



Separatum from:

SPECIAL ISSUE 8

Jacqueline Cerquiglini-Toulet
Katharina Philipowski
Barbara Sasse (eds.)

Medieval Forms of First-Person Narration: A Potentially Universal Format

(Villa Vigoni Talks I)

Published May 2021.

BmE Special Issues are published online by the BIS-Verlag Publishing House of the Carl von Ossietzky University of Oldenburg (Germany) under the Creative Commons License [CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Senior Editors: PD Dr. Anja Becker (Munich) and Prof. Dr. Albrecht Hausmann (Oldenburg).

<http://www.erzaehlforschung.de> – Contact: herausgeber@erzaehlforschung.de
ISSN 2568-9967

Suggested Citation:

Cerquiglini-Toulet, Jacqueline: Récit à la première personne, autographie, autobiographie, in: Jacqueline Cerquiglini-Toulet/Katharina Philipowski/Barbara Sasse (eds.): Medieval Forms of First-Person Narration: A Potentially Universal Format (Villa Vigoni Talks I – BmE Special Issue 8), p. 179–194 (online).

Jacqueline Cerquiglini-Toulet

Récit à la première personne, autographie, autobiographie

Abstract. In the 13th century, two major works employed the <I> as a narrative device. They put forth two types of texts which would serve as templates for authors of first-person narratives: the dream and the quest. In this period, another type of narrative text also appeared in French which was characterized by the presence of an <I>: the <dit>. What does this <I> represent? The <dits> analyzed here can be divided into two broad categories: the love <dits> (Guillaume de Machaut, Jean Froissart, and Christine de Pizan) and the <dits> in which the theme is no longer the conquest of the love object but the quest for knowledge (Christine de Pizan). We can locate a foreshadowing of these two templates in the <Roman de la Rose> in the transitional passage from one to the other of its two parts. The analysis describes a typology distinguishing the open-ended <I> from the <I> characterized by the fact that it leads to questions regarding the <I> as a figure of literary authority around two essential concepts: experience and sentiment. It concludes by examining the inflection taken by the <I> when a shift occurs from the love of love to the love of knowledge.

Si le <je> est attendu dans la poésie lyrique, s'il occupe une place particulière dans le récit historique, qu'induit la présence d'un <je> dans un texte narratif de fiction? Sous quels modes d'énonciation s'opère ce type de récits au cours du Moyen Age? Historiquement, la narration à la troisième personne semble avoir été le mode premier, du type: «il était une fois», ou «le conte dit que», ou «l'histoire dit que». Le <je>, s'il apparaît, se limite alors au prologue et il n'apparaît pas toujours. Le prologue peut s'énoncer en effet à la

troisième personne, avec une formule qui affiche directement ou indirectement le nom de l'auteur. C'est ce que l'on observe dans les romans de Chrétien de Troyes. «Cligès» commence ainsi: *Cil qui fist d'Erec et d'Enide*. Le texte peut s'ouvrir en «on». La voix générale est très souvent matérialisée sous la forme d'un proverbe. Chrétien de Troyes utilise le procédé, recommandé par les arts de rhétorique, dans «Erec et Enide»: *Li vilains dit en son respit* (Le vilain dit dans son proverbe). L'énonciation est relayée ensuite à la troisième personne par la formule: *Por ce dit Crestiens de Troies* (v. 9: C'est pourquoi Chrétien de Troyes affirme) ou encore au début du «Conte du Graal»: *Qui petit seime petit quiaut* (Qui sème peu récolte peu), affirmation débouchant sur *Crestiens seime et fait semence* (v. 7: Chrétien sème et fait semence). Le «je» et la troisième personne se mêlent dans le prologue du «Chevalier de la Charrette»:

Puis que ma dame de Chanpaigne
Vialt que romans a feire anpaigne,
Je l'anprendrai molt volentiers
Come cil qui est suens antiers
(v. 1–4)

Puisque ma dame de Champagne veut que j'entreprenne de faire un roman, je l'entreprendrai très volontiers, en homme qui lui est entièrement dévoué

énonciation poursuivie par: *Del Chevalier de la charrete / Comance Crestiens son livre* (v. 24–25: Chrétien commence son livre à propos du Chevalier de la Charrette): présence d'un «je» d'humilité dans son rapport à la commanditaire, «je l'anprendrai», présence d'un nom en majesté dans son rapport à l'œuvre: «Crestiens». Au XIIIe siècle, deux œuvres majeures, «Le Roman de la Rose» et «La divine Comédie», pensées en rivalité par des auteurs français du XIVème et du XVème siècle comme Christine de Pizan ou Laurent de Premierfait, utilisent le «je» comme mode de narration. Ils mettent en avant deux types de textes qui vont servir de modèles pour les auteurs de récits en «je»: le songe et la quête. Apparaît également à l'époque en français un type de textes narratifs qui se caractérise par la présence d'un

«je»: le «dit». Cette caractéristique m'avait frappée et je l'ai mise en valeur dans ma tentative de définition du «dit» dans un article de 1980 écrit dans le cadre des travaux autour du volume du «Grundriss» portant sur les XIV^e et XV^e siècles. Que représente ce «je»? Est-ce un «je» empirique ou au contraire poétique selon les mots de Leo Spitzer (cf. 1946); est-ce une subjectivité textuelle, c'est-à-dire avant tout rhétorique, selon la formulation d'Anthony Spearing (cf. 2005; 2012), «a subjectless subjectivity» (Spearing 2005, p. 154) selon ses termes; est-ce la manifestation d'une conscience si l'on suit Michel Zink (cf. 1985)? Les dits que j'étudie, ceux du moins qui constituent le socle de mes références, se répartissent en deux grandes catégories: les dits amoureux, dont je prends mes exemples chez Guillaume de Machaut, Jean Froissart et aussi Christine de Pizan. On les désigne parfois du terme de «lyrico-narratif» (Le Gentil 1963, p. 160–161). Ils ont été tout particulièrement étudiés par les chercheurs anglo-saxons qui s'intéressent à Geoffrey Chaucer.¹ La seconde catégorie est constituée par les dits où l'enjeu n'est plus la conquête de l'amour mais la quête de la connaissance. Ils sont particulièrement bien représentés dans l'œuvre de Christine de Pizan. On peut trouver une préfiguration de ces deux modèles dans «Le Roman de la Rose» dans le passage de l'une à l'autre de ses deux parties.

1. Typologie des «je»

Le «je» peut apparaître en différents lieux du texte: le prologue, il est alors en position d'auteur, le corps du récit, il fait fonction de narrateur et il peut devenir protagoniste, personnage en lien avec d'autres personnages qui peuvent être des allégories. Dans chaque cas, il peut se présenter nu, c'est-à-dire ouvert ou caractérisé.

1.1 «Je» ouvert

Une entrée en texte en «je» ouvert offre une indétermination, déstabilisante pour le lecteur. Qui parle? Je prends l'exemple de deux dits, tous deux intitulés «Dit de la Marguerite», respectivement chez Guillaume de Machaut et

Jean Froissart. *J'aime une fleur, qui s'uevre et qui s'encline / Vers le soleil* (v. 1–2: J'aime une fleur qui s'ouvre et qui s'incline vers le soleil) chez Machaut; *Je ne me doi retraire de loer / La flour des flours* (v. 1–2: Je ne dois pas renoncer à louer la fleur des fleurs) chez Froissart. Il s'agit dans les deux cas de pièces strophiques affichant leur proximité avec la forme lyrique. Qui désigne le <je> respectivement dans les deux pièces? Au fil du dit de Machaut, on s'aperçoit que le <je> reçoit des caractérisations qui bloquent son assimilation à la figure du poète. Elles aboutissent à la révélation finale: *Car quant je sui en Chypre ou en Egipte, / Mes cuers en li tresdoucelement habite* (v. 202–203: Car lorsque je suis à Chypre ou en Egypte, mon cœur très doucement demeure en elle). Le <je> n'est pas celui du poète mais de la personne à laquelle le poète destine sa pièce, pour qui il l'écrit: Pierre Ier de Lusignan qui pourra la dire à sa dame, Marguerite. Pierre Ier a en effet une dame de ce nom. Chez Froissart, le <je> est celui du poète, lui qui affirme dans toute son œuvre qu'il aime une <marguerite>. <Je> ouvert dans les deux cas, mais qui finit par recevoir une caractérisation, interne dans le cas de Machaut qui l'éloigne de la figure du poète, externe chez Froissart par la concordance avec les autres allusions du poète à sa dame qui répond au nom de Marguerite.

Les textes offrant dans un prologue un <je> indéterminé sont nombreux. La seule caractérisation du <je> généralement est d'être amoureux. Ainsi s'ouvre <Le Roman de la Poire>:

Suens et Amor en est li los;
Suens: si sui ge, bien est reisons;
G'en devieig ci ses liges² hon
(v. 12–14)

Le mérite lui en revient ainsi qu'à Amour; / quant à moi, je lui appartiens et à juste titre; j'en deviens ici son homme lige.

Suit alors une série de monologues en regard des figures qui les prononcent: *Je sui li diex d'Amors* (v. 21: Je suis le dieu d'Amour), *Je ai a non Fortune* (v. 41: Je m'appelle Fortune), *Je sui Cligés li amoureux* (v. 61: Je

suis Cligès l'amoureux), *Mes ge si sui Tristan* (v. 102: Mais moi je suis Tristan), *Je qui sui Piramus* (v. 161: Moi, qui suis Pyrame), *Paris sui* (v. 238: Je suis Pâris). Est-ce une manière, rusée, complexe, pour le <je>, lige, de se présenter dans de multiples facettes?

Un <je> ouvert peut aussi trouver une place dans le prologue, non d'un texte amoureux, où le secret est requis et où le <je> ouvert se comprend, mais d'un texte de savoir. Je prends l'exemple d'une œuvre de la fin du XIIIe siècle: <Placides et Timéo>. Le prologue commence par une affirmation générale, tirée d'Aristote: «Tout homme desire savoir» et enchaîne sur un <je>: *Et pour ce, je, a le requeste et a le priere d'un mien seigneur et ami, ay mis paine et entente [...]* (p. 1: C'est la raison pour laquelle, à la demande et à la prière d'un seigneur qui est mon ami, j'ai mis peine et application). A la fin du XVe siècle, un copiste est venu occuper la place de ce <je>, se nicher dans un lieu qu'il estimait vide. On lit dans le manuscrit BnF 212, manuscrit ayant appartenu à Louis de Bruges, seigneur de la Gruthuyse: [...]*je, Jehan Bonnet, prestre docteur en theologie, natif de Paris [...]* (Moi, Jehan Bonnet, prêtre, docteur en théologie, originaire de Paris). La concurrence du <je> de l'auteur et du <je> du copiste est un champ d'étude très riche qu'ont entamé certains chercheurs, Olivier Delsaux (cf. 2013) par exemple, par l'examen des colophons. Mais les copistes ne sont pas les seuls à occuper des <je> offerts par leur source. Le cas d'Antoine de la Sale dans <La Salade> qui se glisse dans le <je> de Simon de Hesdin, tel que le résume Sylvie Lefèvre dans sa <Fabrique de l'œuvre et de l'écrivain> (cf. 2006, p. 132–137), est très significatif.

1.2 Je> caractérisé

Un des moyens pour un auteur de contrôler son <je>, si tant est que cela lui importe, moyen qui paraît le plus simple, est de l'assortir de son nom: <Je> Guillaume de Machaut, <Je> Jehan Froissart, <Je> Christine de Pizan ou de l'accompagner de précisions biographiques. Christine de Pizan offre son <Epistre Othea> à Louis d'Orléans en se présentant: *moÿ, pouvre creature /*

Femme ignorant de petite estature (v. 17–18: moi, pauvre créature, femme ignorante de petit état), puis en précisant *Fille jadis philosophe et docteur* [...] *Maistre Thomas de Pizan* (v. 19 et 24: Fille de Maître Thomas de Pizan qui fut jadis philosophe et docteur), – le nom du père d’abord – avant que son nom propre n’apparaisse, une trentaine de vers plus loin: *Moy, nommee Christine* (v. 52: moi, appelée Christine). Le nom peut aussi être accompagné ou remplacé par une périphrase descriptive ou le texte s’ouvrir sur un portrait de l’auteur par lui-même au travail. C’est ainsi que commence «Le Paradis amoureux» de Jean Froissart: *Je sui de moi en grant merveille / Coument tant vifs, car moult je velle* (v. 1–2: Je suis très étonné de vivre, vraiment, alors que je veille beaucoup). Début identique chez Geoffrey Chaucer dans son «Book of the Duchess»: *«I have gret wonder, be this lyght, / How that I lyve, for day ne nyght / I may nat slepe wel nygh noght»* (v. 1–3: Je suis très étonné, que cela soit clair, de vivre alors que pendant des jours je ne peux bien dormir une seule nuit). Mais un «je» caractérisé, s’il peut sembler s’approcher d’une présentation autobiographique, à peser et évaluer par le lecteur, ne protège pas toujours. Le cas de Christine de Pizan en est un exemple patent. Son «je» féminin est gommé au XVe siècle dans une famille de ses manuscrits des «Fais d’armes et de chevalerie».³

Dans les dits amoureux, le narrateur est toujours présenté comme amoureux, c’est sa caractérisation générale. A partir de là, différents cas de figure se rencontrent:

- le «je» est statique sujet d’une vision. C’est le modèle qu’offre «Le dit du Vergier» de Guillaume de Machaut. Le «je» narrateur entre dans le verger, «Pleins d’amoureuse maladie» (v. 19). Le dieu Amour lui apparaît et détaille et explique ses attributs.

- le «je» narrateur est témoin. Il entend, il est une oreille, c’est la figure du narrateur embusqué, caché. Il introduit un débat qui débouche sur un jugement. Les exemples sont nombreux aussi bien chez Guillaume de Machaut: «Le Jugement du roi de Bohème», «La Fontaine amoureuse», Jean

Froissart, «Le Dit dou bleu chevalier», ou Christine de Pizan, «Le debat de deux amans», entre autres. Le modèle se complexifie dans «Le Jugement du roi de Navarre». Le «je» narrateur devient personnage, explicitement identifié sous son nom d'auteur, Guillaume de Machaut: *C'est la Guillaume de Machaut* (v. 573) dit l'écuyer à sa dame et ses interventions sont dès lors annoncées par la rubrique: Guillaume. La fonction de régie du narrateur est alors récupérée et assumée par une autre rubrique: l'acteur.

Une variante: Le narrateur voit son double allégorique agir; il narre ce spectacle et son expérience: c'est le cas du narrateur dans le «Dit du lion».

- Troisième modèle: le «je» est au centre. Il est le sujet de l'expérience amoureuse qu'il raconte. Chez Machaut, c'est le cas du «Remède de Fortune» et du «Voir Dit»; chez Jean Froissart de «L'Espinette amoureuse» et du «Joli Buisson de Jonece». Les auteurs explorent systématiquement toutes les positions possibles du «je» en faisant varier des paramètres tels que l'âge ou la saison. Dans le «Remède de Fortune» le narrateur est jeune. Le problème qui se pose à lui est «comment déclarer son amour à sa dame?». Dans le «Voir Dit» il est vieux. C'est la dame, jeune, qui se déclare. On observe le même jeu chez Jean Froissart avec un narrateur jeune dans «Le joli Buisson de Jonece», vieux dans «L'Espinette amoureuse».

Que se passe-t-il quand le narrateur refuse la caractérisation d'amoureux et que pourtant son récit parle d'amour? Il doit transférer son «je» à un autre et parler «par personnage». C'est la solution qu'adopte Christine de Pizan dans deux cas: «Le Dit de la Pastoure» et «Le livre du duc des vrais amants». Dans «Le Dit de la Pastoure» Christine ouvre son prologue dans une affirmation solennelle d'elle-même. Elle emploie le pronom tonique de la première personne: *Moy de sagece pou duitte / [...] / Ay fait ce dittié en rimes* (v. 1 et 15: *Moi, peu instruite en sagesse /.../ J'ai composé ce dit en rimes*), «je» qu'elle colore de plus biographiquement: *Car oublier impossible / M'est le doulz et le paisible / Dont la mort me separa* (v. 11–13: *Car il m'est impossible d'oublier le doux et le paisible dont la mort me sépara*). Par la seule présence d'une rubrique «La Pastoure» (La bergère), ce «je»

passé à une autre personne qui commence: *Antendez mon aventure* (v. 35: Ecoutez mon aventure) et se présente: *Pastoure suis qui me plains* (v. 43: Je suis une bergère et fais entendre ma plainte). L'énonciatrice première, l'auteure, ne reprend pas la parole à la fin du texte.

Dans «Le livre du duc des vrais amants», Christine de Pizan explique plus longuement le changement de locuteur qui passe d'un «je» féminin à un «je» masculin. Le «il» est d'abord celui du commanditaire: *Si lui plaist que je raconte / Tout ainsi comme il me compte* (v. 25–26: Il lui plaît que raconte ainsi comme il me le conte), *Et par son assentement / Je diray en sa personne / Le fait si qu'il le raisonne* (v. 38–40: Et avec son accord, je dirai à sa place l'histoire telle qu'il l'expose). Il devient un «je» après la rubrique «Le Duc des vrais amans». Le récit commence: *Joenne et moult enfant estoie* (v. 41: J'étais encore en mon plus jeune âge). C'est le duc qui parle. L'auteure, Christine, reprend la parole après le premier «explicit» de manière progressive, d'abord à la troisième personne: *celle savoir / Fait, qui ce ditté ditte* (v. 3558–3559: Celle qui composa ce dit fait savoir), puis en «je» grâce à une rime qui fait apparaître comme par magie le «je» dans la décomposition du mot forge qui désigne l'art de composer: *Voire, de si forte forge / Ne sçay se nul le voit fors je* (v. 3563–3564: vraiment, dans une si forte composition que je ne sais si nul s'en aperçoit en dehors de moi). Suit alors un petit traité de versification avec exemples.

2. Le «je» en figure d'autorité littéraire

Quelles sont les conséquences de l'apparition d'un «je» dans la théorie littéraire qui sous-tend ces textes? Dans le prologue rétrospectif qu'il donne à l'ensemble de son œuvre et que l'on trouve en ouverture de ses grands manuscrits, Guillaume de Machaut fait intervenir en figures d'autorité deux puissances allégoriques qui s'expriment en «je»: «Je, Nature» (ballade I) et «Je sui Amours» (ballade III). Elles donnent respectivement au poète la forme (c'est le don de Nature) et la matière (c'est le présent d'Amour) de sa poésie. Elles suscitent en réponse le «je» du poète qui accepte l'ordre de

composer, mais sans que ce <je> trouve place à l'initiale des ballades de réponse. Il s'efface en quelque sorte face aux puissances génératrices de l'oeuvre. Mais dans le commentaire octosyllabique qui suit les ballades, Machaut désigne malgré tout la part qui lui revient dans la composition en ces termes:

Einsois y doy mon sentement
Mettre et tout mon entendement,
Cuer, corps, pooir et quanque j'ay.
(v. 21–23)

Je dois au contraire m'y impliquer et y mettre tout mon esprit, mon cœur, mon corps, ma volonté et tout ce que j'ai.

Dans Le <Voir Dit> déjà il affirme qu'il ne peut composer s'il n'a «sans, matiere ne sentement» (v. 62). L'introduction de sentement dans le vocabulaire théorique va de pair avec l'apparition du récit en <je>. L'auteur du <Roman de la Poire>, Tibaut, au XIIIe siècle en est très conscient. Dans un clin d'œil à Chrétien de Troyes qui affirmait dans le prologue du <Chevalier de la Charrette> ne mettre dans son récit que «sa painne et s'antancion» (son travail et son application) (v. 29), Tibaut affirme:

Molt pert son travail et sa peine,
Qui d'amors rimoier se peine,
Se il ne sent ou sentu a
Icelui mal qu'il i metra
Si com Amors me fist sentir.
(«Roman de la Poire», v. 352–356)

Il perd bien son travail et sa peine, / celui qui s'évertue à composer de la poésie amoureuse, / s'il ne ressent ou n'a pas ressenti / cette souffrance qu'il y mettra, / telle qu'Amour me la fit sentir.

Cette irruption du <je> dans le récit de fiction, ce recours au concept de sentement, entraînent des questionnements sur quelques points théoriques importants.

2.1 Vraisemblance et vérité

Christine de Pizan termine le prologue de son «Epistre Othea» en précisant:

A rimoier et dire me vueil prendre
Un epistre qui a Hector de Troye
Fu envoyé, si com l'istoire ottroye:
Se tel ne fu, bien pot estre semblable.
(v. 54–57)

Je veux me mettre à rimer et à dire une épître qui fut envoyée à Hector de Troie, comme l'histoire le raconte : si elle ne fut pas exactement celle-ci elle peut bien être semblable.

Elle est en accord avec la définition que donne au même moment Jacques Legrand dans son «Archiloge Sophie» de «poetrie». Il écrit: *Poetrie est science qui aprent a faindre et a faire fictions fondees en raison et en la semblance des choses desquelles on vuelt parler* (II, 25, p. 149: Poésie est une science qui apprend à feindre et à faire des fictions fondées en raison sur la ressemblance des choses desquelles on veut parler). La vérité d'un récit n'est plus absolue, garantie par Dieu, ou une autorité reconnue, ou la tradition. Elle est relative, dépendant de l'écrivain qui l'atteste en raison et devient sa propre autorité. Son expérience fonctionne comme une preuve. Christine de Pizan ponctue toutes ses œuvres de cette attestation personnelle. Ainsi à propos du mariage dans une ballade: *Doulce chose est que mariage, / Je le puis bien par moy prouver*, («Autres balades», t. I, XXVI, p. 237: Le mariage est une douce chose, Je peux bien le prouver par mon expérience); au sujet des torts faits aux veuves: «*Et ce puis pour certain tenir, / Car bien m'en sçay a quoi tenir, / Et Fortune m'a fait maistresce / Du sçavoir par preuve*» («Epistre a Eustace Mourel», t. II, v. 177–180: Et je peux attester cela car je sais bien à quoi m'en tenir, et Fortune m'a donné la maîtrise de le savoir par preuve); concernant la demande de secours aux fonctionnaires royaux, parallèle aux demandes adressées à Heur dans le registre allégorique: *Ce sçay je, je l'ay esprouvé, / Parler en puis de fait prouvé* («Livre de la Mutacion de Fortune», v. 2003–2004: Je le sais, je l'ai

éprouvé, je peux en parler d'expérience). Chez elle, même le récit d'histoire universelle passe par l'œil d'un sujet. C'est la position qu'elle assume face aux peintures de la salle de Fortune dans «Le Livre de la Mutacion de Fortune». Écrit et expérience s'épaulent.

2.2 Responsabilité de l'écrivain

Une deuxième conséquence découle de cette position de l'auteur comme sujet. Dans un débat, le «je» auteur est-il responsable de la position du juge à qui il confie le soin de trancher la question? C'est le problème que pose Guillaume de Machaut dans le «Jugement du roi de Navarre» par rapport à son premier dit, le «Jugement du roi de Bohême». La dame qui accuse le poète d'antiféminisme lui fait endosser le jugement du premier juge, le roi de Bohême. A-t-elle raison? Au nom de quelle conception de l'écriture le fait-elle? La responsabilité littéraire. Le poète est derrière ce qu'il écrit. Elle affirme:

Bien say que vous n'estes pas ivres,
Quant vos fais amoureux ditez.
Dont bien savez de vos ditez,
Quant vous les faites et parfaites,
Se vous faites bien ou forfaites,
Dés qu'il sont fait de sanc assis
Autant a un mot comme a sis.

(«Jugement du roi de Navarre», v. 870–876)

Je sais bien que vous n'êtes pas ivre quand vous composez vos dits amoureux. Vous savez donc bien quand vous les composez et les achevez si vous agissez bien ou mal, à partir du moment où ils sont faits de sens posé, en toute manière.

Christine de Pizan pose un problème identique dans la «Querelle du Roman de la Rose». Les défenseurs de Jean de Meun qui excusent le poète en soutenant que l'on ne peut mettre à son compte les remarques du jaloux, qu'un jaloux parle comme un jaloux, trichent avec la responsabilité littéraire. Le choix des sujets revient à l'auteur. Mais que se passe-t-il quand l'auteur reçoit une commande? C'est le cas pour Guillaume de Machaut dans le «Ju-

gement du roi de Navarre». La dame allégorique «Bonneürté», figure de mène, représentant sans doute, dans un hommage indirect, Bonne de Luxembourg, la fille du roi de Bohême, le premier juge, demande au poète de récrire son jugement. Il se présente alors comme personnage sous son nom Guillaume et montre sa défaite dans le débat et sa punition: écrire de la poésie. L'écrasement des deux figures du poète et du personnage n'est pas sans poser des problèmes de narration. Il devient nécessaire pour Guillaume de Machaut de créer une figure de narrateur différente de lui en tant que personnage. Le texte désigne alors cette fonction dans les rubriques du nom de «L'Acteur». Quand Christine de Pizan répond à une commande, elle choisit de distinguer son «je» de celui du personnage qui prend en charge le récit en ayant recours aux rubriques, «La pastoure», «Le duc», nous l'avons vu également.

3. De l'amour de l'amour à l'amour de la connaissance

Que devient le «je» dans les dits où la quête est celle de la connaissance? Il me semble que l'on constate un accroissement de l'implication biographique de ce «je». Quels sont les auteurs et les textes que je peux invoquer? Christine de Pizan, bien sûr, mais le mouvement s'observe aussi dans le déroulement d'un texte comme «Les échecs amoureux» en vers qui passe de Vénus à Pallas ou dans «Le Livre du Chevalier errant» de Thomas de Saluces qui conduit le héros de la cour d'Amour, à celle de Fortune, pour arriver à Dame Connaissance. Pour «Le Chevalier errant», je renvoie au livre de Robert Fajen (cf. 2003) et pour les «Echecs amoureux» à la thèse d'Amandine Mussou, «Mettre le savoir en fiction à la fin du XIVe siècle. Les Eschecs amoureux en vers», thèse sous ma direction soutenue en Sorbonne en 2012.

Christine met en avant ce que représente le désir de savoir pour une femme, éloignée du savoir par son sexe, exilée de l'amour par son statut de veuve. Ce désir est scandaleux. Elle note dans «L'Advision Cristine»:

Si comme une fois respondis a ung homme qui reprouvoit mon desir de savoir,
disant qu'il n'appertenoit point a femme avoir science, comme il en soit pou,

lui dis que moins appartenoit a homme avoir ignorance, comme il en soit beaucoup. (III, IX, p. 109)

(Ainsi qu'une fois je répondis à un homme qui critiquait mon désir de savoir disant qu'il ne convenait pas à une femme d'être savante – encore qu'il en soit peu –, je lui dis qu'il convenait moins à un homme d'être ignorant, – encore qu'il en soit beaucoup).

Les auteurs accentuent leur caractère propre, ce que je pourrais appeler leur signature. C'est le «sentement de femme» de Christine de Pizan qu'à la fois on lui reproche: «car les aucuns dient que clerks ou religieux les [tes livres] te forgent et que de sentement de femme venir ne puissent» (〈Advison Cristine〉, II, XXII, p. 88) et qu'elle revendique. Entendu comme marque-signature d'un auteur, sentement entre dans la définition de la personne. Christine de Pizan a cette formule forte à la fin de la première partie du 〈Livre des fais et Bonnes Meurs du sage roy Charles V〉: *priant Dien omnipotent qu'ï[l], à mon foible sentement, auteur de ce livre, doint vigueur et force de continuer cest present volume* (priant Dieu tout puissant qu'à mon faible esprit, auteur de ce livre, il donne vigueur et force de continuer ce présent volume). Le sentement qui est proche dans ses fonctions des sens intérieurs – sens commun, imagination, mémoire – permet une écriture non seulement d'amour mais aussi de savoir, écriture où s'impliquent le sujet et sa conscience. De l'autographie à l'autobiographie assiste-t-on à une épopée du <je>?

Notes

- 1 Anne Middleton, par exemple, spécialiste de la poésie à la cour de Richard II, qui pense le <dit amoureux> comme un mode «fondamentalement lyrique plutôt que narratif» [communication personnelle, Berkeley, 1979].
- 2 On ne peut s'empêcher d'entendre dans l'adjectif *lige*, en dehors de l'assimilation bien connue de l'amour à un lien féodal, la mise en évidence du pronom <je> qui résonne dans son association avec le pronom féminin *li*, comme si l'aventure pouvait se résumer dans cette union.

- 3 Sur les deux traditions, voir l'édition de la traduction anglaise par A.T.P. Byles, *The Book of Fayttes of Armes and of Chyualrye*, p. XIV–XXVI.

Bibliographie

Sources primaires

- Cligès, éd. par Charles Méla et Olivier Collet, Paris 1994.
- Chrétien de Troyes: *Erec et Enide*, ed. par Jean-Marie Fritz. Paris 1992.
- Chrétien de Troyes: *Le Chevalier au Lion*, éd. par David F. Hult, Paris 1994.
- Chrétien de Troyes, *Romans suivis des Chansons*, avec, en appendice, Philomena, éd. Michel Zink, Jean-Marie Fritz, Charles Méla, Olivier Collet, David F. Hult et Marie-Claire Zai, Paris 1994.
- Christine de Pizan: *Epistre Othea*, édition critique par Gabriella Parussa, Genève 1999.
- Christine de Pisan: *Le Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V*, éd. Suzanne Solente, 2 vol., Paris 1936–1940.
- Christine de Pizan: *Le Livre de l'advison Cristine*, édition critique par Christine Reno et Liliane Dulac, Paris 2001.
- Christine de Pizan: *Le Livre du duc des vrais amants*. Édition bilingue. Publication, traduction, présentation et notes par Dominique Demartini et Didier Lechat, Paris 2013.
- Christine de Pizan: *Le Livre des epistres du debat sus le Rommant de la Rose*, éd. Andrea Valentini, Paris 2014.
- Guillaume de Machaut: *Le Livre du Voir Dit (Le Dit véridique)*, édition critique et traduction par Paul Imbs; introduction, coordination et révision, Jacqueline Cerquiglini-Toulet; index des noms propres et glossaire, Noël Musso, Paris 1999.
- Jacques Legrand: *Archiloge Sophie. Livre de bonnes meurs*, éd. Evencio Beltran, Genève, Paris 1986.
- Jean Froissart: «Dits» et «Débats», édition, notes et glossaire par Anthime Fourier. Avec en appendice poèmes de Guillaume de Machaut, Genève 1979.
- Jean Froissart: *L'espinette amoureuse*, éd. Anthime Fourier, Paris 1963 [2. éd. revue, 1972].
- Jean Froissart: *Le Joli Buisson de Jonece*, édition avec introduction, notes et glossaire par Anthime Fourier, Genève 1975.

- Jean Froissart: *Le Paradis d'amour. L'orloge amoureux*, édition avec notes, introduction et glossaire par Peter F. Dembowski, Genève 1986.
- Le Chevalier de la Charrete*, éd. par Charles Méla, Paris 1992.
- Le Conte du graal*, éd. par Charles Méla. Paris 1990.
- Le Livre de la mutacion de Fortune*, par Christine de Pisan, publ. d'après les ms. par Suzanne Solente, 4 vol., Paris 1959–1966.
- Œuvres de Guillaume de Machaut*, éd. Ernest Hoepffner, 3 vol., Paris 1908 (t. I), 1911 (t. II), 1921 (t. III).
- Œuvres poétiques de Christine de Pisan*, publiées par Maurice Roy, 3 vol., Paris 1886 (t. I), 1891 (t. II), 1896 (t. III).
- Placides et Timéo, ou: Li secrés as philosophes*. Édition critique avec introduction et notes par Claude Alexandre Thomasset, Genève 1980.
- Tibaut: *Le Roman de la Poire*, éd. Christiane Marchello-Nizia, Paris 1984.
- The Book of Fayttes of Armes and of Chyualrye*, Translated and Printed by William Caxton from the French Original by Christine de Pisan, publiées par A.T.P. Byles, Londres 1932.
- The Works of Geoffrey Chaucer*, éd. F. N. Robinson, 2. éd, Boston 1961.

Sources secondaires

- Cerquiglino-Toulet, Jacqueline: *Le clerc et l'écriture: Le <Voir dit> de Guillaume de Machaut et la définition du <dit>*, in: Gumbrecht, Hans Ulrich (éd): *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, Heidelberg 1980, p. 151–168.
- Delsaux, Olivier: *Le texte contre comme contre-texte. Observations sur les fonctions des colophons en moyen français*, in: Labère, Nelly (éd): *Texte et contre-texte pour la période pré-moderne*, Bordeaux 2013, p. 33–50.
- Fajen, Robert: *Die Lanze und die Feder. (La lance et la plume). Untersuchungen zum <Livre du Chevalier errant> von Thomas III., Markgraf von Saluzzo*, Wiesbaden 2003.
- Lefèvre, Sylvie: *Antoine de la Sale. La fabrique de l'œuvre et de l'écrivain. Suivi de l'édition critique du <Traité des anciens et des nouveaux tournois>*, Genève 2006.
- Le Gentil, Pierre: *La littérature française du Moyen Âge*, Paris 1963.
- Middleton, Anne: *The Idea of Public Poetry in the Reign of Richard II*, in: *Speculum* 53, 1, p. 94–114.
- Mussou, Amandine: *Mettre le savoir en fiction à la fin du XIV^e siècle. Les <Eschés amoureux en vers>*, Université de Paris 2012.
- Spearing, Anthony Colin: *Textual Subjectivity. The Encoding of Subjectivity in Medieval Narratives and Lyrics*, Oxford 2005.

Spearing, Anthony Colin: *Medieval Autographies. The <I> of the Text*, Notre Dame/Indiana 2012.

Spitzer, Leo: Note on the Poetic and the Empirical <I> in Medieval Authors, in: *Traditio* 4 (1946), p. 414–422, article repris dans Leo Spitzer, *Romanische Literaturstudien*, 1936–1956, Tübingen 1959, p. 100–112.

Zink, Michel: *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, Paris 1985.

Adresse de l'auteur:

Jacqueline Cerquiglini-Toulet
Professeure émérite Sorbonne Université
12 rue de Bellechasse
75007 Paris
E-Mail: jctoulet@aol.com