choix d'articles publiés par des collègues à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Copenhague, pp. 71-94]
- Murphy, J. J. (1974), *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*, Berkeley-Los Angeles-London.
- Neumeister, S. (1971), 'Le classement des genres lyriques des troubadours', in : *Actes du VIème Congrès International de langue et littérature d'oc et d'études franco-provençales, Montpellier, septembre 1970*, vol. II, pp. 401-15.
- Newcombe, T. H. (1972), 'A *Salut d'amour* and its Possible Models', in : *Neophilologus* 56, pp. 125-33.
- Idem (1978), *Les poésies de Thibaut de Blaison*, Genève.
- Idem (1990), 'Remarks on the Theme and Structure of the Medieval Provençal *Comjat*', in: *Nottingham Medieval Studies* 34, pp. 33-63.
- Nichols, S. G., Wenzel, S. (1996), 'Introduction', in: Eidem (éds), *The Whole Book. Cultural Perspectives on the Medieval Miscellany*, Ann Arbor.
- Noomen, W., Van den Boogaard, N. (1986), *Nouveau recueil complet des fabliaux*, tome III, Assen-Maastricht.
- Offermans, W. (1970), *Die Wirkung Ovids auf die literarische Sprache der Lateinischen Liebesdichtung des 11. und 12. Jahrhunderts*, Wuppertal-Kastellaun-Düsseldorf.
- O'Gorman, R. F. (1963), 'The Vatican Manuscripts of the Prose *Tristan*', in: *Manuscripta* 7, pp. 18-29.
- Idem (1966), 'The *Salut d'amour* from the La Clayette Manuscript Attributed to Simon' in: *Romance Philology* 20, pp. 39-44.
- Idem (1983), *Les Braies au Cordelier. Anonymous Fabliau of the Thirteenth Century*, Birmingham (Al).
- Omont, H. (reprint 1973), *Fabliaux, dits et contes en vers français du XIII^e siècle*, Genève.
- Omont, H., Couderc, C., Auvray, L., Roncière, Ch. de la (1902), *Catalogue général des manuscrits français. Ancien petit fonds français. II. Nos. 22885-25696 du fonds français*, Paris.
- Orr, J. (1915), *Les Œuvres de Guiot de Provins*, Manchester.
- Ors i Muntanya, J. (1985), *Els saluts d'amor provençals: estudi i edició del salut-lai del còdex de Carpentras*, 2 vol., Barcelona. [thèse de doctorat inédite]
- Oudin, F. (2008), 'La pratique épistolaire médiévale entre norme et liberté', in : *Camenaes* 2. [publication électronique : http://www.paris-sorbonne.fr/fr/IMG/pdf/F_Oudin.pdf]

- Oulmont, Ch. (1911), *Les débats du clerc et du chevalier dans la littérature poétique du moyen-âge* [sic], Paris.
- Paden, W. D. (2000), 'Introduction', in: Idem (éd.) *Medieval Lyric. Genres in historical context*, Urbana.
- Palermo, J. (1963), *Le roman de Cassidorus*, vol. 1, Paris.
- Idem (1964), *Le roman de Cassidorus*, vol. 2, Paris.
- Pannier, L. (1882), *Les lapidaires français du moyen âge des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles*, Paris.
- Paravicini, A. (1979), *Carmina Ratisponiensa*, Heidelberg.
- Paris, G. (1878), 'Un lai d'amours', in : *Romania* 7, pp. 407-15.
- Idem (1896), 'Le Donnei des amants', in : *Romania* 25, pp. 497-541.
- Paris, P. (1840), *Les manuscrits françois de la Bibliothèque du roi*, tome III, Paris.
- Idem (1845), *Les manuscrits françois de la Bibliothèque du roi*, tome VI, Paris.
- Pasero, N. (1973), *Guillelmo IX. Poesie*, Modena.
- Payen, J.-Ch. (1967), *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale (des origines à 1230)*, Genève.
- Idem (1974), *Les Tristan en vers*, Paris.
- Peron, G. (2007), '«Ci faut li romans». Topique et fonction de l'épilogue dans les romans français médiévaux', in : Baudelle-Michels, S., Castellani, M.-M., Logié, P., Poulain-Gautret, E. (éds), *Romans d'Antiquité et littérature du Nord. Mélanges offerts à Aimé Petit*, Paris, pp. 643-68.
- Perugi, M. (1998), 'Des farcitures en forme de gloses: les *Héroïdes* vernaculaires entre roman farci et commentaire à citations', in: Brusegan, R., Zironi, A. (éds), *L'antichità nella cultura europea del medioevo/L'antiquité dans la culture européenne du moyen age. Ergebnisse der internationalen Tagung in Padua, 27.09.-01.10.1997*, Greifswald 1998, pp. 3-20.
- Petersen Dyggve, H. (1938), 'Moniot d'Arras et Moniot de Paris, trouvères du XIII^e siècle. Édition des chansons et étude historique', in : *Mémoires de la Société néophilologique de Helsingfors* 13, pp. 3-252.
- Idem (1951), *Gace Brulé, trouvère champenois. Édition des chansons et étude historique*, Helsinki (*Mémoires de la Société néophilologique de Helsinki (Helsingfors)* 16).
- Petit, A. (1997), *Le roman d'Énéas*, Paris.
- Petit, A., Suard, F. (1994), *Le livre des amours du Chastellain de Coucy et de la Dame de Fayel*, Lille.
- Picone, M., Zimmermann, B. (éds) (1994), *Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante*, Stuttgart.
- Picherit, J.-L (1998), 'La fournaise dans la littérature du Moyen Age', in : *Revue des Langues Romanes* 102, pp. 167-77.
- Pierreville, C. (2008), *Clariss et Laris, somme romanesque du XIII^e siècle*, Paris.
- Piron, S. (2005), *Lettres des deux amants, attribuées à Héloïse et Abélard*, Paris.
- Pirot, F. (1972), *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles. Les 'sirventes-ensenhamens' de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertrand de Paris*, Barcelona.
- Pittaluga, S. (1980), *Commedia latina del XII e XIII secolo III. Pamphilus*, Genova.
- Plechl, H. (2002), *Die Tegernseer Briefsammlung des 12. Jahrhunderts*, Hannover.
- Poe, E. W. (2000), *Compilatio. Lyric Texts and Prose Commentaries in Troubadour Manuscript H (Vat. Lat. 3207)*, Lexington, Ky.
- Eadem (2006), 'Marie de France and the *salut d'amour*', in : *Romania* 124, pp. 301-23.
- Poirion, D. (1965), *Le poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris.
- Polak, E. J. (1993), *Medieval and Renaissance Letter Treatises and Form Letters. A Census of Manuscripts Found in Eastern Europe and Former U.S.S.R.*, Leiden-New York-Köln.

- Idem (1994), *Medieval and Renaissance Letter Treatises and Form Letters. A Census of Manuscripts Found in Part of Western Europe, Japan and the United States of America*, Leiden-New York-Köln.
- Powell Jones, W. (1931), 'The Jongleur Troubadours of Provence', in: *Publications of the Modern Language Association* 46, 307-11.
- Pujol, J. (1994), *Jaume March. Obra poètica*. Barcelona.
- Pulega, A. (1989), *Da Argo alla nave d'amore: contributo alla storia di una metafora*, Firenze.
- Queruel, D. (1995), 'Ecrire pour séduire : quelques lettres d'amour dans les romans du XII^e et XIII^e siècles', in : Real Ramos, E. (éd.), *El arte de la seducción en el mundo romanico medieval y renacentista*, Valencia, pp. 263-80.
- Eadem (1997), 'Roman d'amour et déclaration d'amour: une nouvelle mode romanesque à l'aube du XIIIe siècle', in : *Travaux de Littérature* 10, pp. 33-48.
- Eadem (1999), 'Lettres d'amour et art épistolaire dans le roman du *Castelain de Couci et de la dame de Fayel*', in : Boutet, D., Castellani, M.-M., Ferrand, F. (et al.), *Plaist vos oïr bone cançon vallant ? Mélanges de Langue et de Littérature Médiévales offerts à François Suard*, Lille, t. II, pp. 759-71.
- Radaelli, A. (2004), *Dansas provenzali del XIII secolo. Appunti sul genere ed edizione critica*, Firenze.
- Raugei, A. M. (1981), *Gautier de Dargies. Poesie*, Firenze.
- Raynouard, F. J. M. (1835), *Compte rendu de Jubinal 1835*, in : *Journal des savants*, pp. 273-6.
- Reinhard, J. R. (1926), *Amadas et Ydoine. Roman du XIII^e siècle*, Paris.
- Rémy, P. (1974), 'De l'expression « partir un jeu » dans les textes épiques aux origines du jeu-parti' in : *Cahiers de Civilisation Médiévale* 17, pp. 327-33.
- Renier, R. (1881), *Il tipo estetico della donna nel Medioevo*, Ancona.
Repertorio Informatizzato dell'Antica Letteratura Catalana (RIALC). Répertoire consultable sur: <http://www.rialc.unina.it>.
- Revard, C. (2000), 'From French 'fabliau manuscripts' and ms Harley 2235 to the *Decameron* and the *Canterbury Tales*', in: *Medium Aevum* 69, pp. 261-78.
- Ribémont, B. (2000), *Nicole de Margival. Le dit de la panthère*, Paris.
- Rieger, D. (1976), *Gattungen und Gattungsbezeichnungen der Trobadorlyrik. Untersuchungen zum altprovenzalischen Sirventes*, Tübingen.
- Idem (1987a), 'Einleitung - Das trobadoreske Gattungssystem und sein Sitz im Leben', in: *GRLMA 2. Les genres lyriques*, 1, fasc. 3, Heidelberg, pp. 22-35.
- Idem (1987b), '«Senes breu de parguamina»? Zum Problem des 'gelesenen Lieds' im Mittelalter', in: *Romanische Forschungen* 99, pp. 1-18.
- Ritter, A. (1897), *Altschwäbische Liebesbriefe. Eine studie zur Geschichte der Liebespoesie*, Graz.
- Rivière, J.-C. (197), *Pastourelles. II. Textes des chansonniers de Berne, de l'Arsenal, de la Bibliothèque Nationale*, Genève.
- Robbins, R. H. (1955²), *Secular Lyrics of the XIVth and XVth Centuries*, Oxford.
- Idem (1980), *The Middle English Court Love Lyric*, in : Jackson, W. T. H. (éd.), *The Interpretation of Medieval Lyric Poetry*, New York, pp. 205-32.
- Robinson (1980), 'The Booklet'. A self-contained unit in composite manuscripts', in: *Codicologica* 3, pp. 46-69.
- Rockinger, L. (1863-1864), *Briefsteller und Formelbücher des 11. bis 14. Jahrhunderts*, München.

- Roesner, E. H., Avril, F., Freeman Regalado, N. (éds) (1990), *Le Roman de Fauvel in the edition of Mesire Chaillou De Pesstain. A Reproduction in Facsimile of the Complete Manuscript Paris, Bibliothèque Nationale, Fond Francais 146*, New York.
- Roncaglia, A. (1986) 'La strofa d'Elinando', in: *Metrica* 4, pp. 21-36.
- Roques, M. (1931), *Jehan Maillart. Le roman du comte d'Anjou*, Paris.
- Idem (1949), 'Histoire de texte. Le billet de Jehan de Gisors à Aélis de Liste', in : *Mélanges dédiés à la mémoire de Félix Grat*, Paris, vol. 2, pp. 277-91.
- Rosenberg, S. N. (1995), 'The Lyric Poetry of Philippe de Remy', in: *Romance Philology* 49, pp. 13-24.
- Idem (2004), 'The *Envoi* in Trouvère Lyric, with Particular Attention to the Songs of Gace Brulé', in: *Romance Philology* 58, pp. 51-67.
- Idem (2006), 'Incipit Citation in French Lyric Poetry of the Twelfth through Fourteenth Centuries', in: Busby, K., Kleinhenz, C. (éds), *Courtly Arts and the Art of Courtliness*, Cambridge, pp. 587-600.
- Idem (2008), 'Comment définir la ballette?', in : Grossel, M.-G., Herbin, J.-Ch. (éds), *Les chansons de langue d'oïl. L'art des trouvères*, Valenciennes, pp. 227-38.
- Rosenberg, S., Tischler, H. (1995), *Chansons des trouvères*, Paris.
- Rossetti, G. (1980), *Commedie latine del XII e XIII secolo II. De nuntio sagaci*, Genova.
- Rossi, L. (1983), 'A propos de l'histoire de quelques recueils de fabliaux. I : Le Code [sic] de Berne', in : *Le Moyen Français* 13, pp. 58-94.
- Idem (1994), 'I trovatori e l'esempio ovidiano', in : Picone, M., Zimmermann, B. (éds), *Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante*, Stuttgart, pp. 105-48.
- Rossi, L. Straub, R. (1992), *Fabliaux érotiques. Textes de jongleurs des XII^e et XIII^e siècles*, Paris.
- Roussel, H. (1957), 'Notes sur la littérature arrageoise du XIII^e siècle', in : *Revue des sciences humaines* 87, pp. 249-286.
- Idem (1961), *Renart le Nouvel par Jacquemart Gielée*, Paris.
- Idem (1984), *Renart le Nouvel et Jacquemart Gielée. Étude littéraire*, Lille.
- Idem (1992²), 'Jacquemart Gielée', in : Hasenohr, G., Zink, M. (éds), *Dictionnaire des Lettres françaises. Le Moyen Age*, Paris, pp. 719-20.
- Roy, B. (1974), *L'Art d'Amours. Traduction et commentaire de l'Ars amatoria d'Ovide*, Leiden.
- Ruelle, P. (1965), *Les Congés d'Arras*, Paris.
- Ruggieri Scudieri, J. M., (1940), 'Due lettere d'amore', in: *Archivum romanicum* 24, pp. 92-4.
- Ruhe, D. (1974), *Le dieu d'amours avec son paradis. Untersuchungen zur Mythenbildung um Amor in Spätantike und Mittelalter*, München.
- Ruhe, E. (1970), 'A Johenne, ma dame et m'amie', in : *Romance Philology* 24, pp. 259-72.
- Idem (1975), *De amasio ad amasiam. Zur Gattungsgeschichte des mittelalterlichen Liebesbriefes*, München.
- Rycher, J. (1984), 'Deux copistes au travail. Pour une étude textuelle globale du manuscrit 354 de la Bibliothèque de la Bourgeoise de Berne', in : Short, I. (éd.), *Medieval French textual studies in memory of T. B. W. Reid*, London, pp. 187-218.
- Sabot, A.-F. (1982), 'Présence d'Ovide au XII^e siècle : poésie latine élégiaque, lyrique provençale', in : Chevalier, R. (éd.), *Colloque Présence d'Ovide*, Paris, pp. 241-60.
- Sally, A. (1972), 'Li commens d'amours de Richard de Fournival (?)', in : *Travaux de linguistique et de littérature* 10, pp. 21-55.
- Samaran, Ch. (1961), 'Une *summa grammaticalis* du XIII^e siècle, avec gloses provençales', in : *Archivum Latinitatis Medii Aevi* 31, pp. 157-224.
- Santagata, M (1989²), *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova.

- Sargent-Baur, B. N. (1999), *Philippe de Remi, le Roman de la Manekine*, Amsterdam-Atlanta.
- Eadem (2001), *Philippe de Remi, Jehan et Blonde, Poems and Songs*, Amsterdam-Atlanta.
- Savj-Lopez, P. (1901), *La novella provenzale del pappagallo (Arnaut de Carcasses)*, Napoli. [publié également dans *Atti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli* 21 (1900-1901), pp. 131-73].
- Sayce, O. (1992), *Plurilingualism in the Carmina Burana. A Study of the Linguistic and Literary Influences on the Codex*, Göttingen.
- Schaeffer, J.-M. (1983). 'Du texte au genre. Notes sur la problématique générique', in: *Poétique* 53, pp. 3-18. [repris dans Genette, G., Todorov, T. (éds) (1986), *Théorie des genres*, Paris, pp. 179-205]
- Schalk, F. (1968), 'Die moralische und literarische satire', in: *GRLMA VI. La littérature didactique, allégorique et satirique. 1. Partie historique*, Heidelberg, pp. 245-74.
- Idem (1970), 'La satire morale et littéraire', in: *GRLMA VI. La littérature didactique, allégorique et satirique. 2. Partie documentaire*, Heidelberg, pp. 281-319.
- Schaller, D. (1964), 'Ein strophisches Liebesbriefgedicht in einer Genter Briefsammlung des 13. Jahrhunderts', in: *Latomus* 23, pp. 483-90.
- Idem (1966), 'Probleme der Überlieferung und Verfasserschaft lateinischer Liebesbriefe des hohen Mittelalters', in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 3, pp. 25-36.
- Idem (1977), 'Compte rendu de Ruhe 1975', in: *Arcadia* 12, pp. 307-13.
- Idem (1988), 'Erotische und sexuelle Thematik in Musterbriefsammlungen des 12. Jahrhunderts', in: *Fälschungen im Mittelalter. Internationaler Congreß der Monumenta Germaniae Historica, München 16.- 19. September 1986*, Hannover, t. V, pp. 63-77.
- Scheler, A. (1866), *Dits et contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean. Tome I^{er}. Baudouin de Condé*, Bruxelles.
- Idem (1879), *Trouvères belges (nouvelle série). Chansons d'amour, jeux-partis, pastourelles, satires, dits et fablieux*, Louvain.
- Scheludko, D. (1934), 'Ovid und die Trobadors', in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 54, pp. 129-74.
- Schiendorfer, M. (1988), *Mine sinne di sint minne. Zürcher Liebesbriefe aus der Zeit des Minnesangs*, Zollikon.
- Schmale, F. J. et al. (1983), 'Brief, Briefliteratur, Briefsammlungen', in: *Lexikon des Mittelalters*, vol. II., München-Zürich, pp. 648-82.
- Schmolke-Hasselmann (1985), 'Middle English Lyrics and the French Tradition. Some Missing Links', in: Burgess, G. S., Taylor, R. A. (éds), *The Spirit of The Court*, Cambridge, pp. 298-320.
- Schneegans, F. E. (1932), 'Trois poèmes de la fin du XIII^e siècle sur Pierre de la Broce', in: *Romania* 58, pp. 520-50.
- Schrötter, E. (1908), *Ovid und die Troubadours*, Halle.
- Schultz-Gora, O. (1900), 'Ein ungedruckter *Salu d'amors* nebst Antwort', in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 24, pp. 358-69.
- Idem (1919⁴), *Zwei altfranzösische Dichtungen. La Chastelaine de saint Gille, Du chevalier au barisel*, Halle.
- Schulz-Grobert, J. (1993), *Deutsche Liebesbriefe in Spätmittelalterlichen Handschriften : Untersuchungen zur Überlieferung einer anonymen Kleinform der Reimpaardichtung*, Tübingen.
- Schulze-Busacker, E. (1985), *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du moyen âge français. Recueil et analyse*, Genève-Paris.
- Schwan, E. (1880), *Philippe de Remi, sire de Beaumanoir, und seine Werke*, Bonn.

- Idem (1886), *Die altfranzösischen Liederhandschriften, ihr Verhältniss, ihre Entstehung und ihre Bestimmung, eine litterarhistorische Untersuchung*, Berlin.
- Segre, C. (1966), 'Per l'interpretazione del *Ritmo Cassinese*', in : *Studi in honore di Italo Siciliano*, Firenze, vol. II, pp. 1081-93.
- Idem (1968), 'Le forme e le tradizioni didattiche', in: *GRLMA VI. La littérature didactique, allégorique et satirique. 1. Partie historique*, Heidelberg, pp. 58-145.
- Idem (1970), 'Les formes et traditions didactiques', in: *GRLMA VI. La littérature didactique, allégorique et satirique. 2. Partie documentaire*, Heidelberg, pp. 97-201.
- Segre, C. Ossola, C. (1999²), *Antologia della poesia italiana. Duecento*, Torino.
- Seláf, L. (dir.), *Le Nouveau Naetebus*: <http://nouveaunaetebus.elte.hu/index.php>.
- Idem (2009), 'La strophe d'Hélinand: sur les contraintes d'une forme médiévale', in : *Ars Metrica*, -. (<http://irodalom.elte.hu/mezura/?q=node/57>)
- Selmi, F. (1873), *Dei trattati morali di Albertano da Brescia, volgarizzamento inedito fatto nel 1268 da Andrea da Grosseto*, Bologna.
- Semrau, F. (1910), *Würfel und Würfelspiel im alten Frankreich*, Halle.
- Short, I. (1988), 'L'avènement du texte vernaculaire : la mise en recueil', in : Baumgartner, E., Marchello-Nizia, Ch. (éds), *Théories et pratiques de l'écriture au Moyen Âge. Actes du Colloque, Palais du Luxembourg – Sénat, 5 et 6 mars 1987*, Paris, pp. 11-24.
- Silagi, G. (1969), 'Ein pedantischer Liebesbrief aus dem 14. Jahrhundert', in: *Archiv für Kulturgeschichte* 51, pp. 234-63.
- Solente, S. (1953), 'Le grand recueil La Clayette à la Bibliothèque nationale', in : *Scriptorium* 7, pp. 226-34.
- Solimano, G. (1988), *Epistula Didonis ad Aeneam*, Genova.
- Spanke, J. (1908), 'Die Gedichte Jehan's de Renti und Oede's de la Couroiere', in: *Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur* 32, pp. 157-218.
- Idem (1925), *Eine altfranzösische Liedersammlung. Der anonyme Teil der Liederhandschriften KNPX*, Halle.
- Idem (1933), 'Volkstümliches in der altfranzösischen Lyrik' , in : *Zeitschrift für romanische Philologie* 53, pp. 258-86.
- Spaziani, M. (1957), *Il canzoniere francese di Siena (Biblioteca comunale, H-X-36)*, Firenze.
- Speer, M. B., Foulet, A. (1980), 'Is *Marques de Rome* a derhymed romance ?', in : *Romania* 101, pp. 336-365.
- Stanesco, M. (1988), *Jeux d'errance du chevalier médiéval. Aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Age flamboyant*, Leiden.
- Stefenelli, A. (1967), *Der Synonymenreichtum der altfranzösischen Dichtersprache*, Wien.
- Steiner, A. (1931), 'Noch einal zum "liebesgruss"', in: *The Journal of English and Germanic Philology*, pp. 165-75.
- Stella, F. (2006) 'I canzonieri d'amore della poesia mediolatina: cicli narrativi non lineari, contesti epistolari, dimensione scolastica', in: Lo Monaco, F., Rossi, L. C., Scaffai, N. (éds), « *Liber* », « *Fragmenta* », « *Libellus* » prima e dopo Petrarca. In ricordo di d'Arco Silvio Avalle, Firenze, pp. 35-53.
- Idem (2008), 'Il Cantico dei Cantici negli epistolari d'amore del XII secolo', in : Guglielmetti, R. E. (éd.), *Il Cantico dei Cantici nel Medioevo. Atti del Convegno Internazionale dell'Università degli Studi di Milano e della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino (SISMEL), Gargnano sul Garda, 22-24 maggio 2006*, Firenze, pp. 451-74.
- Stengel, E. (1879), 'Die ältesten Anleitungsschriften zur Erlernung der französischen Sprache', in: *Zeitschrift für neufranzösische Sprache und Literatur* 1, pp. 1-40.
- Stevens, J. (1986), *Words and Music in the Middle Ages. Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*, Cambridge.

- Stierle, B. (1973), *Untersuchungen zur Formgeschichte der «kleinen Liebesallegorie». Die Complainte d'Amour aus BN 837 und ihre Vorläufer*, Konstanz. [thèse de doctorat inédite]
- Stones, A. (1999), 'The Manuscript, Paris BNF fr. 1588, and its Illustrations', in : Sargent-Baur, B. N., *Philippe de Remi, le Roman de la Manekine*, Amsterdam-Atlanta, pp. 1-39.
- Strubel, A. (1989), *La Rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Genève-Paris.
- Idem (1992), *Guillaume de Lorris et Jean de Meun. Le Roman de Rose*, Paris.
- Idem (2002), «Grant senefiance a». *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris.
- Subrenat, J. (1981), 'Quatre patrenostres parodiques', in : *Senefiance* 10, pp. 515-47.
- Suchier, H. (1884), *Œuvres poétiques de Philippe de Remi, sire de Beaumanoir. Tome I*, Paris.
- Idem (1885), *Œuvres poétiques de Philippe de Remi, sire de Beaumanoir. Tome II*, Paris.
- Sutherland, D. R. (1961), 'The Love Meditation in Courtly Literature (A Study of the terminology and its developments in Old Provençal and Old French)', in : *Studies in Medieval French presented to Alfred Ewert in honour of his seventieth birthday*, Oxford, pp. 165-93.
- Swales, J. M. (1990), *Genre Analysis. English in academic and research settings*, Cambridge.
- Sweetsers, F. P. (1964), *Blancandin et l'orgueilleuse d'amour. Roman d'aventure du XIII^e siècle*, Genève-Paris.
- Szövérfy, J. (1970), *Weltliche Dichtungen des lateinischen Mittelalters. Ein Handbuch. I. Von den Anfängen bis zum Ende der Karolingerzeit*, Berlin.
- Tadié, J.-Y. (dir.) (2007), *La littérature française : dynamique & histoire*, 2 vol., Paris.
- Talsma, D. (1925), *L'art d'amours van Jakes d'Amiens (XIII^e eeuw)*, Almelo.
- Taylor, A. (1991), 'The Myth of the Minstrel Manuscript', in: *Speculum* 66, pp. 43-73.
- Taylor, J. H. M. (1997), 'Le Roman de la Dame a la Lycorne et du Biau Chevalier au Lion : Text, Image, Rubric', in : *French Studies* 51, pp. 1-18.
- Eadem (2007), *The Making of Poetry: Late-Medieval French Poetic Anthologies*, Turnhout.
- Thiel, E.J. (1968), 'Mittellateinische Nachdichtungen von Ovids "Ars amatoria" und "Remedia amoris"', in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 5, pp. 115-80.
- Idem (1970), 'Beiträge zu den Ovid-Nachdichtungen "Pseudo-Ars amatoria" und "Pseudo-Remedia amoris"', in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 6, pp. 132-48.
- Idem (1973), 'Neue Handschriften der mittellateinischen Nachdichtungen von Ovids "Ars amatoria" und "Remedia amoris" und Nachträge', in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 9, pp. 248-68.
- Thiry-Stassin, M., Tyssens, M. (1976), *Narcisse. Conte ovidien français du XII^e siècle*, Paris.
- Thiry, C. (1989), 'Variations sur le quatrain d'alexandrins. De la mort de Louis VIII à la chute de Pierre de la Broche', in : *Farai chansoneta novela. Essais sur la liberté créatrice au Moyen Age. Hommage à Jean-Charles Payen*, Caen, pp. 369-77.
- Thordstein, A. (1941), *Le bestiaire d'amours rimé, poème inédit du XIII^e siècle*, Lund-Copenhague.
- Thorpe, L. (1950), *Le roman de Laurin, fils de Marques le Sénéchal. A first Contribution to the Study of the Linguistics of an unpublished thirteenth-century Prose-Romance*, Cambridge.
- Idem, (1960), *Le roman de Laurin, fils de Marques le Sénéchal. Text of MS. B.N. f. fr. 22548*, Cambridge.
- Thuasne, L. (1923), *François Villon. Œuvres. II. Commentaire et notes*, Paris.
- Tietz, M. (1987), 'Die französische Lyrik des 14. und 15. Jahrhunderts', in : Janik, D. (éd.), *Die französische Lyrik*, Darmstadt, pp. 109-77.

- Tilliette, J.-Y. (1994), 'Savants et poètes du moyen âge face à Ovide : les débuts de l'*aetas Ovidiana* (v. 1050 – v. 1200)', in : Picone, M., Zimmermann, B. (éds), *Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante*, Stuttgart, pp. 63-104.
- Idem (1998-2002), *Baldricus Burgulianus. Poèmes*, 2 vol., Paris.
- Tischler, H. (1978), *The Montpellier Codex. Part I: Critical Commentary, Fascicles 1 and 2*, Madison.
- Idem (1985), *The Montpellier Codex. Part IV: Texts and Translations*, Madison.
- Tobler, A. (1885²), *Le vers français ancien et moderne*, traduction française par Breul, K et Sudre, L., Paris.
- Todorov, T. (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris.
- Idem (1978), *Les genres du discours*, Paris.
- Togebly, K. (1963), 'Histoire de l'alexandrin français' in : *Etudes romanes dédiées à Thomas Blinkenberg*, Copenhague, pp. 240-66.
- Torraca, F. (1905), 'Per la storia letteraria del secolo XIII', in: *Rassegna Critica della Letteratura Italiana* 10, pp. 97-133. [repris dans: Idem (1923), *Studi di storia letteraria*, Firenze]
- Trapp, M. (2003), *Greek and Latin letters. An anthology with translation*, Cambridge.
- Turcan-Verkerk, A.-M. (2006), 'Répertoire chronologique des théories de l'art d'écrire en prose (milieu du XI^e s. - années 1230)', in : *Archivum Latinitatis Medii Aevi* 64, pp. 193-239.
- Ulrich, J. (reprint 1978), *Robert von Blois. Sämtliche Werke*, Genève.
- Ungureanu, M. (1955), *La Bourgeoisie naissante. Société et littérature bourgeoises d'Arras aux XII^e et XIII^e siècles*, Arras.
- Uitti, K. D. (1978), 'Foi littéraire et création poétique. Le problème des genres littéraires en ancien français', in : Vårvaro, A. (éd.), *XIV congresso internazionale di linguistica e filologia romanza, Napoli, 15-20 aprile 1974. Atti*, Napoli-Amsterdam, vol. I, pp. 165-76.
- Ulders, H. (2009), "'Letres qui van per tal afar'. Un nouveau *salut* occitano-catalan et la fortune du genre en Catalogne (I)', in : *Estudis Romànics* 31, pp. 77-103.
- Idem (2010), "'Letres qui van per tal afar'. Un nouveau *salut* occitano-catalan et la fortune du genre en Catalogne (II)', in : *Estudis Romànics* 32, pp. 215-48.
- Valois, N. (1880), *De arte scribendi epistolas apud Gallicos medii aevi scriptores rhetoresve*, Paris.
- Van den Abeele, B. (1990), *La fauconnerie dans les lettres françaises du XII^e au XIV^e siècle*, Louvain.
- Van den Boogaard, N. H. J. (1974), 'L'Art d'aimer en prose', in: *Etudes de civilisation médiévale (IX^e -XII^e siècles). Mélanges offerts à Edmond-René Labande*, Poitiers, pp. 687-98. [repris dans: Alexandrescu, S., Drijkoningen, F., Noomen, W. (éds) (1985), *Autour de 1300. Études de philologie et littérature médiévales*, Amsterdam, pp. 147-60]
- Idem (1978), 'Les insertions en français dans un traité de Gérard de Liège', in : *Mélanges de philologie et de littératures romanes offerts à Jeanne Wathelet-Willem*, Liège, pp. 679-97. [repris dans: Alexandrescu, S., Drijkoningen, F., Noomen, W. (éds) (1985), *Autour de 1300. Études de philologie et littérature médiévales*, Amsterdam, pp. 109-24]
- Idem (1980), 'Jacquemart Gielée et la lyrique de son temps', in : *Bien dire et bien apprendre 2*, pp. 333-53. [repris dans: Alexandrescu, S., Drijkoningen, F., Noomen, W. (éds) (1985), *Autour de 1300. Études de philologie et littérature médiévales*, Amsterdam, pp. 125-44]
- Idem (1985), 'Le public des jongleurs', in: Idem, *Autour de 1300. Études de philologie et de littérature médiévales*, Amsterdam, pp. 59-70.

- Wackers, P. (2000), 'There are no Genres: Remarks on the classification of literary texts', in: *Reinardus* 13, pp. 237-48.
- Waddell, H. (1954⁶), *The Wandering Scholars*, Harmondsworth.
- Wallensköld, A. (1925), *Les chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*, Paris.
- Walsh, P. G. (1982), *Andreas Capellanus. On Love*, London.
- Walther, H. (1928), 'Quot-Tot. Mittelalterliche Liebesgrüsse und verwandtes', in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, pp. 257-89.
- Wareman, P. (1958), 'Les débuts du lyrisme profane au moyen âge latin', in: *Neophilologus* 42, pp. 89-107.
- Warnke, K. (1925³), *Die Lais der Marie de France*, Halle.
- Wathelet-Willem, J. (1969), 'Un lai de Marie de France : *Les deux amants*', in: *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, vol. II, pp. 1143-57.
- Wenzel, H. (1997), 'Einleitung', in: Idem (éd.), *Gespräche – Boten – Briefe. Körpergedächtnis und Schriftgedächtnis im Mittelalter*, Berlin, pp. 9-21.
- Wienbeck, E., Hartnacke, W., Rasch, P. (1903), *Aliscans*, Halle.
- Wieruszowski, H. (1962), 'A twelfth-century 'ars dictaminis' in the Barberini collection of the Vatican Library', in: *Traditio* 18, pp. 382-93.
- Wilkins, N. E. (1966), *The Works of Jehan de Lescurel*, Rome.
- Idem (1969), *One Hundred Ballades, Rondeaux and Virelais from the Late Middle Ages*, Cambridge.
- Wimsatt, J. I., Kibler, W. W. (1988), *Guillaume de Machaut. Le Jugement du roy de Behaigne and Remede de Fortune*, Athens-London.
- Winkler, E. (1914), *Die Lieder Raouls von Soissons*, Halle.
- Wodsak, M. (1985), *Die Complainte. Zur Geschichte einer französischer Populärgattung*, Heidelberg.
- Wolff, E. (1996), *La lettre d'amour au Moyen Âge*, Paris.
- Wolfzettel, F. (1983), 'Die mittelalterliche Lyrik Nordfrankreichs', in: Bergner, H. (éd.), *Lyrik des Mittelalters I. Probleme und Interpretationen. Mittellateinisch, Altprovenzalisch, Altfranzösisch*, Stuttgart, pp. 391-578.
- Idem (1995), 'Thesen zu dem Thema: Stadterfahrung in der altfranzösischen Lyrik', in: Dauven-van Knippenberg, C., Birkhan, H. (éds), *Sô wold ich in fröiden singen. Festgabe für Anthonius H. Touber zum 65. Geburtstag*, Amsterdam-Atlanta, GA, pp. 571-88.
- Worstbrock, F. J., Klaes, M., Lütten, J. (1992), *Repertorium der Artes dictandi des Mittelalters. I. Von den Anfängen bis um 1200*, München.
- Wright, T. (1863), *Alexandri Neckam De naturis rerum libri duo. With the poem of the same author, De laudibus divinae sapientiae*, London.
- Wunderli, P. (1991), 'Réflexions sur le système des genres lyriques en ancien occitan', in: *Il miglior fabbro... Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec*, Poitiers, pp. 599-615.
- Zaganelli, G. (1982), *Aimer, soffrir, joïr : i paradigmi della soggettività nella lirica francese dei secoli XII e XIII*, Firenze.
- Zai, M.-C. (1994), 'Chansons', in: Fritz, J. M., Méla, Ch., Collet, O., Hult, D. F., Zai, M.-Cl., *Chrétien de Troyes. Romans*, Paris, pp. 1213-24.
- Zeumer, K. (1886), *Formulae Merovingici et Karolini aevi (Monumenta Germaniae Historica, Legum sectio V)*, Hannover.
- Ziino, F. (1995), 'Alcune osservazioni sul *Facet* catalano', in: Beggiato, F. (éd.), *La narrativa in Provenza e Catalogna nel XIII e XIV secolo*, pp. 185-216.
- Eadem (1990-1991), *Il « facet » catalano. Edizione critica di un poemetto del secolo XIV con introduzione e glossario*. [édition disponible sur RIALC]

- Ziltener, W. (1972), *Studien zur bildungsgeschichtlichen Eigenart der höfischen Dichtung. Antike und Christentum in okzitanischen und altfranzösischen Vergleichen aus der unbelebten Natur*, Bern.
- Idem (1972-1989), *Repertorium der Gleichnisse und bildhaften Vergleiche der okzitanischen und der französischen Versliteratur des Mittelalters*, Bern.
- Zingerle W. von (1899), 'Ein altfranzösischer Liebesbrief in Prosa', in: *Romanische Forschungen* 11, pp. 310-12.
- Zink, M. (1978), *Belle. Essai sur les chansons de toile*, Paris.
- Idem (1982), 'Musique et subjectivité. Le passage de la chanson d'amour à la poésie personnelle au XIII^e siècle', in : *Cahiers de civilisation médiévale* 25, pp. 225-32.
- Idem (1985), *La subjectivité littéraire*, Paris.
- Idem (1987), 'Die Dichtung der Trouvères' in : Janik, D. (éd.), *Die französische Lyrik*, Darmstadt, pp. 62-108
- Idem (2000), 'Préface', in : Zumthor, P., *Essai de poétique médiévale*, Paris.
- Idem (2001^{2a}), *Rutebeuf. Œuvres complètes*, Paris.
- Idem (2001^{2b}), *Littérature française du Moyen Age*, Paris.
- Idem (2006), *Nature et poésie au Moyen Âge*, Paris.
- Ziolkowski, J. (1987), 'The Erotic Paternoster' in : *Neuphilologische Mitteilungen* 88, pp. 31-4.
- Zumthor, P. (1963), *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI^e – XIII^e siècles)* Paris.
- Idem (1966), '«Roman» et «gothique» : deux aspects de la poésie médiévale' in : *Studi in honore di Italo Siciliano*, Firenze, vol. II, pp. 1223-34.
- Idem (1970), 'De la circularité du chant (à propos des trouvères des XII^e et XIII^e siècles)', in : *Poétique* 2, pp. 129-40.
- Idem (1972), 'Rhétorique et poétique latines et romanes', in : *GRLMA I. Généralités*, Heidelberg, pp. 57-91.
- Idem (1975a), 'Le je de la chanson et le moi du poète', in : Idem, *Langue, texte, énigme*, Paris, pp. 181-96.
- Idem (1975b), *Langue, texte, énigme*, Paris.
- Idem (1987), *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*, Paris.
- Idem (2000²), *Essai de poétique médiévale*, Paris.
- Idem (2000), 'Postface', in : Idem, *Essai de poétique médiévale*, Paris, pp. 571-8.

**Intorno ai *saluts* e *complaintes d'amour* del manoscritto BnF f. fr. 837.
Ricerche su due generi minori della poesia francese del XIII secolo.**

Riassunto

La tesi propone uno studio dei cosiddetti *saluts d'amour* e *complaintes d'amour* antico-francesi. Si tratta di una trentina di brevi testi lirico-narrativi di argomento amoroso e di forma parzialmente epistolare, per la maggior parte anonimi e conservati in attestazione unica. Editi per lo più per la prima ed ultima volta nell'Ottocento, questi testi hanno ricevuto poca attenzione da parte della critica, che li considera abitualmente come una derivazione anomala e tarda del più antico *salut* occitanico. Solo recentemente i *saluts* francesi sono stati oggetto di alcuni interventi sparsi, che coincidono del resto con un rinnovato interesse per la tradizione occitanica del *salut*. Manca però tuttora uno studio d'insieme della tradizione oitanica che cerchi di spiegare le particolarità di questo *corpus* e inserlo nel contesto della letteratura francese del tredicesimo secolo da un lato, nella tradizione romanza del *salut* dall'altro.

Il presente studio intende colmare questa lacuna. Si articola in tre parti. La prima parte stabilisce il punto di partenza metodologico e descrive lo sfondo storico-lettario della lettera d'amore medievale. Trattandosi di due generi dalle caratteristiche piuttosto sfuggenti, occorre basarsi sulle acquisizioni più recenti nel campo della teoria dei generi letterari (medievali). Si rinuncia in questo modo alla definizione rigida di un fenomeno di per sé dinamico come quello di 'genere', allo scopo di esaminare piuttosto proprio questa dinamica attraverso un approccio capace di mettere in luce i testi e i generi nei loro contatti con altri testi ed altri generi del sistema letterario. A questi preliminari metodologici segue un panorama della tradizione letteraria della lettera d'amore nel Medioevo, che presenta sia le fonti dei *saluts* e delle *complaintes* che alcuni generi affini ad essi. Sul versante latino, sono da prendere in considerazione, a partire dal modello ovidiano, in primo luogo le raccolte di lettere d'amore nonché la trattatistica d'amore ovidiana; d'altra parte, la dottrina epistolare medievale o *ars dictaminis* fornisce un modello epistolare importante, che include in certi manuali anche la lettera d'amore. Sul versante volgare, sono da considerare la lirica dei trovatori e, più direttamente, quella dei trovieri. Particolarmente importante è il 'modello' del *salut* occitanico, ma occorre anche ricordare gli aspetti epistolari dei romanzi anteriori e contemporanei, nonché le poche lettere e la trattatistica di stampo ovidiano in volgare. Si ottiene in questo modo una visione d'insieme su tutti i campi in cui s'inserisce, in un modo o nell'altro, la lettera d'amore e che sono, quindi, da esplorare in uno studio dei *saluts* e delle *complaintes*.

La parte centrale della tesi si concentra innanzitutto sui *saluts* e sulle *complaintes* del manoscritto antologico f. fr. 837 della Bibliothèque nationale di Parigi. Questa grande raccolta di duecentoquarantanove testi narrativi brevi (*fabliaux*, preghiere, racconti, testi didattici, poesia giullaresca) contiene la maggior parte del *corpus* con ventiquattro testi. Di questi ultimi si fornisce in primo luogo il commento: per ogni testo si dà un breve riassunto delle caratteristiche formali e del contenuto; vengono esaminati poi la struttura del testo e le sue varie particolarità, che spaziano dall'uso di inserti lirici e di proverbi ai rapporti che intercorrono tra i diversi testi, passando per legami con testi lirici e narrativi. È su questo commento che si basa in secondo luogo l'analisi delle caratteristiche relative al genere letterario di questi ventiquattro testi. Passando oltre la rigida classificazione proposta nel passato, si cerca di intravedere l'unità di fondo dei *saluts* e delle *complaintes* mettendo l'accento sul fatto che gravitano tutti e due intorno alla tematica della dichiarazione d'amore, realizzata all'interno del testo nel *salut* e invece rinviata nella *complainte*. Partendo da questa unità, si riesce a proporre una delimitazione più economica, che tiene conto delle designazioni

interne e degli *explicit* del copista. Allo stesso tempo, questa delimitazione pragmatica deve però essere sfumata significativamente dal momento in cui ci si rende conto dell'eterogeneità dei vari testi dal punto di vista sia del contenuto che della forma, nonché della modalità comunicativa (allocutiva o meno). Questa dinamica interna dei testi impedisce una delimitazione rigida, ma si spiega con alcune caratteristiche della letteratura coeva, quali l'uso dell'inserito lirico e lo sviluppo di una poesia 'personale' nel Duecento francese. Segue in terzo luogo l'analisi di questi ventiquattro testi nel loro contesto manoscritto. Essa è rivolta in primo luogo a individuare per quanto possibile le fonti del copista. Riprendendo alcune considerazioni svolte nel commento ai testi, si può supporre con una certa plausibilità che alcuni di questi siano opera dello stesso autore. In particolare, è possibile individuare tre piccole raccolte (parzialmente) epistolari (rispettivamente di dieci, due e sei testi), che fanno intravedere i frammenti di altrettante (o più) storie d'amore. Esse si distinguono soprattutto a livello formale, ma anche a livello codicologico. In effetti, le due raccolte più importanti, pur essendo disperse nel manoscritto, si raggruppano senza toccarsi. Questi testi vanno poi analizzati all'interno del 'progetto' del codice fr. 837. Qui, i *saluts* e le *complaintes* fanno da contrappeso da un lato ai *fabliaux*, dall'altro alle preghiere. Più specificamente, con la loro dialogicità, i *saluts* e le *complaintes* costituiscono il versante cortese del filo rosso dell'antologia che è quello del 'contrasto' nelle sue forme più diverse. Importante è anche il tenue legame che si rileva all'interno del codice in base alla tematica della dichiarazione d'amore tra i *saluts* e le *complaintes* e alcuni dei (pochi) testi cortesi del manoscritto, come ad esempio i due racconti ovidiani *Pyrame et Thisbé* e *Narcisse* e il *Chastement des dames* di Robert de Blois. D'altra parte, un esame approfondito di alcuni testi mette in evidenza un forte legame dei *saluts* e delle *complaintes* con la poesia giullaresca. Questo legame spiega meglio di altri le varie peculiarità del *salut* antico-francese e va quindi considerato come un aspetto fondamentale della tradizione settentrionale. Interessantissimo a questo proposito è il *Gautier d'Aupais*, operetta cortese in *lais* epiche contenuta nel manoscritto f. fr. 837, che appartiene alla poesia giullaresca e all'interno della quale si trova una *complainte* amorosa composta proprio da un giullare per il personaggio principale, un giovane innamorato. Questa parte centrale della tesi prosegue con l'analisi dei *saluts* e delle *complaintes* rimanenti del *corpus* (sette testi), condotta in modo analogo attraverso un commento e un esame delle caratteristiche relative al genere e al contesto manoscritto di ciascun testo. Quest'analisi conferma grosso modo i risultati ottenuti da quella dei testi dell'837, tranne per quanto riguarda l'elemento giullaresco. Figura di spicco è qui Philippe de Remi, unico autore oggi conosciuto di *saluts*, che dimostra una certa coscienza letteraria nell'uso di questo genere. La sua opera permette di datare con più precisione la fortuna del *salut* nel terzo quarto del tredicesimo secolo e di rafforzare l'analisi dei legami di questo genere con i generi coevi, egualmente conosciuti e praticati dallo stesso Philippe, e dimostra per di più alcune connessioni particolarmente chiare con il manoscritto f. fr. 837.

A complemento dell'immagine rinnovata dei generi del *salut* e della *complainte* che si ottiene in questo modo, la terza ed ultima parte della tesi consiste nella contestualizzazione di questi generi all'interno della letteratura francese coeva. In primo luogo, si dà un elenco dei pochi passi che sembrano far riferimento ai generi propriamente detti del *salut* e della *complainte*. Si cerca poi di stabilire con prudenza alcuni contatti tra questi generi e i generi coevi sia della lirica dei trovieri che della letteratura narrativa (romanzi, racconti brevi) e della letteratura didattica intesa in senso ampio (*dits*, contrasti, allegorie amorose quali il *Roman de la poire* o il *Dit de la panthère*, *artes amandi* quali il *Livre d'amours* di Drouart la Vache, etc.), che attestano la permanenza del discorso del *salut* e della *complainte* anche al di fuori dei limiti del *corpus* tradizionale, che i testi presi in considerazione permettono talvolta di allargare. Infine, si dà un elenco nonché uno studio dei vari *saluts* e *complaintes* inseriti in testi francesi dalla fine del dodicesimo secolo fino alla prima metà del Trecento. Questo

panorama consente di circoscrivere più precisamente la portata di questi due generi in quanto tali e il loro posto nella letteratura coeva e offre tra l'altro nuovi elementi alla storia del *salut* e della *complainte* fermandosi su alcuni testi fin'ora mai considerati.

A conclusione del lavoro s'inseriscono i risultati ottenuti in una nuova visione d'insieme del *salut d'amour* antico-francese e dell'affine *complainte d'amour*, passandone in rassegna le fonti e le caratteristiche testuali e di genere, l'ambito storico-letterario di produzione e circolazione e la loro posizione negli sviluppi della letteratura coeva nonché nel panorama più vasto delle letterature romanze medievali.

**On the *saluts et complaintes d'amour* of manuscript BnF f. fr. 837.
A study of two minor genres in French poetry of the 13th century.**

Summary

This thesis provides a study of the so-called *saluts* and *complaintes d'amour*. These Old French poetical texts form a corpus of some thirty lyrical-narrative texts of (partially) epistolary form that are mostly anonymous and preserved as *unica*. Most of these texts were edited for the first and last time in the nineteenth century and have received but little attention, as they are being considered very often as an anomalous and late version of the older Occitan *salut*. Only recently have they been paid attention in a few articles coinciding with a renewed interest in the Occitan *salut*-tradition. However, up until now a study of the French tradition, that tries to explain the specific characteristics of these texts and to place them in the context of French literature of the thirteenth century on one side and in the context of the Romance tradition as a whole, is lacking.

The present study aims at filling this gap. It consists of three parts. The first part defines a methodological approach and describes the literary-historical background of the medieval love-letter. Since the *saluts* and *complaintes*' generic features are quite difficult to grasp, a study of these texts needs to be based on the most recent insights in the field of (medieval) genre theory. This means giving up on defining as much as possible a phenomenon dynamic by nature such as 'genre', in order to examine on the contrary these dynamics by looking at the way in which texts and genres enter in contact with other genres and texts of the same literary system. Following these methodological preliminaries is an overview of the literary tradition of the love-letter in the Middle Ages presenting sources of the *saluts* and *complaintes* as well as some closely related genres. As for Latin literature, on one side one must take into account, from Ovid onwards, medieval collections of love-letters as well as the Ovidian treatises on love; on the other side, the medieval epistolary doctrine or *ars dictaminis* provides an important epistolary model that includes love-letters in some treatises. As for vernacular literature, the lyric poetry of the troubadours and, more directly, that of the trouvères are important sources. Of particular interest is the 'model' of the Occitan *salut*, but the epistolary elements of contemporary courtly romance, the rare letters in vernacular tongue and the translations of Ovidian treatises on love are to be taken into consideration as well. Thus, one gets an idea of the literary fields in which, in one way or another, the love-letter takes part and which are therefore to be explored when studying the *saluts* and *complaintes*.

The central part of this thesis focuses primarily on the *saluts* and *complaintes* of manuscript f. fr. 837 of Bibliothèque nationale in Paris. This impressive collection of two hundred forty-nine short narrative texts (*fabliaux*, prayers, short stories, didactic texts, jongleur poetry) contains most of the corpus with twenty-four texts. A first step in the study of these texts is a commentary on every one of them. For each text a short summary is given and formal characteristics are noted; then the structure of the text is examined as well as its various peculiarities, from the use of lyrical insertions and proverbs through links with contemporary lyrical and narrative texts to contacts between various texts within the corpus. Secondly, this commentary provides a basis for the analysis of the generic features these texts display. This analysis goes beyond the rigid classification proposed in the past by noting the basic unity the *saluts* and *complaintes* show by revolving around the central thematic element of the love declaration. The latter is in fact realised within the text in the *salut*, but postponed in the *complainte*. By using this element as a key for genre analysis, it is possible to propose a more economic delimitation, which takes into account the internal designations of the texts as

well as the copyist's *explicit*. At the same time, however, it is clear from the heterogeneity these texts display in form, content and communicative mode (with or without addressee), that one cannot attach too much value to this pragmatic delimitation. The internal dynamics of these texts impede a strict definition, but one may well explain them by referring to such features of contemporary French literature as the use of lyric insertions and the development of a so-called 'personal' poetry in thirteenth-century France. What follows, thirdly, is an analysis of these twenty-four texts in their manuscript context. It aims in the first place at recognising the sources that were available to the copyist of this text collection. From the textual commentary one may in fact infer that various texts were written by the same author. More specifically, one may recognise three small author-based (epistolary) text collections within the corpus, comprising respectively ten, two and six texts. These collections, in every one of which one may recognise the elements of one (or more) love story, may be identified not only at a formal, but also at a codicological level, on which the two most important collections, although scattered over manuscript f. fr. 837, group together without entering into contact with each other. These texts then need to be studied as a part of the 'project' of manuscript f. fr. 837. Within this codex, the *saluts* and *complaintes* balance the *fabliaux* on one side and the prayers on the other. More specifically, through their dialogical form, they represent the courtly side of the 'contrast' which forms in most different ways the central thread of this important anthology. On the other hand, it is worthwhile noting the subtle link that seems to be created inside the codex between the *saluts* and *complaintes* and some of the (few) other courtly texts of the manuscript through the common theme of the love declaration. Such is the case with the two Ovidian tales *Pyramus et Thisbé* and *Narcissus* and Robert de Blois' *Chastoiement des dames*. At the same time, a more detailed analysis of some texts proves that the *saluts* and *complaintes* are fundamentally linked to jongleur poetry. This link explains better than any other the various features of the Old French *salut* and is therefore to be considered a fundamental aspect of the northern tradition of this genre. Most interesting in this respect is *Gautier d'Aupais*, a short courtly romance in epic form contained in manuscript f. fr. 837 and clearly belonging to jongleur poetry, which actually contains a *complainte* written by a minstrel for the amorous main character. This central part of the thesis then continues with an analysis of the remaining *saluts* and *complaintes* (seven texts), carried out in the same way through a commentary and an evaluation of generic features and manuscript context for each text. This analysis roughly confirms the results obtained in the analysis of the texts of manuscript f. fr. 837, although these seven texts do not show explicitly any features of jongleur poetry. The most important figure here is the only author of *saluts* nowadays known by name, Philippe de Remi, who displays a certain generic conscience towards the *salut*. His works enable us to situate the *salut* mode in Northern France with more precision in the third quarter of the thirteenth century and to reinforce the analysis of the links between this genre and other contemporary genres, with which Philippe was clearly familiar. Moreover, they show some particularly interesting links with the texts conserved in manuscript f. fr. 837.

In order to complete the renewed image of the *salut* and the *complainte* one obtains from this analysis of the corpus, the third and last part of this thesis consists of a contextualization of these genres within the context of contemporary French literature. First of all, an overview is provided of some passages which seem to refer to these genres. Secondly, the analysis considers prudently a number of links between the *saluts* and *complaintes* and contemporary genres within the lyric poetry of the trouvères, within narrative literature (courtly romances) and within didactic literature in a broad sense (including *dits*, love debates, allegories of love such as the *Roman de la poire* or the *Dit de la panthère*, arts of love such as the *Livre d'amours* by Drouart la Vache, etc.). These contacts testify to the permanence of the generic discourse of the *salut* and the *complainte* well outside the boundaries of the traditional corpus, which the texts taken into consideration occasionally enable to enlarge. Finally, an

outline accompanied by a closer analysis is given of various *saluts* and *complaintes* inserted in French texts from the end of the twelfth until the first half of the fourteenth century. This survey helps to define more precisely the range of these genres as such and their place in contemporary literature and offers moreover some new elements to the history of these genres by taking into account a few texts that have not previously been taken into consideration.

In the conclusion the results obtained from this study are assembled in order to provide a new outline of the Old French *salut d'amour* and its close relative the *complainte d'amour* by presenting their sources and textual and generic features, the literary-historical milieu where they were produced and circulated and their position within the evolution of contemporary French literature and within the wider panorama of Romance literatures of the Middle Ages.

**Rondom de *saluts* en *complaintes d'amour* uit handschrift BnF f. fr. 837.
Onderzoeken naar twee kleine genres uit de Franse poëzie van de 13^e eeuw.**

Samenvatting

Dit proefschrift biedt een studie van de zogenaamde *saluts d'amour* en *complaintes d'amour*. Deze Oudfranse poëtische teksten vormen een corpus van een dertigtal lyrisch-narratieve teksten, deels geschreven in briefvorm en grotendeels anoniem en als *unica* overgeleverd. Deze teksten zijn veelal voor het eerst en het laatst uitgegeven in de negentiende eeuw en hebben sindsdien nauwelijks de aandacht getrokken van de kritiek, die ze vaak heeft beschouwd als een atypische en late afgeleide vorm van het oudere Occitaanse *salut*. Pas onlangs zijn de Franse *saluts* onderwerp geweest van studie in enkele losse artikelen, die samenvallen met een hernieuwde interesse in de Occitaanse traditie van het genre. Tot op heden ontbreekt echter een overzichtsstudie van de Franse traditie die tracht de eigenaardigheden van dit corpus te verklaren en deze teksten een plaats te geven in de context van de Franse literatuur van de dertiende eeuw enerzijds, in de Romaanse traditie van het *salut* anderzijds.

Onderhavige studie beoogt deze lacune op te vullen. Zij valt uiteen in drie delen. Het eerste deel formuleert een methodologisch uitgangspunt en beschrijft de literair-historische achtergrond van de middeleeuwse liefdesbrief. Aangezien het gaat om teksten met relatief onduidelijke generieke eigenschappen, is het noodzakelijk een studie van deze genres te baseren op de meest recente inzichten op het gebied van de (middeleeuwse) genretheorie. Dat maakt het niet zozeer mogelijk om een van nature dynamisch fenomeen als het literaire genre te definiëren, als wel om deze dynamiek te onderzoeken door middel van een benadering die teksten en genres bestudeert in hun contact met andere teksten en genres uit het literaire systeem. Op deze inleidende methodologische overwegingen volgt een overzicht van de literaire traditie van de liefdesbrief in de Middeleeuwen, dat zowel de bronnen van de *saluts* en *complaintes* als een aantal gerelateerde genres presenteert. Aan Latijnse zijde moeten daarbij, vanaf het voorbeeld van Ovidius, in de eerste plaats enkele middeleeuwse liefdesbriefverzamelingen en de Ovidiaanse traktaten over de liefde in beschouwing worden genomen; daarnaast biedt de middeleeuwse briefleer of *ars dictaminis* een belangrijk epistolair model, dat in sommige handboeken ook liefdesbrieven bevat. Aan volkstalige zijde vormen de lyrische poëzie van de troubadours en, op directere wijze, die van de trouvères belangrijke bronnen. Van buitengewoon belang is het 'model' van het Occitaanse *salut*, maar de epistolaire aspecten van de contemporaine roman, de (schaarse) brieven in de volkstaal en de volkstalige verhandelingen over de liefde van Ovidiaanse snit dienen eveneens genoemd te worden. Op deze manier ontstaat een overzicht van alle gebieden waarop de liefdesbrief zich, op één of andere manier, manifesteert en die om die reden betrokken moeten worden in het onderzoek.

Het centrale deel van deze studie concentreert zich met name op de *saluts* en *complaintes* uit handschrift f. fr. 837 van de Bibliothèque nationale te Parijs. Deze grote verzameling van tweehonderdnegenenveertig korte verhalende teksten (*fabliaux*, gebeden, korte verhalen, didactische teksten, jongleurpoëzie) bevat met vierentwintig teksten het merendeel van het corpus. Deze vierentwintig teksten worden in de eerste plaats voorzien van een commentaar. Bij iedere tekst wordt een korte samenvatting gegeven van de formele en inhoudelijke kenmerken; vervolgens worden de structuur en de verschillende kenmerken van de tekst onderzocht, van de invoeging van lyrische fragmenten en spreekwoorden tot de verschillende relaties met contemporaine lyrische en verhalende teksten en de verwantschap tussen de verschillende teksten onderling. Op dit commentaar is in de tweede plaats de

analyse van de generieke eigenschappen van deze vierentwintig teksten gebaseerd. Hierbij wordt getracht de eerdere rigide classificatie te overstijgen door de basale eenheid van de *saluts* en *complaintes* te onderstrepen. Deze eenheid blijkt uit het feit dat in beide genres het thema van de liefdesverklaring centraal staat: in het *salut* wordt deze daadwerkelijk gerealiseerd in de tekst, in de *complainte* daarentegen uitgesteld. Door uit te gaan van deze eenheid is het mogelijk om een economischer afbakening van deze genres voor te stellen, die rekening houdt met de interne genre-aanduidingen enerzijds en met de *explicit* van de kopiist anderzijds. Tegelijkertijd dient deze pragmatische afbakening te worden genuanceerd wanneer men zich realiseert dat de verschillende teksten een grote verscheidenheid tentoonspreiden. Deze verscheidenheid ligt op formeel en inhoudelijk vlak en in de communicatieve structuur van de tekst (met of zonder ontvanger). Deze interne dynamiek van de teksten belemmert een strikte afbakening, maar kan wel worden verklaard aan de hand van enkele aspecten van de contemporaine literatuur, zoals de mode waarbij lyrische fragmenten worden ingevoegd in andere teksten en de ontwikkeling van een ‘persoonlijke’ poëzie in de Franse dertiende eeuw. In de derde plaats volgt een analyse van deze vierentwintig teksten in hun handschriftelijke context. Deze is er in eerste instantie op gericht om, voor zover mogelijk, de bronnen van de kopiist te achterhalen. Op basis van het voorgaande commentaar kan men met een zekere waarschijnlijkheid vaststellen dat sommige teksten zijn geschreven door eenzelfde auteur, waardoor het mogelijk wordt drie auteurscorpora te onderscheiden van respectievelijk tien, twee en zes teksten. Deze kleine ‘briefverzamelingen’, in elk waarvan (ten minste) één beknopte liefdesgeschiedenis doorschemert, manifesteren zich vooral op formeel vlak, maar komen ook naar voren op een codicologisch niveau, waarop de twee grootste verzamelingen weliswaar verspreid over het handschrift, maar toch afzonderlijk gegroepeerd en gescheiden van elkaar zijn. Vervolgens moeten deze teksten worden onderzocht als onderdeel van het ‘project’ van handschrift f. fr. 837. De *saluts* en *complaintes* bieden hierin een tegenwicht aan de *fabliaux* enerzijds en aan de gebeden anderzijds. Meer specifiek vormen de *saluts* en *complaintes* door hun dialogische karakter de hoofse kant van het ‘contrast’ dat in al zijn vormen als een rode draad door deze anthologie loopt. Belangrijk zijn eveneens de lijnen die binnen de codex langs de thematiek van de liefdesverklaring lopen tussen de *saluts* en *complaintes* enerzijds en de (weinige) andere hoofse teksten in het handschrift anderzijds, zoals de beide Ovidiaanse novellen *Pyramus en Thisbe* en *Narcissus* en de *Chastiment des dames* van Robert van Blois. Hiernaast laat een nadere beschouwing van enkele teksten zien dat de *saluts* en *complaintes* in directie relatie staan tot de jongleurpoëzie. Deze relatie verklaart beter dan enige andere de verschillende eigenschappen van het Oudfranse *salut* en dient derhalve te worden beschouwd als een fundamenteel aspect van de noordelijke traditie van dit genre. In dit opzicht is *Gautier d’Aupais*, een korte hoofse roman in epische vorm die tot de jongleurpoëzie behoort, van buitengewoon belang, aangezien dit werk een *complainte* bevat die is geschreven door een jongleur ten behoeve van de verliefde hoofdpersoon. Het centrale deel van het proefschrift eindigt met een analyse van de overige *saluts* en *complaintes* van het corpus (zeven teksten), uitgevoerd op dezelfde wijze door middel van een commentaar en een evaluatie van de generieke kenmerken en de handschriftelijke context van iedere tekst. De resultaten van deze analyse zijn vergelijkbaar met die van de teksten uit handschrift f. fr. 837, hoewel deze zeven teksten niet expliciet de kenmerken van jongleurpoëzie vertonen. De hoofdfiguur is hier Philippe de Remi, de enige auteur van *saluts* die we vandaag de dag kennen en die een zeker genrebewustzijn aan de dag legt in zijn omgang met dit genre. Zijn werken maken het mogelijk de mode van het *salut* met meer zekerheid te plaatsen in het derde kwart van de dertiende eeuw en de analyse van de banden van dit genre met de contemporaine genres, waarmee Philippe duidelijk bekend was, meer kracht bij te zetten; daarnaast vertonen zij buitengewoon duidelijke relaties met handschrift f. fr. 837.

Ter vollediging van het hernieuwde beeld van de *saluts* en *complaintes* dat op deze manier ontstaat, biedt het derde en laatste deel een contextualisering van beide genres binnen de contemporaine Franse literatuur. In de eerste plaats wordt een overzicht gegeven van de weinige passages die aan het genre lijken te refereren. Vervolgens wordt voorzichtig getracht een aantal contacten vast te stellen tussen de *saluts* en *complaintes* en de contemporaine genres binnen de lyrische poëzie van de *trouvères*, de verhalende literatuur (romans, korte verhalen) en de didactische literatuur (in de brede zin van het woord: *dits*, liefdesdebatten, liefdesallegorieën als de *Roman de la poire* en de *Dit de la panthère*, liefdestraktaten als het *Livre d'amours* van Drouart la Vache, etc.). Deze verschillende teksten laten zien dat het generieke discours van het *salut* en de *complainte* zich ook laat vinden buiten de grenzen van het traditionele corpus, dat met de in beschouwing genomen teksten af en toe kan worden uitgebreid. Tenslotte volgt een overzicht en studie van de verschillende *saluts* en *complaintes* die als liefdesbrief of -klacht zijn ingevoegd in Franse teksten vanaf het einde van de twaalfde eeuw tot de eerste helft van de veertiende eeuw. Door middel van dit panorama kan de reikwijdte van beide genres als zodanig en hun plaats in de contemporaine literatuur preciezer worden bepaald. Dit overzicht voegt bovendien enkele nieuwe elementen toe aan de geschiedenis van beide genres door stil te staan bij enkele teksten die niet eerder zijn betrokken bij het onderzoek naar de *saluts* en *complaintes*.

In de conclusie worden de behaalde resultaten verwerkt in een nieuw overzicht van het Oudfranse *salut d'amour* en zijn directe verwante de *complainte*, met aandacht voor hun bronnen en tekstuele en generieke eigenschappen, het literair-historische milieu waarin zij werden geproduceerd en circuleerden en hun positie binnen de ontwikkelingen van de contemporaine Franse literatuur en het bredere panorama van de Romaanse literaturen van de Middeleeuwen.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	3
----------------------------	---

INTRODUCTION

1. <i>Amours qui vient par message</i>	7
2. Les ‘saluts’ et les ‘complaintes’ d’amour	8
3. Intérêt d’une étude des <i>saluts</i> et <i>complaintes</i>	9
4. Orientation de la présente étude	13

I. PRÉLIMINAIRES MÉTHODOLOGIQUES ET REPÈRES HISTORICO-LITTÉRAIRES

1.1. Préliminaires méthodologiques	19
1.1.1. Quelques concepts de la théorie des genres	19
1.1.2. Une synthèse	21
1.1.3. Théorie des genres et littérature médiévale	23
1.1.4. Les <i>saluts</i> et <i>complaintes</i> comme ‘genres’ : une approche.....	27
1.2. La lettre d’amour au Moyen Age : repères historico-littéraires.....	33
1.2.1. La tradition latine	33
1.2.1.1. Ovide	33
1.2.1.2. De l’Antiquité au 11 ^{ème} siècle	34
1.2.1.3. La lettre d’amour latine médiévale (11 ^{ème} -13 ^{ème} siècles)	37
1.2.1.3.1. Les lettres d’amour latines	37
1.2.1.3.2. <i>L’ars dictaminis</i>	39
1.2.1.3.3. Les arts d’aimer et autres textes (pseudo-)ovidiens	43
1.2.2. La tradition vernaculaire (12 ^{ème} -13 ^{ème} siècles)	47
1.2.2.1. La lyrique des trouvères	47
1.2.2.2. Le <i>salut</i> occitan	50
1.2.2.3. La littérature narrative	53
1.2.2.4. L’art épistolaire français avant 1300	54
1.2.2.5. La didactique amoureuse et la réception d’Ovide	56
1.2.3. Un bilan	57

II. AUTOUR DES *SALUTS* ET *COMPLAINTE*S DU MANUSCRIT BNF F. FR. 837

2.1. À propos de l’extension du corpus des <i>saluts</i> et <i>complaintes d’amour</i>	63
2.2. Les <i>saluts</i> et <i>complaintes</i> du manuscrit BnF f. fr. 837	65
2.2.1. Le manuscrit BnF f. fr. 837	65
2.2.2. Commentaire	67
2.2.2.1. <i>Diex ! où porrai-je conseil prendre</i>	67

2.2.2.2. <i>Douce, simple, cortoise et sage</i>	74
2.2.2.3. <i>Douce dame preus et senee</i>	78
2.2.2.4. <i>Li dous pensser où je si sovent sui</i>	80
2.2.2.5. <i>Aussi comme la rose nest</i>	84
2.2.2.6. <i>Amors, je t'ai lonc tens servi</i>	90
2.2.2.7. <i>Cloz de girofle, lis et rose</i>	92
2.2.2.8. <i>Douce dame, salut vous mande (: demande)</i>	98
2.2.2.9. <i>En complaignant di ma complainte</i>	100
2.2.2.10. <i>A sa très douce chièr amie</i>	102
2.2.2.11. <i>Pater noster. Dieus! Por m'amie</i>	106
2.2.2.12. <i>Douce bele, bon jor vous doinst</i> <i>Je ne sai por qui vous avez</i>	109
2.2.2.13. <i>Ma douce amie, salut, s'il vous agrée</i>	114
2.2.2.14. <i>Celui qu'Amors conduit et maine</i>	116
2.2.2.15. <i>Por mon cuer resbaudir et pour reconforter</i>	119
2.2.2.16. <i>E ! douz cuers, douce amie, tres douce creature</i>	121
2.2.2.17. <i>J'ai appris à bien amer</i>	122
2.2.2.18. <i>Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui</i>	127
2.2.2.19. <i>Amors qui m'a en sa justise</i> <i>Biaus amis qui si me proiez</i>	131
2.2.2.20. <i>Dame plesant et sage, de toz biens doctrinee</i>	136
2.2.2.21. <i>Or m'estuet saluer cele que je desire</i>	139
2.2.2.22. <i>Li confrere d'amors, tuit a moi entendez</i>	141
2.2.2.23. <i>Douce dame, salut vous mande (: limande)</i>	146
2.2.2.24. <i>Il est resons que cil se tese</i>	148
2.2.3. L'analyse générique et ses limites	154
2.2.3.1. Introduction	154
2.2.3.2. La thèse de Ruhe et ses problèmes	155
2.2.3.2.1. La classification de Ruhe	155
2.2.3.2.2. Problèmes de la classification de Ruhe	157
2.2.3.3. Une nouvelle approche du corpus du manuscrit f. fr. 837	159
2.2.3.3.1. Les désignations internes	159
2.2.3.3.2. Les <i>explicit</i> du copiste	162
2.2.3.3.3. Le travail de l'annotateur	164
2.2.3.3.4. Essai de délimitation	166
2.2.3.3.5. Mise en question des limites génériques	169
2.2.3.4. Conclusion : les <i>saluts</i> et <i>complaintes</i> et la dynamique des genres au 13 ^{ème} siècle	174
2.2.4. Corpus et contexte : les <i>saluts</i> et <i>complaintes</i> dans le manuscrit f. fr. 837.	178
2.2.4.1. Esquisse de méthode	178
2.2.4.2. Les sources du copiste : essai de reconstruction	182
2.2.4.2.1. Vers quelques corpus d'auteur	182
2.2.4.2.2. Caractéristiques formelles et génériques	184
2.2.4.2.3. Aspects codicologiques	186
2.2.4.2.3.1 La distribution du corpus au sein du manuscrit	186
2.2.4.2.3.2. Reconstruction recueil A	189
2.2.4.2.3.3. Reconstruction recueil B	192
2.2.4.3. Observations sur la place des <i>saluts</i> et <i>complaintes</i> dans le projet du manuscrit f. fr. 837	195

2.2.4.3.1. Caractéristiques générales du recueil	195
2.2.4.3.2. Les <i>saluts</i> et <i>complaintes</i> et les textes environnants	197
2.2.4.3.3. Les <i>saluts</i> et <i>complaintes</i> et les autres textes du recueil	201
2.2.4.3.4. Les <i>saluts</i> et <i>complaintes</i> et les textes courtois du manuscrit f. fr. 837.....	204
2.2.4.3.4.1. <i>Pyrame et Thisbé</i> (ff. 95vb-99vb)	204
2.2.4.3.4.2. Le <i>lai</i> de <i>Narcisse</i> (ff. 107va-112rb)	209
2.2.4.3.4.3. <i>La chastelaine de Saint-Gille</i> (ff. 114va-116ra)	212
2.2.4.3.4.4. Robert de Blois, <i>Le chastement des dames</i> (ff. 129vb-135rb)	216
2.2.4.3.4.5. <i>Gautier d'Aupais</i> (ff. 344ra-348va)	221
2.2.4.4. Conclusions et hypothèses	228
2.2.5. Les <i>saluts</i> et <i>complaintes</i> du manuscrit BnF f. fr. 837 : un bilan	241
2.3. Les autres <i>saluts</i> et <i>complaintes</i>	244
2.3.1. Introduction	244
2.3.2. Commentaire	244
2.3.2.1. Les <i>saluts</i> de Philippe de Remi (manuscrit BnF f. fr. 1588)	244
2.3.2.1.1. Introduction	244
2.3.2.1.2. <i>Douce amie, salus vous mande (salut à refrains)</i>	245
2.3.2.1.3. <i>Phelippes de Beaumanoir dit (Salus d'amours)</i>	249
2.3.2.1.4. Le <i>Conte d'amours</i>	260
2.3.2.1.5. Le <i>Lai d'amours</i>	262
2.3.2.1.6. Philippe de Remi et l'histoire du <i>salut d'amour</i>	266
<i>Excursus</i> : l'iconographie du <i>salut</i> dans le manuscrit BnF f. fr. 1588.....	268
2.3.2.2. La <i>complainte</i> et le <i>salut</i> du manuscrit BnF nouv. acq. fr. 13521	271
2.3.2.2.1. <i>Mon cuer, qui me veult esprouver</i>	271
2.3.2.2.2. <i>Amors, a vous ainz qu'a nului</i> (le <i>salut</i> de Simon)	276
2.3.2.2.3. Conclusion	278
2.3.2.3. La <i>complainte</i> du manuscrit BnF f. fr. 19152 (<i>Comencier vueil un poi d'affaire</i>)	280
2.3.2.4. Le <i>salut</i> des manuscrits BnF Rothschild 2800 et Bnf f. fr. 378 (<i>Bele plus douche que seraine</i>)	289
2.3.2.5. Le <i>salut</i> du manuscrit BnF f. fr. 795 (<i>Dieus qui le mont soustient et garde</i>)	294
2.3.3. Conclusion	296

III. LES SALUTS ET COMPLAINTES DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE DU 12^{ÈME} AU 14^{ÈME} SIÈCLE

3.1. Les dénominations génériques	301
3.1.1. Introduction	301
3.1.2. La dénomination <i>salut</i> (/z)	301
3.1.2.1. Attestations dans la lyrique	301
3.1.2.2. Attestations dans la littérature narrative	303
3.1.2.3. Attestations dans littérature didactique	308
3.1.3. La dénomination <i>complainte</i>	313
3.1.3.1. Attestations dans la lyrique	313
3.1.3.2. Attestations dans la littérature narrative	314
3.1.3.3. Attestations dans littérature didactique	315

3.1.4. Conclusion	315
3.2. Les <i>saluts</i> et <i>complaintes</i> et les genres contemporains	316
3.2.1. Introduction	316
3.2.2. Les <i>saluts</i> et <i>complaintes</i> et la lyrique	319
3.2.2.1. La lyrique des trouvères	319
3.2.2.2. Le <i>lai</i> lyrique	323
3.2.2.3. Un salut amoureux sous forme de motet	327
3.2.2.4. Un <i>virelai</i> de Jehan de Lescurel	328
3.2.3. Les <i>saluts</i> et <i>complaintes</i> et la littérature narrative	330
3.2.3.1. Le roman de <i>Tristan</i> par Thomas	330
3.2.3.2. <i>Athis et Prophilias</i>	332
3.2.3.3. <i>Amadas et Ydoine</i>	334
3.2.3.4. <i>Durmart le Gallois</i>	335
3.2.3.5. <i>Guy de Warewic</i>	336
3.2.3.6. <i>Cristal et Clarie</i>	337
3.2.3.7. <i>Eledus et Serena</i>	338
3.2.4. Les <i>saluts</i> et <i>complaintes</i> et la littérature didactique.....	339
3.2.4.1. Les arts d'aimer.....	339
3.2.4.1.1. L'art d'aimer de maître Elie.....	339
3.2.4.1.2. L' <i>Art d'amours</i> de Jacques d'Amiens	340
3.2.4.1.3. La <i>Clef d'amors</i>	342
3.2.4.1.4. L' <i>Art d'amors</i> de Guiart	342
3.2.4.1.5. <i>Li livres d'amours</i> de Drouart la Vache	343
3.2.4.2. L'allégorie amoureuse	344
3.2.4.2.1. Le <i>Roman de la rose</i>	344
3.2.4.2.2. Le <i>Roman de la poire</i> par Tibaut	345
3.2.4.2.3. La version anonyme du <i>Mariage des sept arts</i>	347
3.2.4.2.4. Le <i>Dit de la panthère</i> de Nicole de Margival	351
3.2.4.2.5. La didactique amoureuse de Baudouin de Condé	355
3.2.4.3. Le <i>dit</i>	357
3.2.4.4. Le débat amoureux	359
3.2.4.4.1. Le <i>Donnei des amants</i>	359
3.2.4.4.2. La <i>Flours d'amours</i>	362
3.2.4.4.3. Le <i>Débat du clerc et de la demoiselle</i>	365
3.2.5. Conclusion	368
3.3. Les <i>saluts</i> et <i>complaintes</i> insérés	373
3.3.1. Introduction	373
3.3.2. Les <i>saluts</i> et <i>complaintes</i> insérés : neuf cas.....	374
3.3.2.1. La <i>Continuation de Partonopeu de Blois</i>	374
3.3.2.2. Un 'art d'aimer' anglo-normand.....	380
<i>Excursus</i> : sur les traces du <i>salut</i> anglo-normand	384
3.3.2.3. Deux <i>saluts</i> strophiques dans le cycle des <i>Sept sages de Rome</i> ..	388
3.3.2.3.1. Le <i>Roman de Laurin</i>	388
3.3.2.3.2. Le <i>Roman de Cassidorus</i>	390
3.3.2.4. <i>Renart le Nouvel</i> de Jacquemart Gielée	393
3.3.2.5. Le roman du <i>Castelain de Coucy et de la dame de Fayel</i>	395
3.3.2.6. Le <i>Lai d'amours</i> par Girard	399
3.3.2.7. La <i>complainte</i> du <i>Roman de Fauvel</i> (manuscrit BnF f. fr. 146)...	402
3.3.2.8. Le <i>Roman de la dame a la lycorne</i>	406
3.3.3. Conclusion	408

CONCLUSION	
1. <i>Mon salu vous envoi comme a dame et amie</i>	411
2. Les amours du jongleur	411
3. Aux limites du genre	416
4. Perspectives	418
BIBLIOGRAPHIE	425
RÉSUMÉS EN ITALIEN, ANGLAIS ET NÉERLANDAIS	453
APPENDICE : TEXTES (CD-ROM)	