

ISSN 2568-9967

B III E
SPECIAL ISSUE

I4



Marco Grimaldi – Sylvie Lefèvre –
Katharina Philipowski (eds.)

Medieval Forms of First-Person Narration II

WWW.ERZAEHLFORSCHUNG.DE



Separatum from:

SPECIAL ISSUE 14

Marco Grimaldi
Sylvie Lefèvre
Katharina Philipowski
(eds.)

Medieval Forms of First-Person Narration: Narrativity and Discursivity

(Villa Vigoni Talks II)

Published December 2024.

BmE Special Issues are published online by the University of Oldenburg Press (Germany)
under the Creative Commons License

[CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

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

<http://www.erzaehlforschung.de> – Contact: herausgeber@erzaehlforschung.de

ISSN 2568-9967

Zitiervorschlag:

Marco Grimaldi/Sylvie Lefèvre/Katharina Philipowski (eds.): Medieval Forms of First-Person Narration: Narrativity and Discursivity (Villa Vigoni Talks II – BmE Special Issue 14, online).

Cover picture: Pierre Sala, *Petit Livre d'Amour* (also known as *Emblesmes et Devises d'Amour*), British Library, Stowe MS 955 (fol. 13r), ca. 1500, Parchment and paper, French/Italian, 130 x 95 mm. By permission of the British Library.

Contents

Katharina Philipowski

Einführende Bemerkungen zu Diskursivität und Narrativität 1

Irene Iocca

Éléments narratifs communs entre la tradition des ›Tournoiments de dames‹ français et la ›Caccia di Diana‹ de Boccace 13

Mireille Demaules

Une œuvre ouverte en forme de diptyque : Le ›Jugement du Roi de Bohême‹ et le ›Jugement du Roi de Navarre‹ de Guillaume de Machaut 47

Barbara Sasse

Ich-Erzählen im Medium des Frühdrucks. Narrative und diskursive Strukturen in gedruckten deutschsprachigen Reimerzählungen um 1500 (Hans Folz, Sebastian Brant, Hans Sachs) 73

Laëtitia Tabard

Parler en doy comme comme cleric d'armes: miroitements du sujet dans le débat poétique du XVe siècle 105

Julia Rütthemann

Allégorie et narrativité dans la ›Minnelehre‹, le ›Roman de la Poire‹ et la ›Jagd‹ 129

Katharina Philipowski

Einführende Bemerkungen zu Diskursivität und Narrativität

In diesem Band versammeln wir die Ergebnisse unserer zweiten Trilateralen Forschungskonferenz zu den vormodernen Formen literarischen Ich-Erzählens, die 2021 dem Thema »Narrativität und Diskursivität der vormodernen Erzählung in der ersten Person. Genre, Formen und Strukturen« gewidmet war. Pandemiebedingt musste die Tagung im Mai 2021 bedauerlicherweise als Online-Veranstaltung durchgeführt werden, und wer je zu Gast in der Villa Vigoni am Comer See war wird ermessen, wie groß unsere Enttäuschung darüber gewesen ist. Dessen ungeachtet sind aus dieser Konferenz substantielle und weiterführende Beiträge hervor gegangen, die sich mit der noch erstaunlich wenig erforschten Beziehung zwischen Narrativität und Diskursivität in italienischen, französischen und deutschen Ich-Erzählungen im Zeitraum zwischen dem 13. und dem 16. Jahrhundert auseinandersetzen. Mit der Erwähnung dieser Veranstaltung möchte ich meinen Dank an die DFG, die Fondation Maison des sciences de l'homme und die Villa Vigoni für die Unterstützung der Tagung sowie an Albrecht Hausmann und Anja Becker für die Aufnahme der Publikation in die BmE verbinden.

So unterschiedlich die oben genannten Erzählungen hinsichtlich ihres Themas, Umfangs und ihrer Gattungszugehörigkeit auch sein mögen, ein Merkmal, das die allermeisten von ihnen miteinander verbindet, egal ob es sich um Streitgespräche, Dits, Minne-Autobiographien oder Traum-Erzählungen handelt, ist ihr hoher und nicht selten überwiegender Anteil an Diskursivität. Dieser hohe Grad an Diskursivität führt dazu, dass die vor-

moderne Geschichte des Erzählens in der ersten Person gattungsübergreifend allein schon durch die umfänglichen Redeanteile der jeweiligen Texte formale Abweichungen zu den berühmten Vertretern der Ich-Erzählung im 16. und 17. Jahrhundert (wie dem Pikaroroman) aufweist. In manchen Fällen ist der Anteil an Diskursivität in den vormodernen Ich-Erzählungen so hoch, dass er den narrativen Anteil vollständig marginalisiert. Ob das vormoderne (allegorische) Erzählen in der ersten Person überhaupt unter die Kategorie der narrativen Formen, also unter Erzähltexte, zu rechnen ist und nicht eher unter die des Diskursiven, des Redens, Argumentierens und Lehrens, ist also fraglich. Dafür, dass die in diesem Band untersuchten literarischen Texte ungeachtet ihrer oft dominierenden Diskursivität als Erzählungen klassifiziert werden, ist vor allem die Funktion der narrativen Anteile maßgeblich. Auf diese Funktion gehe ich gleich etwas näher ein. Versteht man Texte, die vor allem aus Reden bestehen, diese Reden aber in Erzählung einfassen oder »einkleiden«¹, dennoch als Erzählungen, so trägt man damit nicht nur der spezifischen Funktion der Narrativität, sondern auch der Entscheidung der Autoren Rechnung, ihre Texte gerade nicht als reine Reden oder Dialoge zu präsentieren. Narrativ gerahmte Rede sind – wie schmal auch immer ihre Rahmung sein mag – erzählte Reden, die die erzählte Handlung durch die Erzählanteile in eine von der Rezeptionssituation zeitlich und räumlich abgegrenzte Vergangenheit verlegen.

In diesem Vorwort möchte ich zwei Probleme ansprechen, die für die Thematik des vorliegenden Bandes von allgemeinem und grundlegendem Interesse sind: Das erste Problem besteht in der komplexen und nicht unumstrittenen Begrifflichkeit von Narrativität und Diskursivität: Was macht einen Text zu einem (eher) narrativen, was zu einem (eher) diskursiven? Selbstverständlich kann ein Vorwort darauf keine abschließenden Antworten liefern, aber immerhin allgemeine Kategorisierungsangebote unterbreiten. Zweitens möchte ich dieses Vorwort nutzen, um verschiedene For-

men anzusprechen, in denen Diskursivität in den literarischen Texten, die den Beiträgen dieses Bandes zugrunde liegen, begegnet.

1. (Eher) narrative Texte, (eher) diskursive Texte

Die Begriffe Narrativität und Diskursivität stehen hinsichtlich ihrer Erforschung in einem bemerkenswerten Missverhältnis. Während eine Vielzahl ausgearbeiteter Definitionen für den Begriff Narrativität zur Verfügung steht,² fehlen der Narratologie für das ›Nicht-Narrative‹ sowohl ein Konzept als auch ein Begriff. Diskursivität kann unterschiedlichste literarische Erscheinungsformen ausbilden und wird entsprechend auch sehr unterschiedlich bezeichnet. In den meisten Fällen ist Diskursivität aber durch das charakterisiert, was der Sprachwissenschaftler Harald Weinrich als »besprechende Tempora« (Weinrich 2001 [1964], S. 20) bezeichnet hat: Diskursivität nimmt in Texten die grammatische Erscheinungsform des Präsens an. Damit lässt sich Diskursivität von Narrativität abgrenzen, die die Form der »erzählenden Tempora« (Weinrich 2001 [1964], S. 20) annimmt, im Deutschen meist das Präteritum. Selbstverständlich sind Texte nie vollständig narrativ oder ausschließlich diskursiv. Beides, Narrativität wie Diskursivität, tritt immer in einer Mischung auf. Für die Frage, ob ein Text eher als diskursiver oder als narrativer aufzufassen ist, ist aber nicht die Quantität der Verwendung erzählender oder besprechender Tempus-Formen maßgeblich (wie Weinrich behauptet): »Texte, in denen besprechende Tempora eindeutig dominieren, werden [...] besprechende Texte genannt. Als erzählende Texte gelten solche Texte, in denen erzählende Tempora eindeutig dominieren.« (Weinrich 2001 [1964], S. 20). Dieser Bestimmung zufolge müssten die meisten der in diesem Band behandelten Texte als besprechend, beziehungsweise als diskursiv gelten, ungeachtet ihrer narrativen Rahmung und ungeachtet der Entscheidung ihrer Autoren, sie mit einem narrativen Rahmen zu versehen. Dieser bewirkt für die Texte als ganze aber etwas Wesentliches, das

auch entscheidend für ihre Klassifikation als narrative Texte ist, nämlich, dass sie einen Erzähler aufweisen.

Ein Erzähler bildet sich in einem Text durchaus nicht automatisch durch den Gebrauch des Präteritums heraus. Was für seine Entstehung notwendig ist, kann hier nicht umfassend dargestellt werden. Wichtig ist in unserem Zusammenhang, dass eine narrative Rahmung, wie schmal auch immer sie sein mag, einen Erzähler erschafft; der Rahmen muss dazu am Ende nicht einmal geschlossen werden. Um eine ›Rahmung‹ handelt es sich bereits deshalb, weil die narrative Konstellation das diskursive Geschehen, also die Monologe, Gespräche, Briefe, die Lieder, die Gebete etc. auch dann in eine Diegese einbettet, wenn der Text, der narrativ beginnt, nicht narrativ endet. Ein narrativer Text unterscheidet sich von einem diskursiven (wie einer Rede, einer Beschreibung oder einer Klage) dadurch, dass er im Gegensatz zu diesem eine diegetische Struktur³ hervorbringt.⁴ Er kann deshalb selbst dann als Erzähltext gelten, wenn sein narrativer Anteil sich auf wenige Verse beschränkt, die ein morgendliches Erwachen, einen Spaziergang oder eine Begegnung skizzieren. Entscheidend dafür, dass ein Text als narrativ gelten kann, ist, dass er eine Erzählwelt oder einen Erzählraum, eine Diegese herbeiführt, die vom Hier und Jetzt der Rezeption abgegrenzt ist und in der sowohl die Handlung, als auch die Reden, die das erlebende Ich hört oder führt, lokalisiert sind. Stanzel beispielsweise spricht im Zusammenhang einer Definition von Narrativität von »Mittelbarkeit« (Stanzel ⁸2008 [1979], S. 15). Herman spricht davon, dass eine narrative Aussage in einem »discourse context or occasion of telling« eingebettet sei.⁵ Dem Erzählraum ist mit dem Präteritum auch eine eigene Zeit⁶ zugewiesen, an der der Rezipient nicht teilhat und nicht teilhaben kann. Für einige Literaturtheoretiker handelt es sich bei dieser Zeit der Diegese oder der Zeit der Erzählung um fiktionale Zeitlosigkeit,⁷ für andere um die Zeit des Erzählers und damit um seine Vergangenheit.⁸ Wie auch immer man die Zeit der Erzählung deutet – der Rezipient ist aus ihr ausgeschlossen. Gemeinsam mit dem Erzähler befinden sich die Rezipienten in

einer Zeit, die von den abgeschlossenen und erzählten Begebenheiten abgegrenzt und in dieser Abgrenzung gegenwärtig ist.

Liegt (wie im Fall der reinen Klage, des Lobpreises, des Gebets oder der Reflexion) keine Erzählung, auch keine rahmende, vor, so entsteht auch keine Diegese, vielmehr redet ein Sprecher, und zwar in aller Regel im Präsens.⁹ Dieses ungerahmte, also nicht vergangene, sondern in der Zeit der Rezipienten stattfindende Sprechen ist aber stets gerichtet. Anders als das Erzählen verlangt das Reden nach einem direkten Adressaten, der durch die Rede angesprochen wird. Das, was im Präsens als Lehre, Klage, Gebet oder Werbung vorgebracht wird, spricht den Rezipienten also stets unmittelbar an. Narrativität und Diskursivität sind nicht nur grammatisch unterschieden, sondern markieren verschiedene Sprechhaltungen, die, wie Weinrich gezeigt hat, auch unterschiedliche Haltungen beim Rezipienten herbeiführen.

2. Formen von Diskursivität in allegorischen Ich-Erzählungen des Mittelalters

Jacob Klingner und Ludger Lieb bestimmen Diskursivität in ihrem Handbuch Minnereden folgendermaßen:

Konstitutiv ist die ›Ich-Rolle‹, in der sich ein (zumeist männlicher) Sprecher in direkter Rede an das Publikum wendet bzw. dem Publikum von einer Rede oder einem Gespräch berichtet. Wesen und Sinn der Minne sowie die Regeln und Gebote, die sich für sie im gesellschaftlichen Zusammenhang ergeben, werden also vor allem diskursiv verhandelt – in monologischer Reflexion, Bekenntnis, Klage, Preis, Fluch, Anklage, Bitte, Gruß, Brief, Ermahnung, Lehre, ebenso aber in dialogischer Wechselrede, in Lehr-, Werbungs- und Streitgespräch. (Klingner/Lieb Bd. 2, S. 3)

Solche Redehaftigkeit ist in der volkssprachigen mittelalterlichen Erzählung in der ersten Person, insbesondere in der allegorischen, in vielfältigen Formen vorhanden. Die eine verbreitete Form bilden eigenständige und in

einen narrativen Kontext eingefügte diskursive Texttypen,¹⁰ also beispielsweise Briefe, (Toten)Klagen, Lobpreis, Dialoge, Lieder oder Lyrik. Solche in eine Erzählung eingesetzte Texte finden sich vor allem in Minne-Autobiographien wie Dantes ›Vita nuova‹, Ulrichs von Liechtenstein ›Frauendienst‹, Guillaume de Machauts ›Voir Dit‹, Jean Froissarts ›Paradis d'Amour‹ oder Juan Ruiz ›Libro de buen Amor‹, aber auch in Dits wie Nicole de Margivals ›Dit de la Panthère‹ oder Minnereden wie Johans von Konstanz ›Minnelehre‹. In einzelnen Texten kann, wie beschrieben, die Dichte diskursiver Texte so groß sein, dass sie die Erzählung regelrecht in den Hintergrund drängen. Das ist z.B. der Fall im zweiten Teil des ›Frauendienstes‹, der in eine Serie von Liedern mündet. Dieses Verfahren, Lieder, Briefe oder Gedichte in oft autobiographische Erzählungen einzubeziehen, wirft dort, wo es sich bei den Inseraten um Lyrik handelt, die Frage nach der (generischen) Beziehung zwischen Narrativität und Lyrizität auf: Ging der Anstoß für die Entstehung der Autobiographie von den (bereits vor der Erzählung vorliegenden) Liedern aus, oder gab umgekehrt die Abfassung der Autobiographie Anlass für die Entstehung der Lieder?¹¹

Diskursivität nimmt aber innerhalb von narrativen Kontexten nicht nur in Briefen, Gebeten, Gedichten und Liedern eine selbständige Form an. Im überwiegenden Fall der (allegorischen) Erzählungen in der ersten Person tritt Diskursivität in der Gestalt von Rede in Erscheinung, konkret also in der des Monologs (in Form von Klage, Werbung oder Lobpreis), aber auch des Streitgesprächs, Dialogs oder des Gesprächs zwischen mehr als zwei Personen. Die Dominanz dieser Form von Diskursivität charakterisiert eine Gruppe von Texten quer durch verschiedene Texttypen – vor allem natürlich jene Texte, die im weitesten Sinne zum Typus der Reden gehören, also Dits, Jugements und Minnereden. Doch auch einige Traumerzählungen bestehen zu einem wesentlichen Teil aus Dialogen. Sie stehen zumeist in der Tradition des einflussreichen ›Somnium Scipionis‹ aus dem sechsten Buch von ›De Re Publica‹ Ciceros, den Macrobius im frühen 5. Jahrhundert kommentiert und der im Rahmen seines Epos ›Africa‹ auch von Petrarca

kommentiert wird. Diese im Mittelalter breit überlieferte kosmische Vision kombiniert das Traummotiv mit dem Dialog, denn im Rahmen des ›Somnium Scipionis‹ wird vor allem geredet und im Dialog Wissen über verschiedene philosophische Fragen vermittelt.

Wissen in Form von Figurenrede zu vermitteln, ist in der höfischen Dichtung extrem verbreitet. Ein gutes Beispiel dafür ist das letzte Drittel des ›Rosenroman‹, wenn sich die Werbungshandlung in eine Reihe schier endloser Reden aufzulösen scheint, die von Personifikationsallegorien gehalten werden. Unter anderem in der ›Rosenroman‹-Forschung wird aber neben diesen Figurenreden noch auf eine andere, spezifische Form der Verknüpfung von Narrativität und Diskursivität hingewiesen, die mit dem Begriff des Lyrischen bezeichnet wird. Gemeint ist mit Lyrizität eine Konstellation, die aus der höfischen Lyrik übernommen ist, nämlich der Zustand des liebenden und leidenden, werbenden und sehnsüchtigen Ich, der in der Lyrik in immer neuen Variationen beschrieben wird, dort aber keine Handlung erzeugt. Im ›Rosenroman‹ entwickelt sich aus der lyrischen Ausgangssituation eines unglücklich Liebenden ein allegorisches Geschehen, beziehungsweise das allegorische Geschehen verschafft der lyrischen Ausgangssituation mit Burgbelagerung, Erstürmung der Burg oder Aneignung der Rose Handlungscharakter. Diese Umsetzung wird vom ›Rosenroman‹ neu in die Literatur eingeführt: »Guillaume's prologue conflates the first-person lover of courtly lyric with the first-person narrator of courtly romance. Before Guillaume's *Rose*, these two personae – indeed, the two genres – had been mutually exclusive« (Brownlee 2001, S. 89). Diese Entwicklung von Handlung aus einer lyrischen Konstellation erzeugt auf formaler Ebene eine Spannung, die sich im Verhältnis von Narrativität und Figurenrede/Diskursivität manifestiert. Kevin Brownlee beschreibt den ›Rosenroman‹ deshalb als einen Text, der seine Originalität u.a. gerade daraus beziehe, dass er »places lyric and narrative modes in continuous tension with each other« (Brownlee 2010, S. 124).

Wie sich diese in der Literatur des 12. Jahrhunderts neue Kombination von Narrativität und Diskursivität erklären lassen könnte, ist eine noch weitgehend offene Frage. Denn was auch immer der kommunikative Vorteil einer narrativen Einkleidung von diskursiv oder auch lyrisch vermitteltem Wissen sein mag – bei weitem nicht alle redehaften Texte machen Gebrauch davon. Bei der Verteilung von narrativ gerahmten und ungerahmten mittelhochdeutschen Reden z.B. scheint es kein klares Überwiegen der einen gegenüber der anderen Form zu geben.¹² Wo sie aber vorliegt, versetzt eine narrative Rahmung die Situation, in der Erzähler Wissen (über die Liebe, die richtige Art der Werbung, die sieben freien Künste, die Natur oder die Unsterblichkeit der Seele) empfängt, zeitlich in die Vergangenheit und lokalisiert sie räumlich. Wissensinhalte werden also nicht einfach als solche vermittelt, sondern gemeinsam mit einer exemplarischen Rezeptionssituation, in der der Erzähler als Erlebender selbst zum (vom Rezipienten beobachtbaren) Beobachter, zum Hörer, also zum Empfänger von Wissen wird, das dann im Rahmen der Erzählung an den textexternen Rezipienten weitergegeben wird. Der Rezipient kann den Erzähler also dabei beobachten, wie er Wissen empfängt, indem der Erzähler als erlebendes Ich einem Gespräch beiwohnt, selbst eines führt oder durch Personifikationen belehrt wird. Auf diese Weise wird die Aufmerksamkeit nicht nur auf die Wissensinhalte, sondern auch auf deren Vermittlung selbst gelenkt und Wissen personalisiert. Anders als die reine Rede vermag die Erzählung so darzustellen, wessen Wissen wo wann wem mit welchem Erfolg mitgeteilt worden ist. Neu oder originell ist dieses Wissen nur in Ausnahmefällen, meistens bestätigt das, was das Ich erfährt das, was man bereits kennt und weiß. Das erzählende Ich ist also bis ins 16. Jahrhundert keines, durch das neues Wissen erschlossen würde, sondern offenbar eher eine Figur, die dem Rezipienten Zugang verschafft und Anteil gibt an verbürgtem und autorisiertem Wissen.

Anmerkungen

- 1 Glauch 2014, S. 63: »Von all den Metaphern, die zur Beschreibung des Verhältnisses zuhanden sind – Schachtelung, Verpackung, Rahmung, Einkleidung – beschreibt, finde ich, ›Einkleidung‹ seine Funktion am besten. Die Funktion der Rahmung ist es nicht, einem Wissen ein attraktives, bildkräftiges Gehäuse zu geben, aus dem die Lehre herausgezogen werden könnte, oder einen Rahmen, der es abhebt und quasi formatiert und somit seine Benutzung leitete. Beides sind Denkmodelle, die die fast folgenlose Austauschbarkeit des Außenherum für das Eigentliche behaupten. Bei der Minnerede resultiert die Schachtelung aber in einer Präsentifikation von Wissensinhalten, die die Gestalt des Textes prägt, durch die er in Erinnerung bleibt und unverwechselbar wird.«
- 2 Zahlreiche dieser Konzepte und Definitionen finden sich in Abbott 2014.
- 3 Zum Konzept der narrativen Ebene und zur Diegese vgl. Pier 2014 (mit ausführlichen Ausführungen zu Rahmenstrukturen) und Halliwell 2014.
- 4 Glauch 2014 nimmt eine Funktionsbestimmung von Narrativität innerhalb der Gattung der Minnereden vor und setzt sich dabei auch mit Diskursivität auseinander.
- 5 »A representation that is situated in – must be interpreted in light of – a specific discourse context or occasion of telling.« Herman 2009, S. 14.
- 6 Wenn auch nicht notwendige – dass es ein Erzählen auch im Präsens gibt, ist unbestritten.
- 7 »For now, I want to return to the idea that the ›epic preterit‹, as defined by Hamburger, indeed is something different from that which a common understanding of tense would imply. Held against the intercultural diversity of narrative tenses, Hamburger was right in assuming that the preterit is not there primarily to designate the past. She was equally right in assuming that it works, in part, as a signal of the fundamental otherness of narrative fiction [...].« Mellmann 2019, S. 223.
- 8 Vgl. die Position von Hamburger 1955, S. 415, Anm. 64: »[K]ann man nicht sagen, daß das Präteritum seine grammatikalische Form und seine Vorzugsstellung bewahrt, weil die Gegenwart der Narration für den Leser nach der erzählten Geschichte kommt, also weil die erzählte Geschichte die Vergangenheit der narrativen Stimme ist? Ist nicht jede erzählte Geschichte für die Stimme, von der sie erzählt wird, vergangen?«
- 9 »Mit der Verwendung des Präsens bzw. des Perfekts verbunden ist der präsupponierte ›Sprecher‹, der eine Aussage über das Erzählte trifft.« Zeman 2016, S. 76.

- 10 Damit ist nicht bestritten, dass es auch narrative Lieder und Gedichte gibt und auch nicht, dass z.B. Klage oder Lob auch narrative Passagen enthalten kann. Es geht hier lediglich um die Beschreibung einer Tendenz.
- 11 »It is significant that it was of all things the non-narrative genre of love lyric that gave an impulse for biographic narration. Both Ulrich of Liechtenstein's *Frauentrost* and Dante's *Vita nuova* emerge from their authors' retrospective reflection on the poetry that they had composed earlier in the cultural context of courtly love.« Glauch 2019, S. 716.
- 12 Vgl. dazu etwa die Anthologie: von Jörg O. Fichte [u.a.] (Hrsg.): *Das Streitgedicht im Mittelalter*, Stuttgart 2019 (Relectiones 6).

Auswahlbibliographie

Sekundärliteratur

- Abbott, Porter H.: *Narrativity*, in: Hühn, Peter [u.a.] (Hrsg.): *Handbook of Narratology*, Berlin/New York 2014, S. 587–607.
- Achnitz, Wolfgang: *Was ist keine Minnerede? Versuch einer Gattungsdefinition durch Exklusion*, in: Dorobantu, Iulia-Emilia/Klingner, Jacob/Lieb, Ludger (Hrsg.): *Zwischen Anthropologie und Philologie. Beiträge zur Zukunft der Minneredenforschung*, Heidelberg 2014, S. 31–52.
- Bernsen, Michael: *Formen und Funktionen des Narrativen bei Petrarca und seinen Nachfolgern*, in: Bleumer, Hartmut und Caroline Emmelius (Hrsg.): *Lyrische Narrationen – narrative Lyrik*, Berlin/Boston 2011 (Trends in medieval philology 16), S. 121–138.
- Bleumer, Hartmut und Caroline Emmelius (Hrsg.): *Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur*, Berlin 2011 (Trends in Medieval Philology 16).
- Boulton, Maureen Barry McCann: *The Song in the Story. Lyric Insertions in French Narrative Fiction, 1200–1400*, Pennsylvania 1993.
- Boulton, Maureen Barry McCann: *Lyric Insertions and the Reversal of Romance Conventions in Jean Renart's ›Roman de la rose‹ or Guillaume de Dole*, in: Durling, Nancy Vine (Hrsg.): *Jean Renart and the Art of Romance. Essays on Guillaume de Dole*, Florida 1997.
- Brownlee, Kevin: *1225? Guillaume de Lorris Writes the Prologue to the First Part of ›Le roman de la rose‹. Generic Hybrids*, in: Hollier, Denis (Hrsg.): *A New History of French Literature*, Harvard 2001, S. 88–93.

- Brownlee, Kevin: Allegory in the Roman de la Rose, in: Copeland, Rita und Peter T. Struck (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Allegory*, Cambridge 2010 (Cambridge Companions to Literature), S. 119–127.
- Butterfield, Ardis: *Interpolated Lyric in Medieval Narrative Poetry*, Cambridge 1988.
- Cerquiglino, Jacqueline: *Un engine si sutil. Guillaume de Machaut et l'écriture au XIVe siècle*, Geneva 1985.
- Fludernik, Monika: Genres, Text Types, or Discourse Modes? Narrative Modalities and Generic Categorization, in: *Style* 34,2 (2000), S. 275–292.
- Genette, Gérard: *Frontières du récit*, in: *Communications* 8 (1966) (Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit), S. 152–163.
- Genette, Gérard: *Figures III*, Paris 1972.
- Genette, Gérard: *Figures I*, Paris 1976.
- Genette, Gérard: *Figures II*, Paris 1976.
- Glauch, Sonja: Zu Ort und Funktion des Narrativen in den Minnereden. Eine Skizze, in: Dorobantu, Iulia-Emilia/Klingner Jacob und Ludger Lieb (Hrsg.): *Zwischen Anthropologie und Philologie. Beiträge zur Zukunft der Minneredenforschung*, Heidelberg 2014, S. 53–69.
- Glauch, Sonja: Middle Ages, in: Martina Wagner-Egelhaaf (Hrsg.): *Handbook Autobiography/Autofiction*, Berlin/Boston 2019, S. 710–723.
- Halliwell, Stephen: Diegesis – Mimesis, in: Hühn, Peter [u.a.] (Hrsg.): *Handbook of Narratology*, Berlin/New York 2014, S. 129–137.
- Hamburger, Käthe: Die Zeitlosigkeit der Dichtung, in: *DVJs* 29 (1955), S. 413–426.
- Haywood, Louise M.: Lyric and other Verse-Insertions in Sentimental Romance, in: Gwara, Joseph J. und E. Michael Gerli (Hrsg.): *Studies on the Spanish Sentimental Romance 1450–1550*, Suffolk 1997, S. 191–206.
- Hempfer, Klaus W.: Allegorie und Erzählstruktur in Dantes Vita Nuova, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 57 (1982), S. 7–40.
- Herman, David: *Basic Elements of Narrative*, Malden/Oxford 2009.
- Huot, Sylvia: *From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca/London 1987.
- Klaub, Tobias und Tilman Köppe: Telling vs. Showing, in: *The Living Handbook of Narratology* (2013), <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/84.html> (online).
- Klingner, Jacob/Lieb, Ludger (Eds.): *Handbuch Minnereden*, Bd. 2, Berlin/New York 2012.
- Mellmann, Katja: On the Origin of the Epic Preterit, in: *Journal of Literary Theory* 13/2 (2019), S. 206–226.

- Pier, John: Narrative Levels, in: Hühn, Peter [u.a.] (Hrsg.): Handbook of Narratology, Berlin/New York 2014, S. 547–563.
- Ryan, Marie-Laure: Toward a Definition of Narrative, in: Herman, David (Hrsg.): The Cambridge Companion of Narrative, Cambridge 2007 (Cambridge Companions to Literature).
- Spearing, Anthony C.: Textual Subjectivity. The Encoding of Subjectivity in Medieval Narratives and Lyrics, Oxford 2005.
- Stanzel, Franz Karl: Theorie des Erzählens, Göttingen⁸2008 [1979].
- Staiger, Emil: Grundbegriffe der Poetik, Zürich 1951.
- Weinrich, Harald: Tempus. Besprochene und erzählte Welt, Stuttgart [1964] 2001.
- William, Calin: Medieval Intertextuality. Lyrical Inserts and Narrative in Guillaume de Machaut, in: The French Review 62/1 (1988), S. 1–10.
- Zeman, Sonja: Was der Tempusgebrauch im mittelhochdeutschen Versepos über ›Historische Mündlichkeit‹ (nicht) erzählt, in: Ernst, Peter und Martina Werner (Hrsg.): Linguistische Pragmatik in Historischen Bezügen, Berlin/New York 2016 (Lingua Historica Germanica 9), S. 63–82.
- Zeman, Sonja: Tempus und »Mündlichkeit« im Mittelhochdeutschen. Zur Interdependenz grammatischer Perspektivensetzung und »Historischer Mündlichkeit« im mittelhochdeutschen Tempussystem, Berlin/New York 2010 (Studia Linguistica Germanica 102).
- Ziegeler, Hans-Joachim: Erzählen im Spätmittelalter im Kontext von Minnereden, Bispeln und Romanen, München/Zürich 1985 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 87).
- Zink, Michel. La subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis, Paris 1985.

Anschrift der Autorin:

Katharina Philipowski
Universität Potsdam
Institut für Germanistik
Am Neuen Palais 10, Haus 5
14469 Potsdam
E-Mail: philipowski@uni-potsdam.de

Irene Iocca

Éléments narratifs communs entre la tradition des <Tournoiements de dames> français et la <Caccia di Diana> de Boccace

Abstract. Starting from the consideration of the role that the presence of lists of famous women has played in the complex question of attributing the <Caccia di Diana> to Giovanni Boccaccio, this article investigates the possibility that the author was inspired by the French tradition of women's tournaments for the construction of these catalogical sections. In fact, the examination of the few contemporary Italian examples suggests turning the attention to Gallo-Romance models (texts in which the poet, as in the <Caccia>, is a witness who gives an account, through poetry, of what he has personally seen): in the last part of this essay is discussed the probability that Boccaccio may actually have known and read these French texts during the years of his stay in Naples.

1. Le récit de Boccace

La première œuvre en vers de Boccace est un bref poème composé de dix-huit chants, en tercets d'endécasyllabes, écrit à Naples vers 1334 et intitulé la <Caccia di Diana>.¹ Comme le suggère le titre, une bonne partie du poème est consacrée au récit des événements d'une partie de chasse. Dans seize chants sur dix-huit, le poète raconte à la première personne les aventures de cinquante-neuf chasseresses napolitaines qu'il dit avoir rencontrées alors qu'il marchait dans une prairie, absorbé dans ses peines amoureuses. C'est un esprit envoyé par la déesse Diane qui a invité ces jeunes filles à

participer à la chasse, qui sont issues des plus célèbres familles de la cour angevine de Robert I^{er} de Naples.

Le mythe constitue la toile de fond sur laquelle les plaisirs élégants de l'élite napolitaine se déploient. Cette élite n'est pas célébrée à travers ses héritiers mâles – ce que l'on aurait pu attendre, la chasse étant un divertissement typiquement masculin –, mais au contraire par la mise en scène de ses jeunes filles, nommées une par une en deux longs catalogues, que l'on retrouve au début (I, v. 16–45) et au milieu du poème (IX, v. 38–45; X, v. 1–27). Parmi elles figure une dame dont le nom n'est jamais spécifié mais qui est clairement destinée au poète qui l'aime: *la bella donna il cui nome si tace* (IV, v. 1: la belle dame dont on tait le nom). Cette femme inconnue va guider la rébellion des chasseresses quand, une fois la partie terminée, elles vont s'élever contre la chasteté de Diane, déterminées à consacrer leurs vies à l'amour et au culte de Vénus.

Dans la «Caccia di Diana», la matière galante se combine donc avec le thème topique du contraste entre Vénus et Diane. La conquête de l'amour passe par le rejet de la chasteté et de la vie active, selon un schéma bien établi depuis la littérature latine. Dans le texte de Boccace, le traditionnel triomphe de Vénus se concrétise pourtant à travers un miracle: quand la déesse de l'amour se tourne vers le feu que les femmes avaient allumé en son honneur, elle transforme les animaux capturés en jeunes hommes. Ce coup de théâtre révèle que le poète, qui avait jusqu'alors raconté les événements sans jamais être impliqué dans le flux de la narration, est concerné par cette transformation. Il était en effet un cerf qui, une fois devenu un homme, est donné à la femme anonyme: *e vidimi alla bella donna offerto, / e di cervio mutato in creatura / umana e razionale esser per certo* (XVIII v. 10–12: Je me vis offert à la belle femme et, de cerf, je fus transformé en une créature tout à fait humaine et rationnelle).

La description de ce prodige occupe presque la totalité du dernier chant, et il marque un changement significatif dans les modalités narratives et stylistiques du récit. Le détachement du code narratif au profit du code lyrique

devient de plus en plus évident au fur et à mesure du chant: à l'exception des quatre premiers tercets, le chant XVIII se partage entre l'éloge de la dame inconnue – réalisé au moyen des *topoi* les plus classiques de la tradition de la poésie lyrique amoureuse – et l'appel que le poète adresse aux amants, modelé sur les envois des chansons courtoises. Dans l'épilogue du poème, où le poète déclare qu'il veut *dir* de la femme aimée *in parte piú di lode degna* et *con laude piú verace* (XVIII, v. 50–51), on peut reconnaître un renvoi explicite à la conclusion de la «Vita Nuova» de Dante.

Isoler les différentes traditions littéraires présentes dans la «Caccia» n'est pas particulièrement complexe, car celles-ci se chevauchent rarement. Le récit est composé de cinq cadres narratifs principaux: introduction et catalogue des dames (chant I); description des chasses (chants II–VIII); deuxième catalogue des dames (chants IX–X, v. 27); description des chasses (chants X, v. 28–XV); fin des chasses et épilogue amoureux (chants XVI–XVIII). Les tercets ci-dessous sont assez représentatifs des différences qui isolent chacune des séquences du texte:

E, se non mi ingannò il vero ascoltare
che far mi parve, Zizzola Barrile
la prima fu ch'io gli senti' chiamare;
poi Ciancia, l'altra nobile e gentile,
Cecca Bozzuta e poi Principessella
Caracciola e Letizia Moromile,
[...]
(I, v. 16–21)

Et si mon écoute que je crois attentive ne m'a pas trompé, Zizzola Barrile fut appelée en premier; puis Ciancia, aussi noble et douce, Cecca Bozzuta et ensuite Principessella Caracciola et Letizia Moromile [...].

Salvossi questa alquanto in alto loco,
sonando un corno, raccogliendo i cani
ch'erano avanti qual molto e qual poco,
impingendoli al toro con le mani:
«Ciuffa!» gridava «Pigial buon Pezzuolo!
Pigial Dragone e pigial Graffiacani!». (XIV, v. 1–6)

Cette dame se réfugia en hauteur, sonna un cor pour rassembler les chiens dispersés, les poussant avec ses mains en direction du taureau: «Attrape!» criait-elle «Attrape, mon brave Pezzuolo! Attrape, Dragone, attrape, Graffiacani!»

Il piú parlare omai qui non mi piace,
però che 'n parte piú di lode degna
serbo di dir con laude piú verace
quella biltà che l'anima disegna
di quella, per cui son l'altre onorate
[...]
da cui ancora spero aver salute.
(XVIII, v. 49–53; 58)

Je n'ai pas envie d'en dire davantage ici, mais dans un endroit plus digne d'éloges je me réserve le droit de dire avec de vraies louanges la beauté de l'âme de cette dame, qui se répercute sur l'honneur des autres [...], et de laquelle j'espère toujours obtenir le salut.

Chacune des séquences narratives qui composent le récit a des caractéristiques propres et bien reconnaissables, qui doivent être interprétées à partir de systèmes de référence distincts. Mais avant de les observer de manière plus approfondie, il convient de souligner un aspect lié à l'interaction entre les éléments narratifs et ceux à caractère discursif: dans le poème, la nature de la matière narrée conditionne la visibilité de la voix de celui qui dit <je> (comme le montrent les vers cités: dans les séquences lyriques la voix du poète s'affirme, tandis qu'à l'inverse il disparaît presque dans les passages qui concernent la chasse).

En ce qui concerne les chants dédiés à la narration de la chasse, il faut dire que la documentation sur les chasses vernaculaires du XIV^e siècle est encore insuffisante et ne permet pas de connaître l'origine et la diffusion de ce genre. Le langage est fortement caractérisé (notons au moins la répétition de l'impératif, qui est le trait distinctif le plus saillant et permanent: *Pigliàl* [...] *Pigliàl* [...] *pigliàl* XIV, v. 5–6), mais on ne peut pas savoir si c'est Boccace qui l'a formalisé et transmis à la tradition ou s'il en a plutôt hérité.² Pour les deux autres séquences narratives qui composent le poème

de Boccace, une série de références explicites renvoient à des traditions littéraires déjà bien établies à l'époque de la «Caccia».

Il est certain, par exemple, que le dernier chant est entièrement bâti sur la tradition de la poésie lyrique stilnoviste, évoquée non seulement à travers les références mais aussi au travers des choix formels.³ L'exposition de la source d'imitation découle d'une stratégie rhétorique visant à stimuler la mémoire poétique des lecteurs, même les moins avertis.

Les sections contenant des catalogues de dames – où le poète/narrateur passe relativement en arrière-plan par rapport aux événements qu'il raconte – sont les parties les plus manifestement redevables aux traditions littéraires de France. La critique a abordé en des termes plutôt généraux les rapports entre Boccace et ses précurseurs en langue d'oïl et d'oc,⁴ ces derniers ayant fait l'objet de davantage d'études (à ce propos, voir *infra*). Cette analyse vise donc à évaluer le rôle de la littérature oïlique dans la conception et la formalisation des sections catalogiques insérées dans le récit de la «Caccia di Diana».

Tout d'abord, on exposera le rôle décisif que les listes de femmes célèbres ont joué dans la question complexe de l'attribution du poème. Ensuite, l'exploration des exemples italiens connus du temps de la composition de la «Caccia» montrera la nécessité de rechercher ailleurs des modèles plus pertinents: nous en viendrons alors à l'analyse de textes de la tradition des *tournoiments de dames* français (où le poète/narrateur est aussi un témoin qui rend compte par la poésie de ce qu'il a vu personnellement). Enfin, nous discuterons de la probabilité que Boccace ait réellement connu et lu ces tournois féminins.

2. La relation entre les sections catalogiques et la question de la paternité du texte

Le problème relatif à la paternité de la «Caccia di Diana» découle du fait qu'aucun des témoins manuscrits ne transmet le nom de l'auteur. Cette

circonstance a contribué à différer la publication de l'œuvre jusqu'au XIX^e siècle. Néanmoins, bien que le poème ait finalement été publié sous le nom de Boccace par Ignatio Moutier en 1832,⁵ cent ans plus tard un savant comme Henri Hauvette écrivait encore:

Je ne me l'explique pas du tout dans l'«*editio minor*», où M. Massèra a fait figurer, en première place, la «*Caccia di Diana*», c'est-à-dire un poème que pas une seule raison sérieuse ne permet d'attribuer à Boccace; j'espérais trouver dans l'«*Avvertenza*» la justification de cette bizarrerie, et ma déception a été grande de n'y voir pas même posée la question de l'authenticité; celle-ci demeure pour moi inadmissible.⁶

Hauvette – qui parle de l'édition publiée par Aldo Francesco Massèra en 1914 pour un important éditeur de Bologne⁷ – ne fait que remettre en cause l'attribution de l'œuvre sans pourtant donner des raisons appuyant sa pensée.⁸

L'incertitude relative à l'attribution du texte est à l'origine de la faible attention accordée à la «*Caccia di Diana*» dans l'histoire des études sur Boccace. Pour voir la paternité de la «*Caccia*» devenir l'objet principal d'une investigation critique, il faut attendre 1938, l'année de la première des deux études menées par Vittore Branca. En s'appuyant sur une évaluation rigoureuse et systématique des correspondances stylistiques et linguistiques entre la «*Caccia*» et les autres textes de Boccace, l'érudit s'efforce de démontrer que le poème est la première des œuvres en vers de l'auteur du «*Decameron*».⁹ Cette attribution fut favorablement accueillie aussi bien en Italie qu'ailleurs, et est devenue le point d'appui de toutes les études suivantes. Toutefois, une démonstration fondée uniquement sur l'examen des données internes au texte ne satisfait pas Branca qui, vingt ans plus tard, revient sur le problème avec une démarche méthodologique différente.¹⁰ La nouvelle enquête tient compte des modalités de transmission de la «*Caccia*» et essaye de préciser les raisons qui ont mené à une tradition manuscrite anonyme. Aujourd'hui, comme à l'époque de Branca, il existe en effet six

copies de la «Caccia», produites entre la fin du XIV^e siècle et la première moitié du XV^e siècle:

Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1066 [O. IV. 39] Cart., XIV^e s., ex.
«Caccia di Diana»; «Contento quasi ne' pensier d'amore»; «Amorosa visione».

Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1060 Cart., XV^e s. (1429)
«Caccia di Diana»; «Contento quasi ne' pensier d'amore»; «Amorosa visione».

Firenze, Biblioteca Laurenziana, Plut. XC su93 Cart., XV^e s. (post 1420)
«Contento quasi ne' pensier d'amore»; «Amorosa visione»; «Caccia di Diana».

Wellesley, Wellesley College Library, Plimpton 858 Membr., XV^e s. (1430)
«Amorosa visione» (anoure); «Caccia di Diana» (acéphale).

Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1059 [O. III. 2] Cart., XV^e s.
«Caccia di Diana» et autres textes.

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II IX 125 Cart., XV^e s.
«Caccia di Diana» (anoure) et autres textes.

Dans la majorité des témoins manuscrits, la «Caccia di Diana» est associée à l'«Amorosa visione» et à une composition en tercets intitulée «Contento quasi ne' pensier d'amore».¹¹ Avec ces deux œuvres indubitablement attribuables à Boccace, la «Caccia» forme une triade de textes homogènes aussi bien en ce qui concerne l'aspect formel – tercets en endécasyllabes – qu'en ce qui concerne le sujet: ces poèmes contiennent en effet la description de l'éloge d'un nombre considérable de femmes.¹² La tradition manuscrite montre que ces trois textes ne se succèdent pas toujours dans le même ordre. Comme il apparaît peu probable que les trois combinaisons se soient constituées indépendamment, Branca en déduit que l'assemblage originel est ancien, et, par conséquent, que l'initiative de relier les trois œuvres dans une série cohérente pourrait remonter à l'époque de Boccace, sinon à Boccace lui-même.¹³

Ce n'est pas le lieu ici d'entrer dans le détail de ce raisonnement déductif, que nous avons déjà eu l'occasion d'aborder ailleurs.¹⁴ Le résultat le plus intéressant pour nous concerne le fait que ce poème fait partie d'un groupe

de textes de Boccace qui ont en commun de présenter une liste de dames, un catalogue de femmes.

3. Exemples italiens

On a vu que les vers de la «Caccia di Diana» célèbrent les femmes de la cour napolitaine de Robert d'Anjou. Elles sont désignées par leur nom, prénom et leur nom hypocoristique, comme dans les tercets du premier catalogue cités auparavant. La longue liste occupe plus de vingt vers (I, v. 16–45):

E, se non mi ingannò il vero ascoltare
che far mi parve, Zizzola Barrile
la prima fu ch'io gli senti' chiamare;
poi Ciancia, l'altra nobile e gentile,
Cecca Bozzuta e poi Principessella
Caracciola e Letizia Moromile,
de' Gattoli Berarda con Linella,
Beritola Carafa, e in compagnia
degli Scignar Mignana e Isabella,
e Isolda di Giaquinto e Lucia
Porria e Berita e Caterina
de' Brancazzi, e de' Mèlli Maria;
e seguitò Caterina Pipina
e Sobilia Capece, e chiamò Fiore
Curiàl bella, di colei vicina,
Verdella di Berardo e Biancifiore
de' Caffettini e Ceccola Mazzone
e Alessandra d'Anna con valore;
Caterina di Iacopo Roncione
chiamò, e Caterina Caradente,
poi la Crespana seguì nel sermone,
e di Bolin Caterina piacente
e Caterina di Serpando, e poi
Caterina Affellapan similmente;
Giovannola de' Coppoli e ampoi
si chiamò, e la Lucciola dop'essa;
e Fiore Canovara ne' dir suoi

chiamò appresso, e oltre con lor messa
de' Gambatelli Vannella fu ancora,
com'io intesi nella voce espressa.

Et, si mon écoute que je crois attentive ne m'a pas trompé, Zizzola Barrile fut appelée en premier; puis Ciancia, aussi noble et douce, Cecca Bozzuta et ensuite Principessella Caracciola et Letizia Moromile, de' Gattoli Berarda avec Linella, Beritola Carafa, et avec elle degli Scrignar Mignana et Isabella, et Isolda di Giaquinto et Lucia Porria et Berita et Caterina de' Brancazzi, et de' Mèlii Maria; et encore Caterina Pipina et Sobilia Capece, et après il appela la belle Fiore Curial, voisine de la précédente, Verdella di Berardo et Biancifiore de' Caffettini et Ceccola Mazzone et la valeureuse Alessandra d'Anna; il appela Caterina di Iacopo Roncione et Caterina Caradente, puis la Crespana fut mentionnée dans le discours, et la plaisante Bolin Caterina et Caterina di Serpando, et puis Caterina Affellapan aussi; Giovannola de' Coppoli et encore il appela la Lucciola après elle; et Fiore Canovara il a appelée encore, et encore, avec elles, fut appelée de' Gambatelli Vannella, comme je l'entendis de la voix qui parlait.

Dans le cadre d'une narration où le poète raconte les événements dont il a été témoin à la première personne, s'adressant directement au public, l'usage de la mémoire est mis en évidence par des formules à caractère pragmatique – comme *se non mi ingannò il vero ascoltare che far mi parve* (I, v. 16–17), ou *com'io intesi nella voce espressa* (I, v. 45) – utilisées pour transmettre au lecteur une idée de la véracité du récit. Dans ce premier catalogue et l'autre liste qui apparaît aux chants IX–X, un peu plus de cinquante familles de la noblesse napolitaine sont nommées, parmi lesquelles les familles Caracciolo et Brancaccio ressortent particulièrement. Les spécialistes qui ont étudié ce texte ont supposé que le choix d'identifier les femmes en associant les noms de famille non seulement au prénom dans sa forme ordinaire (*Berarda, Isabella, Lucia, Caterina*, etc.) mais aussi sous sa version altérée (*Linella, Principessella, Verdella, Ceccola*, etc.) est une manière d'instaurer un climat de familiarité.¹⁵ On peut désormais tenter d'enrichir cette interprétation en approfondissant la façon dont les

stratégies rhétoriques propres à Boccace se rapportent à la structure de base du genre catalogique.

Comparer la «Caccia» à d'autres œuvres contenant un long catalogue de femmes permettrait d'obtenir des indications utiles en ce sens, mais il n'est pas évident de repérer des textes assimilables sur le plan formel et comparables du point de vue du genre. À l'époque du poème, en effet, cette typologie de textes n'était pas fréquente. En dehors des textes de Boccace, on peut rappeler une célèbre, mais néanmoins perdue, composition de Dante – à laquelle le poète fait allusion dans la «Vita Nuova», en disant que la chanson énumérait les soixante plus belles femmes de Florence¹⁶ – et un texte écrit par le Florentin Antonio Pucci, connu sous le nom de «Legiadro sermintese pien d'amore», composé vers 1335 *in ricordo de le bele done c'erano in Firenze* (en souvenir des belles dames qu'il y avait à Florence).¹⁷ Ces deux textes sont les seuls exemples italiens contemporains ou antérieurs à la «Caccia di Diana».

Dans ces conditions, il nous semble utile de faire une comparaison entre le texte de Pucci – composé de 132 vers consacrés à la louange de vingt-huit dames florentines – et la composition de Boccace intitulée «Contento quasi ne' pensiero d'amore» (mentionnée ci-dessus et souvent associée à la «Caccia» dans les manuscrits). Elle est constituée d'une première partie en tercets – légèrement plus courte, de 70 endécasyllabes au total – où se trouve un catalogue de douze femmes:

Di Giachinotto monna Icta s'apella,
de' Tornaquinci, e Meliana è colei
di Giovanni di Nello, ch'è dop'ella.
E la Lysa e la Pechia, che con lei
vengono appresso, amendune figliuole
di Rinier Marignan' son saper dèi.
[...]
E la bella lombarda segue poi,
monna Vanna chiamata, e, se-ttu guardi,
nulla più bella n'è con essonoi.

Neron di Nigi dia questa bandiera
a la sua donna, madonna Lottiera;
però che fia real confaloniera
di tal setta.
Di Daldo Marignoli è mona Letta,
quella piacente e bella giovinetta
che chi la guarda con gli occhi saetta,
e ma' non sana.
Di Giovanni Cristofani onor grana
per la sua donna, madonna Meliana,

Di Filippozzo Filippa de' Bardi
 seguita bella, e poi monna Lottiera
 di Neron Nigi con soavi guardi.
 La Vanna di Filippo, Primavera
 da tal conosci tu degna chiamata,
 vedila poi seguir nostra bandiera.
 (‹Contento quasi› v. 34–39; 46–54)

che par di vero una stella d'iana,
 Paradisa.
 E 'n casa di Peruzi è mona Lisa
 che fa tremare il core a chi la fisa;
 Messer Simon da lei non fa divisa
 come sposo.
 (‹Legiadro sermintese›, v. 5–20)

Elle s'appelle Madame Icta de Giachinotto, de' Tornaquinci, et après elle il y a Meliana de Giovanni di Nello. Et Lysa et Pechia, qui la suivent, il faut savoir que toutes deux sont filles de Rinier Marignan' [...]. Et puis vient la belle Lombarde, appelée Madame Vanna, et, à la regarder, nulle femme plus belle qu'elle n'est avec nous. Après suit la belle Filippa de Filippo de' Bardi, puis Madame Lottiera de Neron Nigi avec ses doux regards. Madame Vanna de Filippo est connue sous le nom de Primavera, puis on peut voir suivre notre étendard.

Que Neron di Nigi donne cet étendard à sa femme, Madame Lottiera; car elle sera la portedrapeau de ce groupe. Madame Letta, cette jeune fille agréable et belle qui foudroie quiconque pose les yeux sur elle et jamais ne guérit, est de Daldo Marignoli. Di Giovanni Cristofani reçoit l'honneur grâce à sa femme, Madame Meliana, qui ressemble vraiment à une étoile brillante du ciel. Et dans la maison de Peruzi il y a Madame Lisa, qui fait trembler le cœur de celui qui la regarde; son mari Messer Simon ne s'éloigne jamais d'elle.

Les deux textes prévoient pour chaque femme, comme on pouvait s'y attendre, un éloge non circonstancié: elles sont génériquement définies comme *belle*, *piacenti*, au *sguardo soave*, ou capables de faire *tremare il core a chi le fisa*. Ce qui les identifie, en les distinguant les unes des autres, c'est évidemment leur appartenance à une famille, exprimée dans la quasi-totalité des cas par la mention du mari (notons comme les solutions pour livrer cette information sont formellement identiques: *di* + nom de l'homme), mais parfois aussi par celle du père, pour les femmes célibataires.

Au-delà de ces caractéristiques communes, ces inventaires présentent néanmoins de profondes différences. Celui de Pucci est dépourvu de

mouvement narratif – l'intention du texte semble seulement de *nomare* les femmes de la città del fiore [...] *piú degne d'onore* – alors que celui de Boccace a un rythme plus soutenu, puisque le catalogue se développe par addition: *e [...] e [...] e [...] e poi [...] e poi* sont des éléments qui conviennent particulièrement bien à la progression du discours.¹⁸ La plus notable et la plus intéressante des différences entre les deux textes réside dans le fait que si les dames de Pucci sont présentées au lecteur enfermées dans des médaillons statiques et isolés, celles de Boccace, au contraire, apparaissent progressivement dans un défilé très dynamique: les femmes nommées par Amour sont les protagonistes d'une action, et en fait la composition se termine avec leur voix, alors qu'elles chantent pour invoquer l'aide du dieu (dans la ballade qui clôt le texte).

Pour établir une comparaison productive, il faut donc prendre en compte des textes narratifs. Or, en l'état actuel des connaissances, pour trouver des textes narratifs contenant de longues listes de noms féminins, il est indispensable de regarder hors de l'Italie.¹⁹

4. Exemples galloromans

Parmi les modèles romans dont Boccace a pu s'inspirer pour construire les sections catalogiques de la <Caccia>, il faut citer la tradition des *tournoiments de dames* français. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une <source>, si ce n'est dans l'acception récemment définie par Philippe Ménard dans son étude portant sur les sources françaises d'une nouvelle du <Decameron>: «ce terme [...] marque simplement qu'aucune création ne se fait *ex nihilo*, qu'on hérite d'une tradition écrite ou orale et qu'on la modifie» (Ménard 2006, 113). En ce sens, on peut dire que la <Caccia di Diana> hérite d'une tradition écrite d'origine française.

Dans la littérature médiévale de France, on connaît quatre tournois de femmes en vers, deux sont lyriques et deux sont narratifs, en couplets d'octosyllabes. Le plus ancien tournoi féminin connu est une pièce lyrique écrite

vers 1185 par le trouvère Huon d'Oisy (châtelain de Cambrai et seigneur d'Oisy-le-Verger) intitulée <Li tornois des dames>. ²⁰ Ce poème – de 216 vers répartis en huit strophes de décasyllabes – nomme une trentaine de femmes appartenant à l'aristocratie du nord de la France qui, irritées par l'indolence des chevaliers paresseux, organisent un tournoi à Lagny-sur-Marne où elles s'affrontent en deux équipes, chacune guidée par une femme particulièrement célèbre. L'identité des deux capitaines – la *contesse de Crespi* (Éléonore de Vermandois, nièce du roi de France Henri I^{er}) et *ma dame de Couci* (Alix II de Dreux, mariée à Raoul I^{er} de Coucy) – et des autres chevalereses a été révélée par Holger Petersen Dyggve, auteur d'une grande enquête prosopographique concernant les personnages historiques figurant dans la poésie médiévale française. ²¹

Les trois autres tournois de femmes connus jusqu'à présent sont une pièce lyrique fragmentaire sans titre attribuée au trouvère Richard de Sémilly (XII^e siècle); ²² une composition anonyme connue sous le titre de <Tournoiement aus Dames> datée des années 1261–1265; ²³ un poème intitulé <Le Tournoiement as Dames de Paris>, écrit vers 1270 ²⁴ et dont l'auteur se présente lui-même comme étant Pierre Gencien. ²⁵

Ceux qui ont étudié cette tradition ont reconnu dans la plupart de ces textes une intention satirique. Cette perspective a été précisée par Alfred Jeanroy: «ce qui fait *leur* caractère propre c'est qu'*ils consistent* essentiellement en la description d'un combat dont les champions sont des dames [...]. Il semble que le poète, en mettant les armes aux mains des dames, veuille railler les chevaliers qui ne savent plus s'en servir» (Jeanroy 1899, 233). Le récit d'Huon d'Oisy a été écrit, selon l'opinion générale, en réponse à l'interdiction des tournois décrétée par le roi Philippe Auguste dans le cadre de la préparation de la troisième croisade. ²⁶ Dans <Li tornois des dames>, le poète – qui raconte à la première personne, au présent – donne dès le départ la raison pour laquelle les dames décident de se battre (v. 1–3):

En l'an que chevalier sont abaubi
ke d'armes noient ne font li hardi,
lez damez tournoier vont a Laigni.

À l'époque où les chevaliers sont stupéfaits [de voir] que les hardis ne font aucun fait d'armes, les dames vont jouter à Lagny.

Seul le <Tournoiement aus Dames> – un texte anonyme de 312 octosyllabes à rimes plates rédigé un peu moins d'un siècle après le tournoi d'Oisy – débute par une déclaration polémique tout aussi explicite (v. 1–7):

A cel tens que chevalerie
est par tout le monde perie,
que nus n'ose mès tornoier
tant sont couart li chevalier,
que les dames en sont hardies,
durement en sont esbaudies,
dient lor seignor sont provoivre
[...].

En cette époque où la chevalerie a disparu du monde entier, car nul n'ose plus jouter tant sont couards les chevaliers, que les dames en sont hardies, fortement elles s'en étonnent et disent que leurs seigneurs sont des prêtres.

Dans ce texte anonyme, les deux *dames* [...] *hardies* qui organisent un tournoi de femmes sont la *bone dame de Braibant* et la *contesse de Grantpré*: la première mène l'armée de France et la seconde est à la tête de celle de Champagne. Les combats ont lieu à Meaux (qui se trouve, comme Lagny, en bord de Marne) et ce sont environ une trentaine de dames de la noblesse française qui s'affrontent. Dans le catalogue des chevalereses qui se trouve aux v. 101–145, le poète s'attarde sur la présentation de la *contesse de Bre-taigne* (c'est-à-dire Blanche de Navarre, fille de Thibaut I^{er} de Navarre, comte de Champagne), en rappelant sa courtoisie, sa sagesse et le prestige de sa famille (v. 101–111):

Adonc s'atorna de premiers
la bone dame de Poitiers
et la dame de Maubuisson
et des autres mout grant fuison
que nous ne savons pas nommer.
Cele qui mout est cortoise et sage,
bien le doit estre par lignage,
c'est la contesse de Bretaingne
qui bien atorna son ouvraingne.
Sa fille, la dame de Blois,
si s'en revint a grant noblois.

Alors s'apprêta premièrement la bonne dame de Poitiers et la dame de Maubuisson et d'autres, fort nombreuses, que nous ne savons pas nommer. Celle qui est très courtoise et sage, et qui bien doit l'être par hérédité, c'est la comtesse de Bretagne qui bien prépara son oeuvre. Sa fille, la dame de Blois, revint avec bien des richesses.

En raison de cet éloge – mais aussi parce que le tournoi finit par être remporté par Alix de Bretagne (fille de Blanche de Navarre) qui combat du côté de *la contesse de Grantpré* – Petersen Dyggve a supposé que l'auteur du <Tournoiement aus Dames> était peut être lié au Comté de Champagne.²⁷

La proximité entre l'incipit du tournoi d'Oisy et celui du texte anonyme montre un rapport entre ces deux œuvres. C'est surtout en raison de cette relation qu'Andrea Pulega – qui a étudié en profondeur les tournois féminins français – s'est demandé si le ton fortement polémique du début du <Tournoiement> (où les dames raillent leurs maris en les appelant *provoire*) peut être considéré comme <authentique> ou s'il doit plutôt être interprété dans le cadre des conventions du genre.²⁸ Cette hypothèse est basée sur l'idée, implicite dans le raisonnement de Pulega, que la tradition des *tournoiements de dames* est une tradition avec un haut degré de cohérence thématique. Sans chercher à définir ici les contours du genre, il faut relever que les deux autres textes qui peuvent être rattachés à cette tradition semblent ne pas avoir le même but provocateur.

La brève composition lyrique sans titre attribuée à Richard de Sémilly est un texte de 36 alexandrins répartis en six laisses qui raconte – toujours par la voix d'un poète qui emploie le présent à la première personne – un tournoi plutôt singulier, qui se termine en peu de temps et auquel participent seulement quatre dames. Il ne reste que le dernier vers de la première strophe et le reste du texte ne permet pas de comprendre si l'auteur entend glorifier les femmes nommées ou critiquer les chevaliers (v. 6–12):

[...] qui ne soit bien armee.

L'une est la chastelaine devers Mon[t] le Heri,
et l'autre est Jacqueline, qu'en claime de Vitri.
Grant paor ai des dames, greigneur que je ne di,
qu'els ne sont pas aprises de souffrir tant d'ennui!
Dex! Gardés moi mes dames, mes sire saint Merri!
Qu'els ne sont pas aprises de souffrir tant d'ennui!

[...] qui ne soit bien armée. L'une est la châtelaine de Montlhéry et l'autre, c'est Jacqueline, qu'on dit de Vitry. J'ai très peur pour les dames, bien plus que je ne dis, car elles n'ont pas l'habitude d'endurer tant de tourment! Dieu! Protégez-moi mes dames, messire saint Merri! Car elles n'ont pas l'habitude d'endurer tant de tourment!

Il y a une certaine veine comique dans l'attitude du poète qui, malgré la décision des femmes d'utiliser des lances dépourvues de pointe en fer (*Mès itant on les dames establi sagement / qu'il n'i avra ja lance ou il ait ferrement* v. 15–16), insiste sur la dangerosité de ce tournoi et invoque l'aide d'un saint à la fin de chaque strophe.²⁹ Mais la description du combat ne s'étend que sur douze vers et, après seulement deux affrontements, l'arrivée d'un messager du roi met fin au tournoi (v. 31–36):

A tant es un message poignant de par[t] le roi,
qui leur comande a toutes qu'els laissent leur desroi:
ma dame la roïne a tout ce pris sur soi.
N'i a puis si hardie qui die ce ne quoi.

Dex! Gardés moi mes dames, me sire saint Eloi!
Et si doutent els lances defferrees mout poi.

Arrive alors de la part du roi un messenger piquant des éperons qui leur commande à toutes qu'elles abandonnent leur folie: Madame la reine en a pris la responsabilité. Il n'y en a dès lors d'assez hardie pour dire quoi que ce soit. Dieu! Protégez-moi mes dames, messire saint Éloi! Et elles craignent bien peu les lances déferrees.

L'absence du début ne permet pas de confirmer cette interprétation de la composition de Sémilly. Par rapport au contenu référentiel du texte, la comparaison avec le tournoi d'Oisy (approximativement contemporain) ou avec le <Tournoiement aus Dames> plus tardif fait émerger au moins trois éléments qui vont à l'encontre de l'horizon d'attente: 1. l'absence d'un ton explicitement polémique; 2. le tournoi s'achève avant la proclamation d'un gagnant; 3. le nombre de femmes participant au tournoi est réduit, au point qu'on peut difficilement parler de «catalogue». Parmi ces trois points, le dernier présente à notre avis un intérêt particulier: tout en s'inscrivant dans la tradition des *tournoiements de dames*, la composante catalogique purement énumérative du tournoi de Sémilly est en effet inconsistante.

L'énumération d'un nombre remarquable de femmes représente l'essentiel du tournoi de Pierre Gencien. Le <Tournoiement as Dames de Paris> est une longue narration – 1794 octosyllabes – qui raconte un combat féminin en suivant un procédé narratif bien différent des précédents, évident dès le début (v. 1–6; 14–15; 19–22):

Qui veult oir ne escouter,
ne doit pas l'un l'autre bouter,
ne fere noise ne murmure,
ains doit metre s'entente pure
en bien oir en bien entendre
ce que les gens vuelent entreprendre
[...].
L'autre ior ie songe un songe
en mon lit si come ie dormoie

[...].

A vis me fu en dormant
que, tout droit mon chemin errant,
m'en aloie devers Laigni
sans compaignie de nulli.

Qui veut ouïr ou écouter ne doit pas l'un l'autre pousser, ni faire bruit ni murmure, mais il doit consacrer toute son attention à bien ouïr et à bien entendre ce que les gens veulent entreprendre [...]. L'autre jour j'ai rêvé un rêve dans mon lit, alors que je dormais [...]. J'eus l'impression en dormant que, allant mon droit chemin, je m'en allais vers Lagny sans la compaignie de personne.

Gencien ne mentionne pas la lâcheté des chevaliers pas plus qu'il ne regrette l'avènement d'une époque sans chevalerie mais, tel un jongleur, il demande à son public de se taire et d'écouter le récit des courageuses entreprises de gens qu'il dit avoir rencontrés en rêve. Toutefois, dans cet incipit peu conventionnel, le choix de l'endroit vers lequel le poète solitaire se dirige et où il rencontrera ensuite les deux armées de femmes, constitue évidemment une référence au plus ancien des tournois féminins: comme dans <Li tornois des dames> de Huon d'Oisy, le combat aura lieu dans la région de Lagny.³⁰

L'extension de la section catalogique, nous l'avons dit, est considérable par rapport au reste du texte (mais aussi par rapport aux autres textes de la même tradition). En effet, dans le tournoi de Gencien, seuls 600 vers sont consacrés au récit du combat, tandis que la longue liste des 91 femmes participant au tournoi occupe plus d'un millier de vers (l'inventaire est divisé en deux parties: v. 121–652; 667–1136).³¹ Outre l'ampleur du catalogue, ce qui est particulièrement remarquable dans le <Tornoisement as Dames de Paris> c'est le fait que les chevaleresses ne sont plus des reines, des comtesses, des dames ou des représentantes de la haute aristocratie française, mais bien des femmes appartenant aux familles de la bourgeoisie parisienne de l'époque (v. 525–535; 584–587):

Et la fame Estienne Moriau
qui bien sot chevauchier et biau,
et la fame Jehan Marcel,
la fille Phelippe Boucel
ensamble vindrent a l'estour.
Chascune avoit son missodour,
couvert de tres riches atours
des armes furent leur seignours.
Ensiques me doinst Diex perdon,
que la fame Jehan Bourdon
issi aprez moult cointement;
[...]
Je connui bien, se Diex me voie,
la fame Bertaut Bourgeignon
et la fame Jehan Begon
et les fames as Anquetins.

Et la femme d'Étienne Moreau, qui bien et bel savait chevaucher, et la femme de Jean Marcel, la femme de Philippe Boucel, ensemble elles vinrent à l'assaut. Chacune avoit son précieux cheval couvert de très riches atours et des armes qui étaient à leurs maris. Ainsi, que Dieu me pardonne, que la femme de Jean Bourdon sortit après très plaisamment; [...] Je reconnus bien, que Dieu m'en soit témoin, la femme de Bertaut Bourguignon et la femme de Jean Begon et les femmes des Anquetins.

Le changement de niveau social des combattantes entraîne des conséquences en ce qui concerne l'organisation du catalogue. Cette circonstance a été récemment décrite par Bénédicte Milland-Bove, dans sa lecture croisée du <Torneioient as Dames de Paris>:

le fait que *Gencien* mette en scène des bourgeoises [...] induit un certain nombre de changements fondamentaux. Le plus frappant se lit d'emblée au niveau de l'onomastique: à la place des châtelaines et des comtesses, combattent la femme de Jean Marcel ou de Jean Bourdon, la fille de Philippe Boucel, et d'autres pourvues de noms plus savoureux, forgés à partir du nom ou du surnom de leur mari: la Barbete, la Gyffarde, la Paelee, la Bigeuse.... (Milland-Bove 2007, 262)³²

S'agissant de noms modelés sur les noms ou les surnoms des familles, on peut observer que les autres tournois n'offrent pas d'exemples de ce type, qui paraît donc être une innovation de Pierre Gencien.³³ Sous cet aspect, il nous semble utile de rappeler le cas similaire que nous avons présenté dans la première liste des femmes de la «Caccia di Diana», où le poète présente la chasseresse qui appartient à la noble famille des Crespano comme *la Crespana*, qui est en fait le seul nom avec lequel il désigne cette femme.

La méthode de désignation dans les deux compositions italiennes que nous avons comparées auparavant est semblable à celle qu'utilise le plus largement Gencien, mais pas identique. Dans la composition en tercets de Boccace, comme dans celle de Pucci, la mention du mari sert à fournir une précision indicative mais pas exhaustive pour identifier la femme: ils disent *Meliana [...] di Giovanni di Nello* et pas uniquement *la fame Jehan Marcel*. Or dans les 1002 vers du catalogue du «Torneoient as Dames de Paris», quelques chevalereses sont également citées par leurs noms propres (*Peronnele, / la fame Gervaise Deschamps; Beneoit l'eure qu'el fu nee, / Madame Gile est appelee / Adam de Meullent est ses sires; Fame Jehan des Nez, Jehanne; La fame Colart de Paci / fille Nichole le Flament; etc.*) et aussi occasionnellement par leurs noms complets (*Loys Chançon; Peronnele Deschamps; etc.*).

Parmi les autres tournois, les deux textes lyriques présentent aussi un système mixte, prévoyant l'identification au moyen de la mention du titre (*la contesse de Crespi, la contesse de Canpaigne, la chastelaine devers Mont le Heri, ma dame la roïne*), du nom complet (*Angnès de Triecoc, Margerite d'Oisy, Jaqueline [...] de Vitri*), et aussi par la seule mention du nom propre (dans le texte d'Oisy la dame qui remporte le prix du tournoi est nommée *Yolent*, sans autre précision).³⁴ Par contre, la composition anonyme présente un système cohérent et très particulier, dans lequel le nom propre des dames est toujours intentionnellement omis, mais aussi celui du mari, au profit du lieu de provenance (v. 101–103; 109–110; 121–130):

Adonc s'atorna de premiers
la bone dame de Poitiers
et la dame de Maubuissons
[...]
la contesse de Bretaingne
qui bien atorna son ouvraingne.
[...]
Adont i vint, que oublions,
la visdame de Charlions
et la dame de Marcilli,
li et la dame de Foisi,
s'i vint la dame de Seilli
et la dame de Limeilli,
la viscontesse de Linieres,
et si amena deus banieres,
dont vint la dame d'Andresel
appareillie bien et bel.

Alors s'apprêta premièrement la bonne dame de Poitiers et la dame de Maubuisson [...] la comtesse de Bretagne, qui bien prépara son œuvre. [...] Alors y vint, que nous oublions, la vidame de Charlions et la dame de Marcilli, elle et la dame de Foisi, y vint la dame de Seilli et la dame de Limeilli, la viscontesse de Linières amena deux bannières. Ensuite vint la dame d'Andresel, apprêtée bien et bel.

Ce système permet cependant de faire ressortir la seule exception: *la contesse de Bretaingne* – celle dont nous avons cité plus haut le long éloge – le poète mentionne son nom de baptême *Blanche de Bretaingne* (v. 251) en dehors du catalogue.

Il est évident que le degré de précision avec lequel l'auteur d'un tournoi féminin soigne la présentation d'une femme, et par conséquent le degré de reconnaissance qu'il a l'intention de lui accorder, n'est pas accidentel. Bien que notre perspective soit irrémédiablement éloignée de celle des lecteurs de ces œuvres, il faut admettre qu'une indication comme *la dame de Limeilli* est incontestablement générique, tandis que *la viscontesse de Linieres* est encore moins précis, même pour l'époque.³⁵ En outre, dans un

texte comme celui de Pierre Gencien, la possibilité de reconnaître une femme dépend souvent de la notoriété de son mari (et en effet le catalogue féminin s'avère être une longue liste de noms d'hommes illustres: voir *supra*). Quoi qu'il en soit, une composante commune à ces textes semble résider dans la volonté du poète de rendre identifiables tout ou partie des personnalités qu'il mentionne. À quelle fin? C'est une question complexe, pour laquelle il nous semble que les données textuelles ne permettent pas de proposer une réponse univoque et valable pour les quatre textes.

Les spécialistes ont toutefois relevé une circonstance commune qui a certainement contribué à la persistance du sujet:

Il Torneo di Huon precede la terza crociata, quello anonimo e questo del Gencien precedono l'ottava. Se pensiamo al fenomeno storico delle crociate che interessò tutta la cristianità occidentale [...] non possiamo evidentemente negare un rapporto tra la situazione storica e il genere letterario dei Tornei di dame [...]. Ma si tratta di un rapporto non di causa-effetto, ma relativo alla spiritualità di tutta un'epoca [...]. In conclusione i Tornei di dame [...] hanno evidenti rapporti con una situazione politica determinante e, quindi, anche uno scoperto intento satirico-politico. (Pulega 1970, LVII)

Si l'on peut considérer comme justes les prémisses de l'argumentation d'Andrea Pulega, sa conclusion ne nous paraît que partiellement acceptable. La tradition des tournois de femmes comprend des textes plurivoques qu'il ne semble pas possible d'interpréter uniquement dans un cadre de polémique politique. On peut essayer d'intégrer cette perspective en étendant aux autres tournois les considérations formulées par Bénédicte Milland-Bove pour le poème de Gencien:

Le *Tournoiement as Dames de Paris* prend également vie et sens, pour l'observateur moderne, dès lors qu'on peut le replacer dans une constellation textuelle connue. On peut ainsi le relier de manière très large aux textes qui font l'éloge d'une ville, d'un groupe, d'une langue, d'une culture, à travers l'énumération d'éléments métonymiques (Milland-Bove 2007, 271).³⁶

En ce qui concerne cette dimension particulière, la «Caccia di Diana», composée pour faire l'éloge des plus importantes familles napolitaines appartenant à la cour angevine, semble bien conforme à la tradition des *tournoiments de dames* français. Paolo Rinoldi, qui a récemment passé en revue les sources vulgaires traditionnellement indiquées pour le poème de Boccace, a confirmé que la «Caccia» partage bien deux aspects essentiels avec les tournois: en plus de la présence d'un catalogue féminin, dans le texte de Boccace «le dame sono identificate e hanno un ruolo dinamico nell'azione.»³⁷ Dans son analyse lucide, Rinoldi mentionne également des éléments structurels communs:

apertura stagionale (comune nei testi oitanici), indicazione del luogo, alternanza fra registro narrativo e registro dialogico, intervento del narratore in prima persona, [...] esibizione ostentata del nome proprio, e un andamento ribattuto e marziale. Si tratta di elementi che singolarmente Boccaccio può aver attinto da molte sorgenti [...], ma che nel loro insieme acquistano alta plausibilità.³⁸

Il nous faut cependant nous en tenir au domaine des hypothèses. Malgré les progrès que les études récentes ont permis de faire sur la bibliothèque dont Boccace pouvait disposer pendant son séjour napolitain à la cour de Robert d'Anjou, les œuvres qui constituaient la culture française de l'auteur de la «Caccia» (et la langue dans laquelle il les lisait) reste une question difficile et encore très débattue.³⁹

5. Validité de l'hypothèse

Est-il donc raisonnable de supposer une relation entre les tournois féminins et le poème de Boccace? L'environnement dans lequel l'auteur a conçu et écrit sa «Caccia» n'était pas imperméable au charme de la littérature française, comme on sait. Bien qu'il n'y ait que peu de preuves directes, la cour napolitaine semble avoir joué un rôle non seulement en ce qui concerne la

circulation de la littérature de France, mais aussi dans la production de textes littéraires en français.⁴⁰

L'apport de la tradition provençale à la conception du travail boccacien a suscité un grand intérêt dans la critique moderne, notamment en raison d'un manuscrit du XIV^e siècle qui aurait très probablement été fabriqué et aurait circulé à Naples – le codex Français 12474 de la Bibliothèque nationale de France sous le nom de chansonnier de troubadours *M* –⁴¹ qui contient la composition <Truan, mala guerra> de Raimbaut de Vaqueiras (BdT 392,32), généralement considéré comme le plus proche antécédent roman du poème de Boccace.⁴² En effet le <Carros>, nom sous lequel est connue la composition de Raimbaut, pourrait avoir offert à l'auteur de la <Caccia> un modèle de louange d'une cour et de son seigneur (le marquis Guillaume VI de Montferrat) réalisé à travers l'exaltation du triomphe d'une femme ayant appartenu à cette cour, sa fille. Dans le texte, Béatrice de Montferrat prend le dessus sur certaines aristocrates âgées – nommées dans un catalogue de femmes présent aux vers 31–66 – jalouses de sa jeunesse et de sa beauté. Cependant, le <Carros> présente une gestion de la narration différente de celle de la <Caccia>: la voix qui raconte parle sporadiquement à la première personne (seulement dans trois cas); à la fin du récit, le protagoniste répond au poète/narrateur (voir v. 136–141). De ce point de vue aussi, on voit qu'il existe une bien plus grande correspondance entre la structure du catalogue de Gencien et celle du deuxième catalogue de Boccace:

O lui vindrent par compaignie
 .ij. dames que on ne doit mie
 Metre en oubli, c'est verite,
 Quar plaines sont d'auctorité.
 L'une est fame Jehan Boucel [...].
 L'autre est si prez sa voisine
 Que on apele la Perrine ;
 La Potine rest apelee,
 Quar son seignor Tornefusee
 A non Potin en reprouver ;

Ma a quel monte ch'è inver ponente si
 dirizzava piú piacente schiera;
 ch'io vidi all'altre andar principalmente
 Zizzola Faccipecora, la quale
 vidi seguir, se ben mi torna a mente,
 arditá assai Tuccella Serisale,
 e Biancola Carafa dopo lei
 con Caterina, nello andare equale.
 Venía appresso, didietro a costei,
 Giacopella Embriaca, e dell'Acerra

Pour ce la vueill ensi nommer.
(«Tournoiement as Dames»,
v. 391–395; 401–406)

Avec lui vinrent comme
compagnes deux dames qu'on ne
doit pas oublier, c'est la vérité,
car elles sont pleines d'autorité.
L'une est la femme de Jean
Boucel [...] L'autre est sa proche
voisine, qu'on appelle la Perrine;
elle est appelée la Potine car son
seigneur Tournefusée est appelé
Potin par dérision; c'est pour
cette raison que je veux l'appeler
ainsi.

Tanzella graziosa conoscei.
(«Caccia», X, v. 1–11)

Mais près de la montagne qui se trouve
vers l'ouest apparaît un grand nombre
de femmes ; Je vis à la tête du groupe
Zizzola Faccipecora suivie – si je me
souviens bien – par l'hardie Tuccella
Serisale, et après elle par Biancola
Carafa avec Caterina, à la même allure.
À sa suite, je vis arriver Giacopella Em-
briaica et je reconnus la belle Tanzella
dell'Acerra.

Pour la tradition des tournois féminins, nous n'avons pas de traces de circulation aussi significative. Cependant, l'un des rares témoignages directs conservés est très important pour nous, car il montre l'intérêt de l'audience aristocratique angevine pour la tradition lyrique en langue d'oïl: il s'agit du manuscrit connu sous le nom de «Chansonier du roi» – aujourd'hui le codex Français 844 de la Bibliothèque nationale de France – arrivé de France à Naples à l'époque de Charles I^{er} d'Anjou.⁴³ Parmi environ 600 chansons françaises et provençales, ce célèbre manuscrit rédigé vers le milieu du XIII^e siècle contient aussi le plus ancien tournoi connu jusqu'ici, à savoir «Li tornois des dames de Huon de Oisy». L'importance de cette présence réside naturellement dans sa valeur de trace, qui suggère de ne pas exclure *a priori* une circulation italienne (et méridionale) de ce type de textes.

Étant entendu qu'un texte comme le «Carros» est tout à fait représentatif du genre des «poésies énumératives [...] dont l'objet est de magnifier les belles d'un pays ou d'une cité»⁴⁴ dont Boccace s'est sans doute inspiré,⁴⁵ dans cette contribution nous avons tenté, aussi prudemment que possible, de soutenir la pertinence et l'admissibilité de la tradition des *tournoiements*

de dames français parmi les antécédents qui ont joué un rôle dans la composition de la «Caccia di Diana».

Notes

- 1 Dans cette contribution, le poème est cité selon sa dernière édition critique: Iocca 2016.
- 2 Le problème de l'origine du genre – d'abord lié à la musique – est très complexe. Les deux anthologies les plus riches sont: Carducci 1986 et Marrocco 1961. Sur la question du rapport avec Boccace, voir Campagnolo 2013–2014; Rinoldi 2016; Iocca 2016, XXVIII–XXXII.
- 3 À cet égard, voir Iocca 2017, 130–135.
- 4 En rattachant même parfois des ouvrages moins pertinents, cf. Rinoldi 2016, 51.
- 5 Il s'agit de l'édition *princeps* de la «Caccia di Diana» (Giovanni Boccaccio: La «Caccia di Diana», éd. par I. Moutier, Firenze, Magheri, 1832).
- 6 Hauvette 1916, 19. Le ton explicite et péremptoire de cette déclaration se retrouve aussi dans un passage du livre que Hauvette avait consacré à Boccace deux ans avant, où il parle de la «Caccia» comme d'une «froide composition, dont aucun manuscrit ne porte le nom de Boccace, et dans laquelle n'est introduite aucune des scènes ou descriptions voluptueuses qui sont la marque du poète. Enfin la dame chantée par ce versificateur est désignée comme une «Bella Donna», ou «Donna gentile» (celle qui prêche aux autres le culte de Vénus), sans aucun attribut ou caractère qui fasse penser même de loin à Fiammetta», Hauvette 1914, 139–140.
- 7 Giovanni Boccaccio, La «Caccia di Diana» e le «Rime», éd. par A. Massèra, Torino, Utet, 1914.
- 8 Les réserves exprimées au cours de ces années sur l'attribution de la «Caccia» à Boccace étaient nettes mais aussi génériques: un aperçu figure dans Branca 1938, republié dans Branca 1958, 121–124.
- 9 Ibid.
- 10 Voir Branca 1958, 145–198.
- 11 La composition en tercets a été récemment publié par Roberto Leporatti dans l'édition critique des «Rime» de Boccace (Leporatti 2013); pour l'édition critique de l'«Amorosa visione», voir Branca 1944. Toutes les citations de ces textes sont extraites de ces éditions.
- 12 Dans les deux textes, le catalogue est introduit par le verbe «nom(in)are» («nommer»). En ce qui concerne «Contento quasi», Amour présente au poète douze

femmes, en disant: *Odile nominare, sì che, quando / forse sarai di fuor da questo loco, / d'onorarle disii per mio comando* (v. 28–30). Curieusement, dans la longue liste de femmes qui parcourt les chants XL–XLIV de l'«Amorosa visione», bien que le poète dit qu'il veut [...] *lodare, / sol procedendo a' nomi di coloro / ch'io vi conobbi degne di nomare* (XL 37–39), les dames ne sont pas nommées, mais leur identité est évoquée à travers des détails qui ne sont pas toujours faciles à comprendre.

- 13 Voir Branca 1958, 156.
- 14 Voir Iocca 2016, XXI n. 26 et Iocca, *sous presse*.
- 15 Voir Branca 1958, 128. Un tel éventail de noms hypocoristiques et altérés donne au poète de nombreuses possibilités combinatoires, en termes de technique poétique: à cet égard, voir Iocca 2016, XLII–XLIV.
- 16 À ce propos, voir n. 2.
- 17 La composition d'Antonio Pucci (dont on n'a qu'un seul manuscrit: Nuove Accessioni 333 à la BNCf) est un texte probablement indépendant de celui de Boccace; à cet égard, voir Quaglio 1976, 25 n. 14.
- 18 La syntaxe de l'italien ancien admet plus fréquemment la polysyndète dans les listes nominales, voir Medici 1978.
- 19 Il existe un texte narratif qui, bien qu'attribuable à une tradition différente, est proche de notre poème par le caractère allégorique de la vision qu'il transmet, mais puisqu'il ne contient pas de catalogue onomastique nous ne le prenons pas en considération. Il s'agit d'une composition du XIII^e siècle intitulée «Deo alto pare re de gloria» – connue sous le nom de «Serventesse del Dio d'Amore» – dans laquelle le poète raconte avoir vu défiler deux partis opposés, le premier formé par les fidèles d'Amour – avec le dieu en personne à la tête du groupe – et le deuxième composé de femmes qui, au contraire, ont refusé de servir Amour. Selon Gianfranco Contini, qui l'a étudiée et publiée, cette composition est le plus ancien témoignage de la littérature italienne d'une vision complètement laïque et amoureuse. Voir Contini 1946, republié dans Contini 2007.
- 20 Il s'agit du seul tournoi dont il existe plusieurs manuscrits: deux sont conservés à la Bibliothèque nationale de France, le codex Français 844 et le codex Français 12615. Le texte est publié dans Jeanroy 1899, 240–244.
- 21 Voir Dyggve 1935; Dyggve 1936; Dyggve 1940.
- 22 Ce tournoi a été découvert dans le manuscrit n. 1050 des nouvelles acquisitions de la Bibliothèque Nationale de France (ms. Clairambault) par Alfred Jeanroy, qui l'a publié: Jeanroy 1899, 237.

- 23 Le texte, transmis par le codex Français 837 conservé à la Bibliothèque nationale de France, est publié dans Méon 1823, 394–403, et a été republié par Holger Petersen Dyggve dans Dyggve 1935.
- 24 Le tournoi est présent dans un unique manuscrit, le Reginense lat. 1522 de la Bibliothèque Apostolique du Vatican (avec un «Roman de la Rose»). Le texte à été publié intégralement pour la première fois dans Pelaez 1917, 5–68, puis avec quelques modifications dans Pulega 1970.
- 25 Dans son étude prosopographique consacrée aux bourgeois parisiens, Boris Bove a montré que l’auteur était écuyer et argentier du roi dans les années 1274–1298; Bove 2004, 351.
- 26 Cette hypothèse est largement partagée: «Il giovane re Filippo Augusto aveva ridotti i suoi maggiori vassalli all’obbedienza e aveva interdetto duelli e tornei. Fu allora che *si* immaginò un torneo di dame, quasi per dire quello che al re non *si* poteva dire: dacché non è più lecito ai cavalieri di torneggiare liberamente, vengano in loro vece le dame!»; Monaci 1902, 18.
- 27 Pour l’hypothèse, voir Dyggve 1935.
- 28 Dans son étude sur le divertissement et les spectacles au Moyen Âge, Andrea Pulega a posé la question dans ces termes: «Sappiamo [...] che molti sono gli aspetti appunto convenzionali in questo genere di poesie. Ad esempio, la ragione che il poeta adduce a giustificare la composizione della sua poesia non è press’a poco sempre uguale in tutti i Tornei francesi?» Pulega 1970, XIV.
- 29 Il s’agit d’une sorte de refrain qui, comme le dit le découvreur du texte, «est l’ordinaire dans les chansons de Richart»; en affirmant que «la galanterie prend ici la forme très discrète d’une crainte exprimée pour les frêles combattantes et d’une prière adressée en leur faveur à différents saints du paradis» (Jeanroy 1899, 236), le savant penche vers une interprétation non-ironique de l’attitude du poète.
- 30 Sophie Cassagnes-Brouquet, dans son étude portant sur le rôle des femmes dans la société politique et militaire au Moyen Âge, a souligné la valeur symbolique du champ de bataille: «les cavalières se rassemblent à Lagny, un lieu [...] *non* choisi au hasard, mais pour rappeler le célèbre tournoi organisé quelques années plus tôt en 1180 à l’occasion de l’avènement de Philippe Auguste, qui a vu s’affronter plus de trois mille chevaliers» Cassagnes-Brouquet 2013, 80.
- 31 Dans les vers 653–666, le poète, tel un véritable jongleur, se tourne vers le public en feignant de se réveiller: *Tout ce vi ie mon dormant, / que vous vois ici devant, / tant me plesoit que ie vausisse / tous iors dormir, se ie poisse; / mes ce ne pot ensiques estre, / je m’esveillai et dessus destre / tornaï mon cors, oiez*

qu'avint (Je vis tout cela en mon sommeil: tout ce dont je vous ai parlé ici, ça m'a tant plu que je voudrais toujours dormir, si je le pouvais; mais il ne peut en être ainsi, je me réveillai et vers la droite tournai mon corps, écoutez ce qu'il advint); et puis se rendort: durmir tantost me reconvint / sans ce que g'ississe de rien / hors de mon songe, sachiez bien, / que sus le pont de Gornai sis, / ce me fu veraiement avis, / ou ie vi maintes grans merveilles; / nulz ne vit onques leur pareilles (il me fallut dormir à nouveau, sans que je ne sorte en nulle façon de mon songe, sachez bien que je me trouvai sur le pont de à Gournay, J'en eus vraiment l'impression, où je vis bien de grandes merveilles: nul n'en vit jamais de telles).

- 32 Dans le poème, Gencien utilise aussi des surnoms pour présenter les femmes, mais en veillant à donner leur origine, pour des raisons de clarté: *L'autre si est prez sa voisine / que on apele la Perrine; / la Potine rest apelee, / quar son seignor Tornefusee / a non Potin en reprouer; / pour ce la vueill ensi nommer / [...]. / Eudeline la Sommeliere / est apelee en son droit non, / de son seigneur est le seurnon, / qui fu filz Gui le Sommelier: / ensi le soloit on huchier* (L'autre est sa proche voisine, qu'on appelle la Perrine; elle est appelée la Potine car son seigneur Tournefusée est appelé Potin par dérision; c'est pour cette raison que je veux l'appeler ainsi. [...] Eudeline la sommelière l'appelle-t-on par son vrai nom, le surnom est celui de son seigneur qui fut fils de Guy le Sommelier: ainsi avait-on l'habitude de l'appeler; v. 401–406; 944–948).
- 33 Sur cet aspect, nous pouvons trouver un cas intéressant mais ambigu dans le tournoi lyrique de Richard de Sémilly. Au v. 27, dans la laisse qui raconte la seule confrontation de tout le texte, Jaqueline de Vitry se bat avec celle que le poète appelle «la Sarazine» (l'éditeur utilise une lettre majuscule: Jeanroy 1899, 237), or le texte ne donne aucune information permettant d'établir qu'il s'agit d'un nom forgé à partir d'un nom de famille (et la femme n'est pas nommée ailleurs); l'ambiguïté provient de la possibilité d'interpréter «sarazine» comme un nom porteur d'une indication générique, «la sarrasine» (dans un tel cas, il convient d'utiliser une lettre minuscule).
- 34 Selon l'hypothèse de Petersen Dyggve, qui a consacré sa publication de 1936 à la recherche de l'identité de la dame, il s'agirait de Yolande de Coucy, seconde femme de Robert II de Dreux (voir Dyggve 1936). Il faut noter que dans le tournoi d'Oisy, les femmes mentionnées uniquement par leur nom de baptême ne manquent pas (car le poète fait figurer dans le texte des informations qui complètent la présentation de la dame, par exemple à travers le cri de ralliement, souvent lié au lieu d'origine ou à la famille).

- 35 Ce n'est en effet pas un hasard si une bonne partie des femmes nommées dans la liste citée plus haut sont restées inconnues, contrairement à celles identifiées par une description incluant au moins leur titre (à ce propos, voir Pulega 1970, 104–109), indiquant peut-être que le poète s'attache surtout à l'éloge de Blanche de Navarre et de sa fille, qui est la gagnante du tournoi (voir *supra*).
- 36 La prise en compte des deux perspectives évite le risque de surinterpréter certains passages du texte, comme lorsque l'auteur mentionne le désir de deux femmes d'entreprendre le voyage sacré (*Qu'els se voloient essayer, / celui jor au tornoient, / en quel maniere ne comment / elles porront armes porter / el saint voiage d'outremer* [Car il voulaient voir ce jour-là au tournoi en quelle manière et comment elles pourraient porter les armes pour le saint voyage d'Outremer]: v. 452–456). Ce désir est valide pour elles, mais non extensible à toutes les participantes au tournoi (le premier à redimensionner la portée de ce passage a été Mario Pelaez, suivi par Bénédicte Milland-Bove: voir Pelaez 1917, 14 et Milland-Bove 2007, 260).
- 37 Rinoldi 2016, 51.
- 38 Ibid.
- 39 La bibliographie sur ce sujet est vaste, voir au moins Mazzoni Peruzzi 2006; Brunetti, 2011; Barbato-Palumbo, 2012; Formisano, 2015.
- 40 Sur la présence du français à Naples, voir De Blasi 2009; Zinelli 2012; L. Minervini 2015; Lee 2015.
- 41 Il s'agit d'un manuscrit assemblé et enluminé à Naples au début du XIV^e siècle: à ce propos, voir Asperti 1995, 43–48; Zinelli 2012, 158 n. 11; Minervini 2015, 152–153.
- 42 Les citations sont tirées de l'édition Linskill 1964.
- 43 À propos du «Chansonnier du roi», et pour un cadre approfondi de sa circulation napolitaine, voir Asperti 1995, 129–132.
- 44 La citation est tirée de Jeanroy 1899, 232–233.
- 45 Il existe de nombreuses variantes de ce procédé: un cas emblématique est sans doute fourni par «En amour trob tantz de mals seignoratges» d'Albertet de Sisterson (BdT 16.13) – où le poète réalise l'éloge de Conrad Malaspina en passant en revue les plus grandes dames de l'aristocratie italienne en prétendant qu'elles sont trompeuses et cruelles – et son *contrafactum* «Tant es d'amor honratz sos seignoratges», composé à la louange à la défense de ces mêmes dames par Aimeric de Belenoi (BdT 9.21).

Bibliographie

Sources primaires

- Antonio Pucci: Legiadro sermintese pien d'amore, in: Dante Alighieri, *La Vita nuova*, éd. A. D'Ancona, Pisa 1884, p. 47–51.
- Cacce in rima dei secoli XIV e XV, éd. Giosuè Carducci, Bologna 1896.
- Dante Alighieri: *La Vita Nuova di Dante Alighieri*, édition critique, éd. Michele Barbi, Firenze 1932.
- Giovanni Boccaccio: *Amorosa Visione*, éd. Vittore Branca, Firenze 1944.
- Giovanni Boccaccio: *Caccia di Diana*, éd. Irene Iocca, Roma 2016.
- Giovanni Boccaccio: *Rime*, éd. Roberto Leporatti, Firenze 2013.
- Fourteenth-Century Italian Cacce: éd. W.T. Marrocco, Cambridge, Massachusetts 1961.
- Huon de Oisy: *Li tornois des dames*, in: Jeanroy 1899, p. 240–244.
- Le Tornoient as Dames de Paris*: Poemetto in antico francese di Pierre Gencien, éd. Mario Pelaez, in: *Studj Romanzi XIV* (1917), p. 5–68.
- Raimbaut de Vaqueiras: *Truan, mala guerra*, in: *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, éd. J. Linskill, The Hague 1964, p. 204–215.
- Richard de Sémill: sans titre, in: Jeanroy 1899, p. 237.
- Tournoient aus Dames*: Dyggve 1935.

Sources secondaires

- Asperti, Stefano: *Carlo d'Angiò e i trovatori. Componenti <provenzali> e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna 1995.
- Barbato, Marcello/Palumbo, Giovanni: *Fonti francesi di Boccaccio napoletano?*, in: Alfano, Giancarlo/D'Urso, Teresa/Perriccioli Saggese, Alessandra (éd): *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, Bruxelles 2012, p. 127–148.
- Bove, Boris: *Dominer la ville. Prévôts des marchands et échevins parisiens de 1260 à 1350*, Paris 2004.
- Branca, Vittore: *Per l'attribuzione della <Caccia di Diana> a Giovanni Boccaccio*, in: *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa VII* (1938), p. 287–302.
- Branca Vittore: *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. Un primo elenco di codici e tre studi*, Roma 1958.
- Brunetti, Giuseppina: *<Franceschi e provenzali> per le mani di Boccaccio. Con una nota sui manoscritti della <Commedia>*, in: *Studi sul Boccaccio XXXIX* (2011), p. 23–59.

- Campagnolo, Stefano: Il contributo di Boccaccio a un genere poetico-musicale: la caccia, in: Atti dell'Accademia di Scienze, lettere e arti di Bergamo LXXVI (2013–2014), p. 481–492.
- Cassagnes-Brouquet, Sophie: Chevalereses: une chevalerie au féminin, Paris 2013.
- Contini, Gianfranco: rec. a Branca 1944, in: Giornale storico della letteratura italiana CXXIII (1946), p. 69–99.
- Contini, Gianfranco: Frammenti di filologia romanza. Scritti di ecdotica e linguistica (1932–1989), éd. Giancarlo Breschi, 2 vol., vol. I, Firenze 2007, p. 555–590.
- De Blasi, Nicola: Ambiente urbano e linguistico di Napoli angioina (con testimonianze di Boccaccio), in: Lingua e stile XLIV (2009), p. 173–208.
- Dyggve, Holger Petersen: Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique française des XII^e et XIII^e siècles. III. Les dames du Tournoiement de Huon d'Oisi, in: Neuphilologische Mitteilungen XXXV (1935), p. 65–84.
- Dyggve, Holger Petersen: Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique française des XII^e et XIII^e siècles. IV. Les dames du Tournoiement aux dames (Paris, Bib. nat., ms fr. 837), in: Neuphilologische Mitteilungen XXXV (1935), p. 145–192.
- Dyggve, Holger Petersen: L'Yolent à l'écu déchiqueté du Tournoiement de Huon d'Oisi, in: Neuphilologische Mitteilungen XXXVII (1936), p. 257–261.
- Dyggve, Holger Petersen: Deux dames du Tournoiement de Huon d'Oisi, in: Neuphilologische Mitteilungen, XLI (1940), p. 157–180.
- Formisano, Luciano: Boccaccio e i modelli galloromanzi, in: Marchiaro, Michaelangiola/Zamponi, Stefano (éd.): Boccaccio letterato. Atti del Convegno internazionale di Firenze-Certaldo, 10–12 ottobre 2013, éd. par, Firenze 2015, p. 123–143.
- Hauvette, Henri: Boccace, Paris 1914.
- Hauvette, Henri: Les poésies lyriques de Boccace: a propos de deux éditions récentes, in: Bulletin Italien XVI (1916), p. 10–26; 57–70.
- Iocca, Irene: «E quinci cantando processe a questi versi»: il registro lirico nei discorsi amorosi dei racconti in versi di Boccaccio, in: Studi sul Boccaccio XLV (2017), p. 119–147.
- Iocca, Irene: Le forme dei libri del boccaccio volgare, in: Le forme dei libri e le tradizioni dei testi.
- Dante, Petrarca, Boccaccio. Atti del Convegno internazionale promosso dal Centro Pio Rajna in collaborazione con la Casa di Dante in Roma (Napoli, 18–20 novembre 2019), *sous presse*.
- Jeanroy, Alfred: Notes sur le «Tournoiement des dames», in: Romania XXVIII (1899), p. 232–244.
- Lee, Charmaine: Letteratura franco-italiana nella Napoli angioina?, in: Francigena I (2015), p. 83–108.

- Mazzoni Peruzzi, Simonetta (éd.): Boccaccio e le letterature romanze tra Medioevo e Rinascimento. Atti del Convegno internazionale «Boccaccio e la Francia», Firenze 2006.
- Medici, Mario: Asindeto e polisindeto, in: Enciclopedia Dantesca, dir. de Umberto Bosco, Roma, Ist. della Enciclopedia Italiana, 1970–1978, vol. VI, 1978, p. 444–447.
- Ménard, Philippe: Les sources française d'un conte de Boccace: «Décameron» (IX 6), in: Mazzoni Peruzzi, Simonetta (éd.): Boccaccio e le letterature romanze tra Medioevo e Rinascimento. Atti del Convegno internazionale «Boccaccio e la Francia», Firenze 2006, p. 113–133.
- Méon, Dominique Martin: Nouveau Recueil de fabliaux et contes inédits des poètes français des XIIe, XIIIe, XIVe et XVe siècles, vol. I, Paris 1823, p. 394–403.
- Milland-Bove, Bénédicte: Lectures croisées du Tournoiement as Dames de Paris de Pierre Gencien, in: Cahiers de recherches médiévales et humanistes XIV (2007), p. 259–275.
- Minervini, Laura: Il francese a Napoli (1266–1442). Elementi per una storia linguistica, in: Alfano, Giancarlo [u.a.] (éd.): Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento, Firenze 2015, p. 151–174.
- Monaci, Ernesto: Sul Carros di Raimbaut de Vaqueiras, in: Bullettino della società filologica romanza II (1902), p. 17–20.
- Quaglio, Antonio Enzo: Antonio Pucci primo lettore-copista-interprete di Giovanni Boccaccio, in: Filologia e critica I (1976), p. 15–79.
- Pulega, Andrea: Ludi e spettacoli nel Medioevo: i tornei di dame, Ist. Editoriale, Milano 1970.
- Rinoldi, Paolo: La Caccia di Diana e la critica delle fonti: una ricognizione, in: Maz-zitello, Pantalea [u.a.] (éd.): Boccaccio in versi, Firenze 2016, p. 47–60.
- Zinelli, Fabio: «Je qui li livre escrive de letre en vulgal»: scrivere il francese a Napoli in età angioina, in: Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento, a cura di Alfano, Giancarlo/D'Urso, Teresa/Perriccioli Saggese, Alessandra, Bruxelles 2012, p. 149–173.

Anschrift der Autorin:

Irene Iocca
Università di Roma «La Sapienza»
Dipartimento di Lettere e Culture moderne
Piazzale Aldo Moro 5
00185 ROMA
posta elettronica: irene.iocca@uniroma1.it

Mireille Demaules

Une œuvre ouverte en forme de diptyque

Le «Jugement du Roi de Bohême» et le «Jugement du Roi de Navarre» de Guillaume de Machaut

Abstract. Guillaume de Machaut's «The Judgement of the King of Bohemia» and «The Judgement of the King of Navarre» form a diptych built on a dialectical relationship of narrative and discourse. The staged debates are stuffed with narratives told by the characters who are second narrators; the inserted narratives serve as commented examples and counter-examples within the speakers' argumentation. The speeches advance the action, while the narratives give concrete form to the debate of ideas. The interaction between the two «Judgements» and the representation of contradictory points of view make this diptych an open work in which the figure of the author/narrator gradually but ambiguously asserts itself.

En raison de son lien intrinsèque à la parole et du rôle majeur dévolu au dialogue, le genre du dit¹ accueille des œuvres dont la définition générique peut susciter doutes et interrogations. Il en est ainsi de deux pièces de Guillaume de Machaut, «Le Jugement du Roi de Bohême» («JRB»), composé avant 1342, et «Le Jugement du Roi de Navarre» («JRN»)², écrit vers 1349, qui forment un diptyque dialogique à propos d'un vieux débat de casuistique amoureuse relevant du genre des jeux partis: «Qui souffre le plus: une dame qui a perdu son ami ou un chevalier trahi par son amie inconstante ?». Dans le «Jugement du Roi de Bohême», Jean 1^{er} de Luxembourg,

qui tient le rôle du juge, déclare le chevalier le plus malheureux des deux. Sans doute critiqué pour cette sentence, Guillaume de Machaut, qui en endosse la responsabilité dans le «Jugement du Roi de Navarre», se trouve mis en accusation par le camp des dames qui fait appel par l'intermédiaire d'une dame, nommée ultérieurement Bonneüirté (le Bonheur, la Bonne fortune). Après avoir entendu les arguments de personnifications féminines et de Guillaume, le Roi de Navarre condamne le poète à trois amendes pour réparer ses torts: il devra composer un lai, une chanson à danser de trois strophes et une ballade. Guillaume s'est acquitté de la première amende en composant le «Lai de plour» qui fait suite au «Jugement de Navarre» dans trois manuscrits.³ Par leur forme qui, à partir d'un cadre narratif circonstancié, met en scène un débat où les interlocuteurs soumettent leur litige à un juge devant rendre un verdict au dénouement, ces textes se déploient à la frontière tangente du récit, du genre dramatique, du débat et du jeu parti, tous genres auxquels ils empruntent leurs effets les plus saillants.⁴ De là, leur caractère hybride et fondamentalement dialogique, bien relevé par la critique,⁵ et dont nous nous proposons d'étudier les effets. Emprunté à la théorie de la littérature de Mikhaïl Bakhtine, le dialogisme est l'interaction qui se constitue entre le discours du narrateur principal et celui des autres personnages. D'abord relevé et étudié dans l'œuvre de Dostoïevski, le dialogisme serait, selon Bakhtine, inhérent à toute narration.⁶ Dans les deux «Jugements», l'effet dialogique est produit par des phénomènes de contamination et d'hybridation entre récit et discours, avec des récits traversés de voix et d'effets d'oralité, et des dialogues incluant des récits qui se répondent. Le dialogisme du diptyque permet la création d'une œuvre foncièrement ouverte, à vocation métalittéraire, et porteuse d'un autoportrait ludique et distancié de Guillaume de Machaut.

1. Des débats farcis de récits

Dans chacun des deux textes, les locuteurs sont multiples et appartiennent à différents niveaux de la réalité et de la création littéraire: ils rassemblent des personnifications, des personnages de fiction typiques, comme la dame et le chevalier, et des personnages historiques tels Jean de Bohême, Charles de Navarre et Guillaume de Machaut. Dialogues, fiction et référentialité s'entremêlent.

La progression dialectique du débat de casuistique amoureuse est ainsi assurée par une interaction des discours et une confrontation des thèses: chaque locuteur s'adresse à un interlocuteur, dont il anticipe la compréhension et la réponse, et chaque interlocuteur commente la réponse du précédent par des réfutations et des objections, avant d'argumenter en faveur de sa propre thèse. La part du diégétique est réduite à la mise en scène du débat et à la présentation des différents locuteurs, si bien que ces textes dialogués s'approchent du jeu dramatique. Dans le «JRN» la prise de parole des devisants est signalée par une rubrique: *la dame, Guillaume, le juge*, et ensuite par le nom de chacune des personnifications⁷ soutenant la plainte de la dame, auxquelles répond Guillaume. À trois reprises, afin de distinguer plus nettement le narrateur, donnant des indications de régie, du débatteur Guillaume, pris à partie par les personnifications, le texte dispose la rubrique «*L'acteur*»⁸.

Toutefois, on notera que les discours sont farcis de récits à la première personne dans le «JRB» et à la troisième personne dans le «JRN», et que les locuteurs sont souvent des narrateurs en second. Ainsi dans le «JRB» le débat entre la dame et le chevalier commence par le récit au passé de la dame, qui relate son histoire d'amour, laquelle s'achève brutalement par la mort de son ami (v. 125–205). À ce récit répond celui du chevalier qui raconte comment son amour a été déçu par une femme infidèle (v. 259–880), dont il trace à la manière d'un habile romancier un long portrait physique (v. 302–403), composé selon les règles de rhétorique communément mises

en œuvre dans les récits médiévaux, observant par exemple un ordre descendant, allant des cheveux au menton, pour décrire le visage de sa bien-aimée. Chacun de ces deux récits se termine par les lamentations lyriques de l'endeuillée et de l'abandonné qui font habilement transition vers le présent du dialogue.

Le procédé de délégation du récit est démultiplié dans le <JRN>, car pour réfuter l'opinion adverse et prouver le bien-fondé de leur propre jugement, les entités et Guillaume s'appuient sur des récits autonomes à la troisième personne qu'ils adressent à la communauté des devisants et traitent comme des exemples, c'est-à-dire des récits brefs utilisés comme moyen de persuasion pour illustrer une thèse et dégager une leçon morale. On relève ainsi dans le débat quatorze récits cités ou insérés, dont Ernest Hœpffner a déterminé les sources qui relèvent de la littérature latine, des bestiaires, ou, étant inédites, proviennent de l'invention de Guillaume de Machaut⁹. Suivant cette première classification, Didier Lechat dans son ouvrage intitulé <Dire par fiction>¹⁰ répartit ces micro-récits selon leur matière narrative en cinq exemples mythologiques,¹¹ quatre exemples de Nature mettant en scène des animaux, des plantes et des hommes¹², deux exemples tirés de la littérature moderne¹³ et trois tirés de faits divers.¹⁴

Cependant si l'on conçoit le <JRN> comme une continuation du <JRB>, ces micro-récits, en dépit de leur apparente diversité, peuvent se ramener aux deux modèles narratifs proposés par le premier <Jugement> à travers les récits de la dame et du chevalier, dont le dénouement induit une réflexion secondaire sur le degré de souffrance éprouvé par les deux sexes en amour, sujet du débat initial. Ainsi la mort de l'ami est la péripétie centrale du premier récit inséré, celui de Bonneürté qui, sous la forme d'une fable, cite le cas de la tourterelle inconsolable à la mort de son ami,¹⁵ qu'elle compare à une dame désespérée d'avoir perdu son amant, selon l'allégorie attachée au genre de la fable:

Tout autel d'une dame di ge
Qui est rendue a Amours lige.
Quant elle ha son amy perdu
Par mort, le cuer si esperdu
Ha que jamais n'avera joie [...]
(«JRN», v. 1653–1657, p. 214)

Je dis que c'est la même chose pour une dame / qui a juré une fidélité absolue
à Amour. / Quand elle a perdu son ami / par la mort, elle a le cœur si éperdu
/ que jamais plus elle n'aura de joie.

À sa suite, dans un récit réaliste qui répond aux données du genre de la nouvelle, *Attemprance* relate comment, après la mort de son ami au tournoi, une jeune fille de noble origine mourut de chagrin, sans qu'aucun médecin n'ait pu trouver de remède (v. 1863–2010). Dans un style élevé, en accord avec la noble source des récits ovidiens, *Doubtance de Meffaire* illustre le haut degré de la douleur féminine par le suicide de *Thisbé* sur le corps de *Pyrame*, mort pour elle (v. 3171–3179), tandis que *Souffissance* ajoute tout aussitôt le récit du suicide de *Héro*, désespérée de la mort de *Léandre*, qui périt noyé en mer alors qu'il tentait de la rejoindre à la nage (v. 3221–3298). À l'issue de tous ces récits, les entités concluent au degré supérieur de la douleur de la femme, et à la nature sacrificielle de son amour, qui va jusqu'au don de sa propre vie. Sur ce modèle et en jouant des permutations et combinaisons narratives qu'il offre, *Guillaume* allègue en guise de contre-exemple le suicide de l'ami de «*La Châtelaine de Vergy*», lorsqu'il découvre le corps sans vie de sa bien-aimée (v. 2836–2840). Il lui a suffi d'inverser les rôles.

Suivant la seconde matrice narrative proposée dans le «*JRB*», les exemples devraient illustrer le cas du chevalier trahi par sa dame. Or, seul *Guillaume* propose un récit assez circonstancié sur cette trame narrative par l'histoire du clerc d'Orléans, dont *Didier Lechat* rappelle qu'il annonce l'argument du «*Voir Dit*».¹⁶ Originaire de Provence, terre de la poésie d'amour, un clerc s'éprend d'une jeune fille, de laquelle il est bientôt séparé par son

installation à Orléans. Ils échangent une correspondance suivie, jusqu'au jour où, par un messenger, il est mis en possession d'une lettre lui apprenant que sa bien-aimée s'est mariée et qu'elle attend un enfant. Désespéré, il devient fou et, semblable à Job, mène une vie de paria durant une vingtaine d'années (v. 2215–2312).

Les dames contractaient d'une part en opposant à ce schéma narratif, donné par le «JRB», soit un autre dénouement possible au récit de la trahison féminine, soit une autre combinatoire narrative, fondée sur les exemples d'amoureuses célèbres trahies par leur amant. Ainsi, par l'exemple de la cigogne mâle qui tire vengeance de l'infidélité de sa partenaire en la faisant mettre à mort par la communauté des autres cigognes mâles (v. 1671–1688), Bonneüirté conclut que l'homme peut apaiser sa souffrance par la vengeance, ce qui n'est nullement le cas de la femme. Récit porteur d'une leçon morale, la fable offre un autre dénouement narratif au récit de trahison par la mise en scène d'une vengeance réparatrice. De manière préférentielle, au récit de l'homme trahi par la dame, les entités répondent par une multiplicité d'exemples mythologiques de femmes trahies par leur bien-aimé. Paix raconte ainsi la mort de Didon abandonnée par Énée, dont le crime est noirci par le fait que la reine de Carthage porte en elle le fruit de leur amour lorsqu'elle se donne la mort (v. 2095–2130). Renchérissant sur la signification de l'exemple de Paix, Franchise raconte l'histoire d'Ariane, délaissée par Thésée au profit de sa sœur Phèdre (v. 2707–2769), puis celle de Médée, qui, trahie par Jason pour Creüse, se vengea sur ses enfants (v. 2771–2804). Dans l'exemple de Didon comme dans celui de Médée, la trahison de l'homme est doublement criminelle puisqu'au-delà de la femme, elle se reporte sur leur descendance. Le récit du pauvre chevalier du «JRB» est ainsi complètement retourné, et devant tant d'exemples de trahison masculine si noblement racontés et si célèbres depuis l'Antiquité, Guillaume rétorque piètrement par une rapide allusion à Lancelot du Lac et à Tristan, parangons de loyauté à leur dame (v. 2842–2850), puis par le fabliau du chevalier qui s'est coupé le doigt pour être fidèle à une promesse

faite à sa dame, laquelle lui avait fait jurer que l’anneau ne lui serait ôté du doigt que par elle (v. 2851–2898).¹⁷ Les débatteurs s’opposent donc par récits interposés, lesquels font figure d’arguments à charge et à décharge dans la fiction englobante du procès, dont l’élaboration diégétique s’efface au profit de l’éloquence dialectique des partis. Mais la variété des récits, qui font un clin d’œil à tous les genres narratifs en langue vulgaire ayant cours à l’époque de Guillaume de Machaut – au roman, à la nouvelle, au fabliau, à la fable mythologique et au récit allégorique sous l’espèce de la fable et de la parabole –, donne aux «Jugements» l’allure d’une anthologie chatoyante ou d’un conservatoire ludique de formes narratives insérées à l’intérieur des discours.

2. Récits, commentaires et voix

Comment expliquer alors qu’en dépit de tant d’ingéniosité, les récits produits par le narrateur, les personnages et les entités ne parviennent pas à installer pleinement les textes dans le genre narratif, à la manière des «Mille et une nuits», du «Décameron» de Boccace ou de «l’Heptameron» de Marguerite de Navarre? Cela tient d’une part à la place qu’occupe le narrateur dans chacun des deux «Jugements», et au rapport qu’il entretient avec l’histoire et avec son lecteur. D’autre part, la querelle initiale n’étant jamais oubliée, le récit est subordonné au commentaire didactique qui oppose des points de vue divergents.

Dans le «JRB», le prologue narratif à la première personne pourrait donner l’occasion de développer les circonstances du récit. Or, par sa versification et par le foisonnement de *topoi* poétiques, ce prologue est plus lyrique que narratif. Le «JRB» adopte en effet le moule d’une strophe lyrique, composée de trois décasyllabes suivis d’un tétrasyllabe dont la rime annonce celles du tercet suivant. Le *je* représenté, dépourvu d’identité singulière, a le caractère universel de la lyrique courtoise, et il évolue dans un décor marqué par la topique courtoise du «Roman de la Rose»: l’action se passe au

temps de Pâques, dans une nature abstraite et resplendissante, frémissante du chant des oiseaux que le narrateur se plaît à écouter. En ce début, tous les éléments textuels qui pourraient servir de possibles narratifs se révèlent déceptifs. Ainsi, contrairement au «Roman de la Rose», le narrateur ne sera pas le héros de l'histoire, mais le témoin passif placé malgré lui dans une position d'écoute indiscreète,¹⁸ ce qui augure de la prééminence accordée à la parole sur l'action, comme il s'en explique à la dame et au chevalier une fois découvert:

Venus estoie
Sus .I. ruissel, par une herbue voie,
En ce vergier ou je me delitoie
Es oisillons que chanter escoutoie.
Et quant ainsi
Y fui venus, sire, je vous choisi,
Et d'autre part ma dame venir vi.
Si vous dirai, comment je me chevi :
Je regardai
Le plus fueillu dou brueil ; si m'i boutai,
Car de vous faire anui moult me doubtay ;
Et la vos biens et vos maus escoutai
De chief en chief.
(«JRB», v. 1272–1284, p. 102)

J'étais arrivé / au bord d'un ruisseau, par un chemin herbu / dans ce verger où
je prenais plaisir / à écouter le chant des petits oiseaux. / Mais alors qu'ainsi /
j'y étais déjà arrivé, seigneur, je vous ai aperçu, / et de l'autre côté j'ai vu ma
dame s'approcher. / Je vais vous dire comment je me suis tiré d'affaire : / Je
me suis retourné / pour chercher du regard / le fourré le plus touffu ; et je m'y
suis caché, / car j'ai eu très peur de vous déranger ; / et là j'ai écouté vos bon-
heurs et vos malheurs / de bout en bout.

L'arrivée de la dame et du chevalier pourrait laisser présager une péripétie, prenant la forme d'une rencontre amoureuse. Or, l'indifférence de la dame qui ignore le salut du chevalier, puis le dialogue entre ces deux personnages qui apprend au narrateur comme au lecteur que tout a déjà eu lieu, ont vite

fait de refermer ce possible narratif. Et lorsqu'enfin le récit reprend ses droits sur le dialogue en narrant le voyage des personnages vers le juge, son rythme est ralenti par l'éloge du roi et de sa cour (v. 1289–1348), puis par la description digressive du château de Durbuy (v. 1378–1423), enfin par l'énumération des allégories gravitant autour du roi de Bohême (v. 1449–1491). Quant à l'épilogue, il est encore marqué par son statisme, puisqu'il relate le séjour à la cour du roi des personnages avant leur séparation. Ainsi, toute la dynamique du texte est créée par la parole, qui, selon Laëtitia Tabard reprenant l'analyse de William Calin, glisse du dialogue à la comparaison raisonnée des histoires, puis de l'argumentation à la forme d'un cas de droit, soumis au juge.¹⁹ D'une certaine manière, la position contrainte et effacée du narrateur symbolise la réduction du diégétique.

Si par les récits enchâssés, le «JRN» semble restituer ses droits au récit, de multiples indices laissent supposer que le diégétique est en fait subordonné au discours. Ainsi, la mise en place du cadre du débat dans le «JRN» est à double détente, chacun des deux moments explicitant la position du narrateur par rapport à son œuvre. Après avoir donné une description topique de l'automne, de ses travaux agricoles et des changements de la nature, qui contraste avec l'ouverture printanière du «JRB», après avoir daté son poème du 9 novembre 1349, le narrateur évoque dans un préambule de plus de quatre cents vers les malheurs du temps: guerre de Cent ans, catastrophes naturelles, hérésies et peste noire expliquent son retrait mélancolique du monde.²⁰ En ce prologue, le discours envahit le récit des événements relaté à travers le prisme de la mélancolie du narrateur. Retiré du monde, celui-ci n'en reste pas moins solidaire de l'humaine condition. Le *je* est englobé dans une collectivité dont il se fait le porte-parole²¹, de sorte que le préambule s'ouvre à d'autres voix anonymes, à des rumeurs comme celle qui accuse les juifs d'avoir empoisonné des puits et d'être à l'origine de la pandémie (v. 212–228). Le *je* se fond alors dans la collectivité du pronom personnel *nous*, et des pronoms indéfinis *on*, *chascuns* pour relater des prodiges célestes par exemple:

Demaules: Une œuvre ouverte en forme de diptyque

Mais li Sires qui tout a fait
[...] de ces merveilleus signes
Nous moustra la signefiance.
(«JRN», v. 181, 184–185, p. 146)

Mais le Seigneur qui a tout créé / [...] nous a montré la signification de ces signes merveilleux.

Car ce fu chose assez commune
Qu'on vit le soleil et la lune,
Les estoiles, le ciel, la terre,
En signefiance de guerre,
De douleurs et de pestilences,
Faire signes et demoustrances.
Car chascuns pot veoir a l'ueil
De lune esclipece et de soleil
Plus grand et plus obscur assez
(«JRN», v. 151–159, p. 144)

Car il est arrivé assez souvent / de voir le soleil et la lune, / les étoiles, le ciel et la terre, / produire des signes et des prodiges annonciateurs de guerre, / de malheurs et d'épidémies. / En effet, chacun a pu voir de ses propres yeux / l'éclipse de la lune et le soleil / plus grand et bien plus obscur.

Il s'efface derrière le témoignage d'anonymes:

La terre trambla de paour
(Ce dient pluseurs qui ce virent).
(«JRN», v. 172–173, p. 146)

La terre trembla de peur / (à ce que disent plusieurs témoins qui ont assisté à cela).

Avec son évocation de la fin de la peste, du retour de la belle saison et de la chasse au lièvre du narrateur libéré de son confinement, le second prologue (v. 459–540) laisse espérer la reprise du récit dont il serait le héros. Le mot *aventure* n'est-il pas employé?

Se m'en avint une aventure
Qui me fu un petit douteuse,
Mais briefment me fu gracieuse,
Si comme tantost le diray
Ci après ; point n'en mentiray.
(〈JRN〉, v. 536–540, p. 160–162)

Il m'en est arrivé une aventure / qui me fit un peu peur / mais qui bien vite me fut agréable, / comme je vais vous le raconter ci-après ; / sans mentir d'un mot.

Cependant, une fois encore, l'annonce est déceptive, car le narrateur comme le lecteur apprennent que tout a déjà eu lieu par la bouche de la dame rencontrée, qui reproche à Guillaume son jugement précédent et l'oblige à le suivre en son château, où, pour régler la dispute il demande l'arbitrage du Roi de Navarre. Alors que l'action s'arrête au manoir de la dame et que le récit cède la place à l'échange dialogué, commence à cet endroit le jugement allégorique qui fait appel à des récits autonomes, sertis comme des bijoux dans la trame du dialogue.

En effet, les récits ne sont pas insérés pour eux-mêmes et le plaisir qu'ils sont censés apporter, mais ils sont subordonnés à l'affrontement des thèses définies au départ dans le 〈JRB〉. Dans cette *disputatio* asymétrique opposant les dames, qui occupent la position du *respondens*, à Guillaume qui joue le rôle de l'*opponens*,²² le récit est un élément du débat nécessairement complété par les commentaires auquel il est soumis. Glosé et réfuté par les commentaires des débatteurs qui apportent la contradiction, il sert lui-même de tremplin à un autre récit, gouverné par le point de vue adverse. En effet, alors que Guillaume adopte le point de vue du personnage masculin, les dames *a contrario* endossent celui du personnage féminin de l'histoire. Si nous prenons l'exemple du clerc d'Orléans, relaté par Guillaume pour prouver que l'homme souffre plus que la femme en amour (v. 2215–2314), il est passé au crible des diverses lectures et interprétations des

dames. Son sens littéral est commenté par Foi, qui, s'appuyant sur une ellipse du récit, conteste le fait que la lettre ait pu être écrite par la dame. Son sens moral fait ensuite l'objet du commentaire de Charité qui oppose à Guillaume la parabole de l'ente, du jardinier et du seigneur dont la glose herméneutique, qu'elle fait elle-même, éclaire sous un autre jour le récit du clerc d'Orléans (v. 2381–2532). Elle oppose au point de vue de Guillaume un argument fondé sur la norme sociale et un autre fondé sur la doctrine de la *fin'amor*. Il est normal, selon elle, qu'une jeune fille de bonne famille épouse un homme de sa condition et délaisse le clerc. Rattachant le récit de Guillaume au débat initial, Honnesteté démontre à son tour que la grande souffrance du clerc a été effacée par l'oubli où l'a plongé sa folie. Cette interprétation qui minimise la souffrance de l'homme galvanise Guillaume, lequel, retournant l'arme du récit allégorique contre les personnifications qui le manient si bien, recourt lui-même à l'apologue du chien enragé, dont l'infection aurait pour cause un ver logé sous sa langue. Pour le guérir, il suffit d'extirper ce ver, ainsi l'amour est-il bien la cause première du mal dont souffrait le clerc. Comme on le voit, l'onde du récit est amplifiée par des commentaires diamétralement opposés, accueillant en leur sein d'autres exemples, dont le registre allégorique (parabole, apologue) supposant le principe de la double lecture renforce le didactisme du débat. Cette émulation d'une part entre les différents récits qui font office d'arguments d'expériences contraires, et d'autre part entre les récits et leurs commentaires crée un climat de joute oratoire qui brise la captation narrative et promeut le didactisme de la dispute. Le jeu des échanges et des points de vue opposés requiert un lecteur actif lequel, à l'instar des débatteurs, doit analyser et peser chacun des récits à l'aune des commentaires.

En raison de ce dispositif, le discours reste au premier plan car il reflète les rapports de force entre les personnages et organise la dynamique narrative du texte. En effet celle-ci est tout entière créée par la parole, par la voix ou au contraire le silence qui déclenchent la péripétie. Tel est le rôle de l'aboïement du petit chien qui fait sortir le narrateur de sa cachette, le tire

par sa robe et le conduit vers la dame et le chevalier dans le «JRB» (v. 1185–1223). La suite qui sera donnée à ce «Jugement» s’origine dans le silence de la dame à l’audition de la sentence du Roi de Bohême:

Quant li bons rois ot rendu sa sentence,
Dont par Raison fu faite l’ordenance,
Li chevaliers iluec, en sa presence,
L’en mercia,
Et, en pensant, la dame s’oublia
Si durement que nul mot dit n’i a.
(«JRB», v. 1957–1962, p. 132)

Quand le bon roi eut rendu sa sentence, / selon les prescriptions de Raison, /
le chevalier, alors, en sa présence, / l’en remercia, / mais la dame se perdit
dans ses pensées / si profondément qu’elle ne dit pas un mot.

Et dans le «JRN» l’intrigue se noue véritablement par l’accusation de la dame contre Guillaume:

Guillaume, oëz et entendez :
Vers les dames estes forfais,
S’en avez enchargié tel fais
Que soustenir ne le porrez
Ne mettre jus, quand vous vorrez.
(«JRN», v. 810–814, p. 174)

Guillaume, faites attention et écoutez bien : / Vous vous êtes rendu coupable
envers les dames, / et vous vous êtes chargé d’un tel fardeau / que vous ne
pourrez ni le supporter / ni le mettre à terre, quand vous le voudrez.

Le rapport de force entre les personnages culmine au moment de la tirade misogyne de Guillaume qui, excédé des critiques de Franchise à son encontre, découvre ainsi le présupposé du premier jugement, donnant indirectement raison à son accusatrice:

Il est certain – et je l'affirme –
Qu'en cuer de femme n'a riens ferme,
Rien seür, rien d'estableté,
Fors toute variabelté.
(«JRN», v. 3019–3022, p. 274)

Il est certain – et je l'affirme – / qu'il n'y a rien de ferme en cœur de femme, / rien d'assuré, rien de constant, / si ce n'est une complète variabilité.

À leur tour les personnifications s'emportent, et les répliques fusent, au point que Guillaume demande au juge de les laisser parler toutes à la fois, pour que s'achève au plus vite le débat. Grâce à deux exemples tirés des Belles-Lettres les dames reconquirent la maîtrise du discours, mais la glose habile de Guillaume sur l'exemple de Léandre et Héro, dont il retourne l'interprétation en montrant que l'homme s'est le premier sacrifié par amour pour sa bien-aimée, atténue honorablement sa défaite, qu'il concède humblement en demandant lui-même à connaître les amendes auxquelles il est condamné. L'action s'achève alors sur la sentence du Roi de Navarre et la condamnation de Guillaume. Seule la parole a le pouvoir de nouer l'intrigue, d'opérer les retournements de situation et de faire advenir la conclusion.

Quel est alors le rôle du récit dans cette configuration? N'est-il que l'ornement poétique de l'argumentation logique? Il permet sans doute à la querelle de dépasser l'échange d'invectives topiques et d'arguments rebatus. Dans l'approche de la vérité sur l'amour, il joue sa partie. Ainsi, on pourrait transposer aux «Jugements» ce qu'écrivit Amy Suzanne Heneveld à propos des récits qu'échangent deux amoureux dans le «Donnei des Amants»:

Les récits enchâssés permettent surtout d'engager le lecteur dans les deux pôles discursifs du dialogue grâce à la possibilité d'une identification avec les divers personnages qui y sont représentés. Ces identifications, tant pour le lecteur que pour l'amant et l'amante, ne sont pas fixes. Par l'écoute, grâce à une sorte de lecture mutuelle permise par le dialogue, les amants s'approchent d'une vérité amoureuse, tout en se disputant. Le lecteur, vivant les deux côtés

de l'argument au travers des divers personnages, découvre la totalité de l'expérience amoureuse, et en sort mieux armé pour affronter la sienne.²³

À la lumière de ce rapprochement, se dessine une répartition des fonctions du récit et du discours dans les «Jugements». Le discours donne le cadre formel, rhétorique et logique au texte. Il témoigne de l'attention du narrateur à son public, et plus particulièrement à son public féminin, représenté ainsi que l'a bien montré Laëtitia Tabard par Bonneürté, «cette figure de la lectrice avisée mais menaçante»²⁴. Il montre aussi la part que le narrateur prend à l'histoire, puisqu'il y entre de plain-pied sous l'identité de Guillaume. Quant au récit, pris comme arme de persuasion dans le raisonnement, il empêche le débat de dériver vers un affrontement abstrait et formaliste. Il le lesté du poids de l'expérience amoureuse, représentée dans toute la diversité, épousant tour à tour les points de vue féminin et masculin. Enfin il met puissamment en valeur la culture classique du narrateur tout autant que son goût pour le récit contemporain, soulignant par la multiplicité de ses réalisations à l'intérieur des «Jugements» son habileté artistique à jouer de tous les registres, du comique au plus tragique.

3. Une œuvre ouverte?

En raison du dispositif du texte, qui n'installe aucun récit dans la durée, mais oppose tous les exemples les uns aux autres, qui fait discourir Guillaume de Machaut sur le même plan que les entités ou les personnages sans qu'il n'ait jamais une position de surplomb, et qui enfin représente une quête de vérité par le dialogue plutôt qu'une vérité absolue donnée d'avance, on peut se demander si l'ensemble des deux jugements ne constitue pas une œuvre ouverte.

Il est certain que le débat ouvert dans le «JRB» est tranché en faveur du chevalier par le Roi de Bohême (v. 1936–1956), car il est, selon lui, plus éloigné du réconfort que la dame. Sur ce jugement, le Roi de Navarre ne revient pas, car peut-on revenir sur la sentence d'un aussi noble juge que le

Roi de Bohême? C'est le poète qui est condamné, à sa place, par les personifications féminines, pour avoir médité des femmes et n'avoir pas reconnu la courtoisie de la dame. Et la seule décision rendue par le juge à la fin est une mise à l'amende du poète.

Toutefois, le titre et l'explicit du manuscrit BnF fr 1584 nous invitent à lire le <JRN> comme une réponse contradictoire au <JRB>:

Ci après commence le Jugement dou Roi de Navarre contre le Jugement dou Roi de Behaingne (fol. 22v^o) (p. 138)

Explicit le Jugement le Roi de Navarre contre le Jugement dou Roi de Behaingne (fol. 49 r^o) (p. 328)

Au début du <JRN>, Dame Bonneürté résumant le précédent jugement mis en écrit par Guillaume lui fait endosser la responsabilité de la sentence du Roi de Bohême, et prend la défense de la dame restée silencieuse à l'annonce du verdict. Elle conclut sa longue accusation en l'exhortant à soutenir le contraire de ce qu'il a précédemment écrit:

Si vous lo que vous tant faciez
Que ce jugement effaciés,
Et que briefment le rapellez.
Guillaume, se vous tant valez,
Vous le pouez bien ainsi faire
Par soustenir tout le contraire.
Car li contraires, c'est li drois
En tous bons amoureux endrois.
(<JRN>, v. 1031–1038, p. 184)

Je vous conseille d'agir / en sorte d'annuler ce jugement / et que vous le renversiez sans délai. / Guillaume, si vous avez quelque valeur, / vous pouvez facilement le faire / en soutenant tout le contraire. / Car le contraire, c'est le droit, / selon toutes les justes opinions en matière d'amour.

Si Guillaume repousse l'invitation, alléguant qu'il ne saurait se contredire sans encourir de honte (v. 1065–1070), il accepte cependant que le jugement soit réexaminé et contredit devant un juge et sa cour:

Mais qui vorroit avant venir
Pour le contraire soustenir
Moult volentiers oubeïroie
A quanqu'oubeïr deveroie.
Car je ne suis mie si fors,
Ne si grans n'est pas mes effors,
Ne de science mes escus,
Que je ne puisse estre vaincus.
(«JRN», v. 1047–1054, p. 184)

Mais qui voudrait se présenter / pour soutenir le contraire, / je me soumettrais
bien volontiers / à tout ce à quoi je devrais me soumettre. / Car je ne suis pas
assez fort, / ni mon endurance assez grande, / ni mon bouclier de sagesse assez
résistant / pour que je ne puisse être vaincu.

En somme, l'auteur accepte de voir sa position ébranlée et contredite, d'accueillir et de représenter à l'intérieur même du texte qu'il est en train d'écrire une pluralité de discours autres. Même si Guillaume tient jusqu'au bout des propos misogynes, sans vraiment revenir sur sa position, même si le premier jugement n'est ni annulé ni effacé par un nouveau verdict, le dialogisme du texte avec la mise en scène des contradictions empêche tout dogmatisme de prévaloir et laisse l'œuvre ouverte. Il ressort du dispositif du texte, comme de la crise historique décrite dans le prologue, l'impression d'une impossibilité à déterminer la vérité, ou plutôt il apparaît que celle-ci est affaire de point de vue, de circonstance et de langage. Ainsi dans le «JRB», Raison prend la défense du chevalier (v. 1665–1784), tandis qu'elle devient accusatrice de Guillaume au nom des dames dans «JRN» (v. 3766–3832). Si Guillaume ne peut se contredire sans encourir de honte, il transfère cette possibilité sur une personnification aussi éminente que Raison. Deux points de vue opposés s'unissent en une seule entité, à l'image de ces

deux «Jugements», ce qui laisse supposer que la vérité reste encore à déterminer pour le lecteur.

Dans cette mise en scène, qui prend la forme parodique du procès, dérivant de la *disputatio*, le rôle du narrateur évolue comme l'a bien montré Laurence de Looze:²⁵ de simple témoin dans le «JRB», il participe au débat dans le «JRN», à la fois accusé et «advocas» (v. 732). D'abord dissimulé dans un buisson puis témoin muet du dialogue entre les personnages dans le «JRB», il évolue à découvert dans «JRN», où il occupe officiellement le rôle de personnage dialoguant avec les entités, comme celui d'acteur et d'auteur du premier «Jugement». Cette promotion et cette révélation des pouvoirs et responsabilités de Guillaume apparaissent très nettement dans l'insertion de son nom et de sa signature. Dans l'épilogue du «JRB» (v. 2052–2079), il signe l'œuvre par l'anagramme de son nom, masqué dans les sept premières syllabes du dernier vers (v. 2079), qui donne le diminutif Guillemin de Machaut. En revanche, il est clairement nommé Guillaume de Machaut dans le «JRN», tout d'abord par l'écuyer de dame Bonneürté:

C'est la Guillaumes de Machaut
(«JRN», v. 573, p. 162);

Là-bas, c'est Guillaume de Machaut

ensuite par la dame elle-même lorsqu'elle le présente au Roi de Navarre:

Veiz la Guillaume de Machaut.
(«JRN», v. 1499, p. 206).

Voilà Guillaume de Machaut.

Enfin, dans le bref épilogue, il signe solennellement de son nom l'œuvre qui se referme:

Je, Guillaumes dessus nommez,
Qui de Machau sui seurnommez,
Pour miex congnoistre mon meffait,
Ay ce livret rimé et fait.
(«JRN», v. 4199–4102, p. 328)

Je, ci-devant nommé Guillaume, / qui suis surnommé de Machaut, pour mieux reconnaître ma faute, / j'ai composé et rimé ce petit livre.

Mais la signature de l'œuvre ne s'accomplit pas dans un sentiment de fierté auctoriale qui serait inconvenante pour un poète de cour ou un clerc dépendant de princes aussi puissants que Jean I^{er} de Bohême et Charles de Navarre, et plus encore pour un *fin'amant* épris d'une dame entre toutes si parfaite. Bien au contraire la signature est apposée avec l'humilité de bon aloi qui sied à l'amant courtois reconnaissant les torts dont l'a accablé Dame Bonneüirté. De surcroît, cette promotion ambiguë du rôle du narrateur va de pair avec un point de vue distancié sur soi-même, empreint d'humour dans les «Jugements». Ainsi ses pouvoirs de conteur sont critiqués par les autres entités, Prudence estimant par exemple le dénouement du conte du chevalier qui coupa son doigt «une grant cornardie» (v. 2994). Certes, l'auteur/narrateur affirme sa présence et revendique son autorité sur l'œuvre, mais ce mouvement s'allie à la reconnaissance de ses failles, et, Laëtitia Tabard l'a bien montré, à celle du caractère divers, voire incohérent de son inspiration:

J'ay bien de besongnes escriptes
Devers moi, de pluseurs manieres,
De moult de diverses matieres,
Dont l'une l'autre ne ressamble.
(«JRN», v. 884–887, p. 176)

J'ai écrit bien des œuvres, / je le reconnais, de plusieurs styles, / sur des sujets très différents, / dont aucune ne ressemble à l'autre.

Textes polyphoniques, dépourvus du point de vue absolu d'un auteur tout-puissant, les «Jugements» en viennent à constituer les deux versants d'une œuvre ouverte, foisonnante de contradictions et de questionnements, dont la lecture permet d'accéder à une vérité complexe ne pouvant s'appréhender que par la rencontre de ses divergences.

Cette ouverture de l'œuvre, qui invite le lecteur/la lectrice à trancher librement le débat, transparaît dans la réalisation partielle des amendes par le poète. Seul est mené à bien le «Lai de plour» qui fait s'élever la voix de la dame déplorant la mort de son ami. Le poète ainsi reconnaît la profondeur de son chagrin et la perfection de son amour, et il lui laisse courtoisement le dernier mot. Toutefois ce «Lai de plour» suit les deux jugements dans trois manuscrits seulement, car il est plus communément classé parmi les autres lais. Or, ce lai peut être considéré comme la suite lyrique des deux jugements avec lesquels il forme un cycle. Qu'il ne figure pas nécessairement à la suite des deux «Jugements» dans la tradition textuelle est un indice de la mouvance de l'œuvre. Inachevée, sans les deux autres amendes promises, l'œuvre laisse ainsi une impression de suspension et d'incomplétude. Terminer sur la tristesse de la dame, c'est aussi appeler à une continuation de l'écriture, ne serait-ce que pour lui apporter une consolation.

Dans les deux «Jugements» une interaction à la fois ludique et didactique s'établit donc entre le récit et le dialogue. Si de manière naturelle, le récit occupe une position d'encadrement ou d'enchâssement, car il sert à préciser les circonstances des dialogues, il est également intégré aux dialogues lorsqu'il est pris en charge, par les locuteurs. Dans ce cas de figure, il joue sa partie dans l'interaction et l'affrontement qui règlent le dialogue. Ainsi, dans le «JRB», les récits respectifs de la dame et du chevalier fondent le nœud du débat soumis au juge, tandis que dans le «JRN», sous la forme d'exemples et de contre-exemples proposés à l'appui d'une thèse, le récit devient un argument de démonstration et parfois un outil de commentaire, tout autant qu'un coup dans l'affrontement verbal instauré entre les personnages. Il est inséparable du dialogue qui en assure le commentaire

didactique à l'adresse du public, très nettement pris en considération dans ces textes par l'auteur/narrateur dont la position et la responsabilité sont interrogés. Composés à distance l'un de l'autre, les deux «Jugements» forment cependant un diptyque, peut-être un triptyque avec le «Lai de plour», dont l'ouverture tient à la reprise d'un même problème de casuistique amoureuse, à la mise en scène polyphonique des réponses qui lui sont apportées et à l'indécision savamment orchestrée de la résolution du problème initialement posé. Au fil des textes, l'image de l'auteur/narrateur gagne en épaisseur humaine. Guillaume de Machaut y met en scène ses doutes et ses faiblesses, sa culture et sa position de clerc en marge du monde aristocratique où il évolue. Les «Jugements» nous révèlent surtout une intense réflexion sur son écriture et sur l'impossibilité d'un choix: faut-il choisir l'écriture narrative, l'écriture dialoguée et didactique, ou bien l'écriture lyrique et musicale? Le Roi de Navarre lui commande des pièces lyriques, ce qui peut nous éclairer sur le goût des protecteurs de Guillaume de Machaut. Il l'invite à continuer sur la voie du lyrisme et de la création musicale.²⁶ Mais Guillaume ne se résout pas pour autant à abandonner la voie du récit, ni celle du dialogue, ni celle du didactisme propre à sa vocation de clerc, ce qu'illustrera magistralement l'écriture du «Voir Dit», dont le conte du clerc d'Orléans fournit ici l'ébauche narrative. Finalement l'écriture du dit, forme hybride, qui permet un mélange de narrativité et de discursivité, semble celle qui lui permet de concilier et de fusionner toutes ces modalités d'expression littéraire: le récit captivant et divertissant, le discours lyrique et musical, et le dialogue tout à la fois herméneutique, ludique, tendu d'émotions, de surprises et d'humour.

Notes

¹ Voir Cerquiglini 1988, p. 86–94.

² Guillaume de Machaut: The complete poetry and music, Volume I, 2016. Toutes les références aux «Jugements» seront faites à partir de cette édition.

- 3 Dans les mss: *B*, Paris, BnF fr. 1585 ; *E*, Paris, BnF fr. 9221; et *M*, Paris, BnF fr. 843. Sur la tradition textuelle de ce lai voir, *Œuvres de Guillaume de Machaut, 1908–1921*, T. I, p. LXXXVII–LXXXIX. Voir aussi Guillaume de Machaut, *The complete poetry and music*, I, «editorial policy for the edition» p. 33–36, et pour la liste complète des mss: «Textual Notes», p. 371.
- 4 Voir Badel 1988, 39 p. 95–110, et notamment ce qui a trait au jugement: «Les jugements ne relèvent pas tous de plein droit du présent chapitre. Leur chef de file, le *Jugement dou Roy de Behaingne*, est un dit. L'impact qu'il a eu justifie son examen, car ce dit fixe les grands traits du *jugement* et du *débat*. La thématique est celle du *jeu parti* [...]» (p. 103).
- 5 Voir l'introduction de l'édition retenue des «Jugements», p. 11.
- 6 Voir Bakhtine 1970, en particulier toute l'introduction p. 9–67; Todorov 1981, «Introduction» p. 7–12, «Intertextualité», p. 95–115; Kristeva 1969, «Le mot, le dialogue et le roman», p. 143–173.
- 7 Il s'agit par ordre d'apparition dans le débat: Attemprance, Paix, Foy, Charité, Honnêté, Franchise, Prudence, Largesse, Doubtance, Souffissance, Avis, Congnoissance, Raison, Mesure.
- 8 Pour la rubrique «L'acteur», voir p. 254, 260, 306.
- 9 Voir *Œuvres de Guillaume de Machaut*, T. I, p. LXXIII–LXXXVII.
- 10 Lechat 2005, «Le Jugement dou roy de Navarre», p. 81–103 et plus particulièrement p. 89–98. Sur les récits autonomes du «Jugement de Navarre», leur enchaînement, leur sens et l'évolution de la position de Guillaume au cours du dialogue, on lira de Picherit 1982, p. 103–106.
- 11 Didon et Énée (v. 2095–2131), Thésée et Ariane (v. 2707–2769), Jason et Médée (v. 2770–2804), Pyrame et Thisbé (v. 3171–3179), Héro et Léandre (v. 3221–3298).
- 12 La tourterelle (v. 1635–1652), la cigogne mâle (v. 1671–1688), l'ente, le riche homme et le jardinier (v. 2434–2470), le chien enragé et le ver sous la langue (v. 2657–2685).
- 13 La Châtelaine de Vergy (v. 2836–2840), mention conjointe de Lancelot et de Tristan (v. 2841–2848).
- 14 Jeune fille noble morte de chagrin (v. 1863–2010), le clerc d'Orléans devenu fou (v. 2215–2312), l'anneau rendu avec le doigt (v. 2851–2898).
- 15 «JRN», v. 1635–1652.
- 16 Lechat: «Op. cit.», p. 93.
- 17 Sur ce récit, on se reportera à Cerquiglioni-Toulet 2013, p. 70–82.

- 18 Sur cette position que l'on retrouve dans «La Fontaine amoureuse», voir Cerquiglini 1978, p. 111–127, et plus particulièrement p. 112.
- 19 Voir Tabard 2017, ([online](#), page consultée le 09 février 2022). Calin 1974, ««Le Jugement dou Roy de Behaingne»», p. 39–54 et plus particulièrement p. 53. Dans le même ouvrage, voir ««Le Jugement dou Roy de Navarre»», p. 110–129.
- 20 Sur ce préambule, voir Boutet 2000, p. 33–46.
- 21 Bétemps 1998, «Le poète porte-parole», p. 319.
- 22 Voir Teeuwen 2003, «Disputatio, disputere, qu(a)estio disputata», p. 256–257, et «Opponere, opponens; respondere, respondens», p. 301–303. Voir cette définition des termes qui montre une influence de la *disputatio* sur l'organisation dialectique du jugement littéraire: «From the beginning of the thirteenth century the term **opponere** and its participle **opponens** were used in the setting of the *disputatio* : the **opponens** was the student who took it upon himself to defend one of the two solutions of the central problem. He did this in reaction to the master, who raised the central question in the first place but not necessarily in opposition to the master. Around 1230, a third player became part of the practice of the *disputatio*, the **respondens** : it was the task of the **respondens** to find weaknesses in the arguments of the **opponens** and to phrase a preliminary conclusion at the end of the debate. Thus the two players engaged in a dialectical dialogue : the central problem was, ideally, studied in full depth from all points of view and all implications of each solution were taken into account. Both **opponens** and **respondens**, however, fell under authority of the master, who in the end gave the final answer.» (p. 301).
- 23 Heneveld 2012, p. 233–242.
- 24 Tabard: art. cit., § 6.
- 25 de Looze 1988, p. 203–209.
- 26 Sur le «JRN» comme étude «des conditions de possibilité de l'écriture lyrique», on se reportera à Cerquiglini-Toulet 2002, p. 41–51, et plus particulièrement p. 41–46. Dans le même volume, on lira d'Isabelle Bétemps 2002, p. 95–106.

Bibliographie

Sources primaires

Guillaume de Machaut: The complete poetry and music, Volume I, The Debate Poems, Le Jugement dou Roy de Behaingne, Le Jugement dou Roy de Navarre, Le

Lay de Plour, éd. et traduction par R. Barton Palmer avec Domenic Leo et Uri Smilansky, Middle English Text Series, Rochester [u.a.] 2016.

Guillaume de Machaut: Œuvres de Guillaume de Machaut, publiées par Ernest Hoepffner, 3 vol., Paris 1908–1921, T. I, Le Jugement dou Roy de Behaingne, p. 57–135, Le Jugement dou Roy de Navarre, p. 137–282, Le Lay de plour, p. 283–291.

Sources secondaires

Badel, Pierre-Yves: Le Débat, in: Poirion, Daniel (éd.): Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters, Band VIII/1, Heidelberg 1988, p. 95–110.

Bakhtine, Mikhaïl: L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance, traduit du russe par Andrée Robel, Paris 1970.

Bétemps, Isabelle: L'Imaginaire dans l'œuvre de Guillaume de Machaut, Paris 1998.

Bétemps, Isabelle: Les «Lais de plour»: Machaut et Oton de Grandson, in: Jacqueline Cerquiglini-Toulet et Nigel Wilkins (éd.): Guillaume de Machaut 1300–2000, Paris 2002, p. 95–106.

Boutet, Dominique: L'Éloge du Prince et l'expérience de la mélancolie. Réflexions sur les facteurs de cohérence du «Jugement du Roi de Navarre» de Guillaume de Machaut, in: Dominique Boutet et Jacques Verger (éd.): Penser le pouvoir au Moyen Âge, (VIII^e-XV^e siècle). Études d'histoire et de littérature offertes à Françoise Autrand, Paris 2000, p. 33–46.

Calin, William: A poet at the fountain: essays on the narrative verses of Guillaume de Machaut, Lexington 1974.

Cerquiglini, Jacqueline: Tension sociale et tension d'écriture au XIV^e siècle: les dits de Guillaume de Machaut, in: Danielle Buschinger (éd.): Littérature et société au Moyen Âge. Actes du colloque des 5 et 6 mai 1978, Paris 1978, p. 111–127.

Cerquiglini, Jacqueline: Le Dit, in: Daniel Poirion (éd.): Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters, Band VIII/1, Heidelberg 1988, p. 86–94.

Cerquiglini-Toulet, Jacqueline: Lyrisme de désir et lyrisme d'espérance dans la poésie de Guillaume de Machaut, in: Jacqueline Cerquiglini-Toulet et Nigel Wilkins (éd.): Guillaume de Machaut 1300–2000, Paris 2002, p. 41–51.

Cerquiglini-Toulet, Jacqueline: De l'anecdote. La bague rendue avec le doigt de Guillaume de Machaut à Jean Molinet, in: Romania 131 (2013), p. 70–82.

Heneveld, Amy Suzanne: Le «Donnei des amants»: un dialogue d'«exempla» pour un enseignement amoureux, in: Marie-Anne Polo de Beaulieu (éd.): Formes dialoguées dans la littérature exemplaire du Moyen Âge, Paris 2012, p. 233–242.

Kristeva, Julia: Semiotikè, Recherches pour une sémanalyse, Paris 1969.

- Lechat, Didier: Dire par fiction: Métamorphoses du je chez Guillaume de Machaut, Jean Froissart et Christine de Pizan, Paris 2005.
- Looze, Laurence de: Masquage et démasquage de l'auteur dans les «Jugements» de Guillaume de Machaut, in: Masques et déguisements dans la littérature médiévale. Études recueillies et éd. Par Marie-Louise Ollier: Masques et déguisements dans la littérature médiévale, Montréal 1988, p. 203–211.
- Picherit, Jean-Louis: Les Exemples dans le Jugement dou roi de Navarre, in: Les Lettres Romanes 36 (1982), p. 103–106.
- Tabard, Laëtitia: Contre-enquête au Moyen Âge: (re)faire le procès de Guillaume de Machaut, Fabula/Les colloques, Premier symposium de critique policière. Autour de Pierre Bayard, page consultée le 09 février 2022 ([online](#)).
- Teeuwen, Mariken: The Vocabulary of Intellectual life in the Middle Ages, Études sur le vocabulaire intellectuel du Moyen Âge, X, Brepols/Turnhout 2003, p. 256–257 et 301–303.
- Todorov, Tzvetan: Mikhaïl Bakhtine, Le Principe dialogique, suivi des Écrits du cercle de Bakhtine, Paris 1981.

Adresse de l'auteur:

Mireille Demaules
Université d'Artois
Textes et Cultures (EA 4028)
F-62000 Arras
E-Mail: mireille.demaules@wanadoo.fr

Barbara Sasse

Ich-Erzählen im Medium des Frühdrucks

Narrative und diskursive Strukturen in gedruckten
deutschsprachigen Reimerzählungen um 1500
(Hans Folz, Sebastian Brant, Hans Sachs)

Abstract. My paper presents three German poems from the late 15th/early 16th century that formally stand in the tradition of couple rhymed allegorical first-person narratives and thematically deal with the political conditions of their time. The three different authors represent two variants of a certain type of author belonging to the artisan class (Hans Folz, Hans Sachs in Nuremberg) or to the academically educated, bilingual (Latin/German) upper class (Sebastian Brant in Strasbourg) of the urban bourgeois culture. In both cases, they opened up early to the new medium of book printing. Consequently, the para-texts with which all three texts produced directly for print are equipped take on important functions within the new printing medium and the new practise of distance communication that develops from it, aiming above all at the staging of the respective authorship. The three selected case studies highlight the different literary and communicative strategies developed by each author under these auspices. What all three texts have in common, however, is a more or less sophisticated play with the two different discourse levels of the (fictional) narrator ego and the (real) author ego. Such a game is at the same time anchored in essential aspects within the socio-cultural environment of the authors and the respective specific literary culture. Thus, in the case of Hans Folz, as in the case of his successor Hans Sachs, the effort to adapt the handed-down medieval traditions and rhetoric models to the new conditions of vernacular communication visibly predominates. Differently, the concept of authorship claimed by Sebastian Brant is characterised by the effort to harmonise the function of the poet as orator and prophet, derived from the humanist tradition, with the instructional tasks fundamental to vernacular poetry.

Vorüberlegung

Die Einführung des Buchdrucks gilt allgemein als entscheidende äußere, medienhistorische Voraussetzung für die Etablierung des modernen fiktionalen Ich-Erzählers (repräsentativ Haferland 2012, Sp. 274). Denn damit wurden bekanntlich nicht nur die Weichen für eine progressive Durchsetzung der dem modernen Roman kongenialen Rezeptionsform des stillen, individuellen Lesens gestellt. Mit dem typographischen Dispositiv des neu entstehenden Titelblatts konstituierte sich vielmehr auch ein eigener, paratextueller Ort, an dem die Identität des empirischen Autors gegenüber seinem literarischen Werk samt dessen internen (frei erfundenen) Figuren und Erzählinstanzen nach außen hin Sichtbarkeit erlangte (ebd.; Glauch 2010, 176f.; außerdem Mohr 2019, S. 25; zum Titelblatt Rautenberg 2004; Kleinschmidt 2008). Umgekehrt hingegen erwiesen sich die durch den Buchdruck angestoßenen Veränderungen literarischer Kommunikation offenbar längerfristig als nicht mehr kompatibel mit der im Rahmen unseres Forschungsprojekts fokussierten mittelalterlichen Tradition allegorischen Ich-Erzählens und seinen genuin in der oralen Vortragssituation wurzelnden poetologischen Wesensmerkmalen.

Von dieser generellen Vorüberlegung ausgehend möchte ich im Folgenden den Blick auf die Spätphase des literarischen Formats der Ich-Erzählungen um 1500 richten, die sich ja bereits mit dem frühen Druckzeitalter deckt. Man hat es deshalb mit einer literarischen Kommunikationspraxis zu tun, die in mehrfacher Hinsicht ein transitorisches Moment prägt. Das betrifft das Nebeneinander von Oralität und Skripturalität (und hier wiederum von Handschrift und Druck) ebenso wie das von Latein und Volkssprache sowie, damit verknüpft, von mittelalterlichen Gattungstraditionen wie der allegorischen Ich-Erzählung und innovativen, vor allem durch den Humanismus angestoßenen Entwicklungen. Neben dem Prosaroman, der italienischen Novellistik (insbesondere Boccaccios ›Decameron‹) und anderen Kurzformen (insbesondere der Fazetie) fallen unter die letzteren

auch homo- bzw. autodiegetische Formate wie der volkssprachliche Reisebericht oder die Autobiographie (dazu im Überblick Glauch/Philipowski 2017, S. 31–37, mit weiterführenden Literaturverweisen).

Für die Familie der gereimten allegorischen Ich-Erzählungen wiederum ist ab ca. 1470 ein relativ zügiger Übergang von der Handschrift zur Drucküberlieferung, überwiegend in Form von Flugschriften und Einblattdrucken, zu beobachten. Das betrifft zuvorderst zeitgenössische Texte, die häufig bereits für den Druck konzipiert wurden, wofür die hier behandelten Autoren repräsentativ sind. Daneben wurden aber auch einzelne zuvor handschriftlich verbreitete Texte gedruckt; ein prominentes Beispiel dafür bietet die 1453 datierte ›Mörin‹ Hermanns von Sachsenheim, die 1512 bei Johann Grüninger in Straßburg durch den dort ansässigen Humanisten Johannes Adelphus Muling im Druck herausgegeben wurde.

Die die einzelnen Beiträge des vorliegenden Bandes leitende Frage nach dem textinternen Zusammenspiel von Narrativität und Diskursivität (im Sinne von Glauch/Philipowski 2017, S. 41) als eines transversalen Merkmals vormoderner Ich-Erzählungen in Frankreich, Italien und Deutschland muss deshalb für das hier gewählte Korpus auch dem Kriterium der Medialität und damit dem materiellen Status der betreffenden Texte als Druckerzeugnisse Rücksicht tragen. Dabei gilt einerseits, dass die Drucktechnik einerseits gegenüber der handschriftlichen Praxis das Potenzial für die Speicherung und Diffusion kollektiver Wissensbestände, deren lehrhafte Bereitstellung bekanntlich insgesamt eine primäre Funktion mittelalterlichen Ich-Erzählens bildete, deutlich erhöhte. Mit der Verbreitung im neuen ›Massenmedium‹ des Drucks verschärfte sich andererseits aber auch die – durch den mittelalterlichen Verschriftlichungsprozess bereits angestoßene – funktionale Dissoziierung der Texte selbst von der Vermittlung an ihre Rezipienten. Ein solches Phänomen war zwangsläufig darauf angelegt, das kommunikative Gerüst der hier untersuchten allegorischen Erzähltradition auszuhebeln. Auf der narrativen Ebene betrifft dies zunächst das konsolidierte Zusammenspiel von homodiegetischer Aussage-

und Autorinstanz, wobei sich die Funktion der letzteren als Referenzsubjekt mit der Verschriftlichung der Texte zunehmend vom Vortragenden auf den – grundsätzlich extern verorteten – Textproduzenten verlagerte. Parallel dazu kam es auf der externen Ebene zur Vervielfältigung und Anonymisierung des literarischen Kommunikationsprozesses. Für die hier untersuchte Textfamilie entkoppelte sich zudem unter den durch den Druck favorisierten Bedingungen der Distanzkommunikation das Moment der fingierten, schriftbasierten Mündlichkeit des homodiegetischen Erzählakts bzw. der darin eingelagerten Passagen von ›Redehaftigkeit‹ von der ›realen‹, performativen Mündlichkeit, wie sie die mittelalterliche Aufführungssituation bestimmt hatte. Unter diesen Aspekten stellt sich mit Blick auf die einzelnen Texte u.a. die Frage, inwieweit die dort adaptierten traditionellen Erzählstrategien jeweils die eingespielte Funktion des Autors als Referenzpunkt des internen Sprecher-Ichs bzw. des letzteren als Verbindungsglied zwischen Autordiskurs und Erzählerdiskurs (Philipowski 2017, S. 398; Unzeitig 2010, S. 290) weiterhin gewährleisten konnten bzw. wo sich möglicherweise Bruchstellen oder Verschiebungen abzeichnen, die das allmähliche ontologische Auseinandertreten beider Instanzen signalisieren. Zuvorderst betrifft das natürlich die neue Rezeptionsform des (stillen) individuellen Lesens, daneben aber auch die im volkssprachigen Bereich noch lange Zeit verbreitete Praxis des öffentlichen Vorlesens einer gedruckten Textvorlage.

Innerhalb der so gesteckten Koordinaten sollen hier drei Spruchdichtungen zur Diskussion gestellt werden: Hans Folz: ›Das Römische Reich‹ (1479; ed. Fischer, S. 331–357 [Nr. 39]), ›Doctor Sebastianus Brants traum Jn Tütsch‹ (deutsch u. lateinisch 1502; deutsche Fassung ed. Wilhelmi, Bd. 1.2, S. 510–524 [Nr. 511]; beide Fassungen vergleicht Sack 1994; dazu Knappe 2003, S. 96–98) und Hans Sachs: ›Ein ardtlich gesprech der götter, die zwitracht des römischen reichs betreffende‹ (3. März 1544; HB 1330,¹ ed. K/G 4, S. 176–188). Alle drei Texte wurden ausschließlich als Kleindrucke verbreitet, in deren Entstehungsprozess die namentlich bekannten Autoren jeweils persönlich involviert waren. Besonders hervorzuheben ist in

diesem Zusammenhang der Barbier und Wundarzt Hans Folz (um 1435–1513), der von 1479 bis 1488 in Nürnberg »den ersten bekannten Selbstverlag errichtet[e]«, über den er seine gesamte Spruchproduktion vertrieb, und der damit als Autor und Druckerverleger ein für die Inkunabelzeit noch singuläres Phänomen darstellt (Rautenberg 1999, S. 1–2).² Für Sebastian Brant (1457–1521) und Hans Sachs (1494–1576) hingegen sind jeweils persönliche Kontakte zu den lokalen bzw. regionalen Offizinen, die ihre Dichtungen publizierten, nachzuweisen. Bei Sebastian Brant, der im Unterschied zu den Nürnberger Handwerkern Folz und Sachs zur humanistisch gebildeten Führungsschicht seiner Heimatstadt Straßburg zählte, handelt es sich dabei mit Thomas Anselmus in Pforzheim um die »damalige Hausdruckerei« des Dichters (Knappe 2003, S. 82). Die zuerst 1545 publizierte Flugschrift von Hans Sachs' Spruchgedicht schließlich entstand in der einheimischen Offizin Georg Wächters, bei dem Sachs zwischen 1540 und 1546 eine größere Zahl seiner Spruchdichtungen drucken ließ.³

In soziokultureller Hinsicht repräsentieren Folz, Brant und Sachs zwei Varianten eines neuen Autortyps, dessen engeres Lebens- und Schaffensumfeld die prosperierenden Reichsstädte des süddeutschen Raums waren. Der Adressatenkreis ihrer volkssprachlichen Dichtung bildete entsprechend die stadtbürgerliche Mittelschicht bzw. für Folz und Sachs auch die gehobene Unterschicht der Handwerker und Tagelöhner. Angesichts der Tatsache, dass ein guter Teil dieses Adressatenkreises nicht nur kein Latein beherrschte, sondern gar aus Analphabeten bestand bzw. allenfalls über hypoliterale Kompetenzen verfügte (im Sinne von Epping-Jäger 1996 und 2002), blieb die Vermittlung von Literatur weiterhin vorrangig auf mündliche Kommunikationswege angewiesen. Zu den bevorzugten literarischen Medien zählten neben der Lieddichtung (nun vorrangig dem Meisterlied) und dem Theaterspiel auch Verserzählungen auf Flugblättern und Flugschriften, die dem breiteren Publikum regelmäßig von Lesekundigen vortragen wurden (vgl. mit Blick auf Brant Knappe 2003, S. 88; mit Blick auf Sachs Holzberg 2021, S. 16). Die Drucke selbst waren zudem häufig mit

einem Bildapparat in Form von Holzschnitten ausgestattet, »die auch einem ungeübten Lesepublikum das Textverständnis erleichterten und in der Vorlesesituation unterstützend wirkten« (Schneider 2015, S. 742).⁴ Auch die Drucke der hier vorgestellten Texte sind allesamt mit einem Titelholzschnitt versehen, wobei sich das jeweilige Bezugsverhältnis von Bild und Text allerdings, wie nachfolgend erläutert wird, durchaus differenziert darstellt.

Über ihr äußeres Entstehungsumfeld hinaus weisen die gewählten Verserzählungen auch auf der inhaltlich-thematischen Ebene Gemeinsamkeiten auf. Denn alle drei beschäftigen sich kritisch mit den politischen Zuständen ihrer Zeit und den das Reich erschütternden Krisenerscheinungen: der sich vertiefenden bzw. zu Sachs' Zeiten bereits vollzogenen religiösen Spaltung, den permanenten kriegerischen Konflikten im Inneren, vor allem auf territorialer Ebene, und dem gleichzeitig zunehmend spürbaren zentralherrschaftlichen Machtvakuum, sowie schließlich mit der äußeren Bedrohung durch die Vorstöße des Osmanischen Reichs. Mit der zeitkritischen Thematik verorten sich die Texte allgemein auf einer literarischen Traditionslinie, die in die mittelhochdeutsche Sangspruchdichtung bis zu Walthers von der Vogelweide berühmten ›Reichstonliedern‹ zurückführt und die noch im 15. Jahrhundert u.a. Michael Beheim (1420–ca. 1475) fortgesetzt hatte.⁵ Bereits Walthers Sprüche besitzen ja eine – gleichwohl minimalistische – homodiegetische Einkleidung, in diesem Fall einer philosophisch-weltanschaulichen Reflexion des lyrischen Ichs über die politische Krise des Reichs am Ausgang des 12. Jahrhunderts. Joachim Knappe zieht übrigens eine direkte Linie von Walther zu Sebastian Brants Traumdruck. Konkret macht er dies am ikonographischen Typ des seitenfüllenden Titelholzschnitts von Brants Traumdruck fest, der den schlafenden Dichter sitzend unter einem Holzkreuz zeigt, den Kopf in die rechte Hand gestützt und ein offenes Buch auf seinem Schoß. Eine solche Bildkomposition ist für Knappe erkennbar »von den ungewöhnlichen Anfangszeilen des Waltherischen Reichstons (*Ich saz ûf eime steine ...*) abgeleitet«, genauer gesagt von

der darauf Bezug nehmenden Illustration der Heidelberger Handschriften (Knape 2003, S. 81f.). Dessen ungeachtet steht Brants Dichtung zunächst einmal eindeutig in der Gattungstradition allegorischer Ich-Erzählungen, die ja ihrerseits neben der zentralen Minnethematik immer wieder auch geistlich-philosophischen bzw. politisch-historischen Diskursen Raum geboten hatten (vgl. die Beispiele bei Philipowski 2017, S. 386f.).

1. Hans Folz

Für die homodiegetische Einkleidung der jeweils zentralen redeförmigen Passagen ihrer Dichtungen bemühen die drei gewählten Autoren jeweils einschlägige, innerhalb der Gattungstradition fest etablierte Muster, die man mit Fritz Peter Knapp auch als »Handlungsallegorien« bezeichnen kann (Knapp 2013, S. 271). In Folz' Spruch ist dies zunächst der ›klassische‹ Eingang der Minneredentradition: Bei Tagesanbruch unternimmt das Ich einen Spaziergang in die ›liebliche‹, frühlingshafte Natur, die mit Hilfe der gängigen Topik in ihren vielfältigen Erscheinungsformen beschrieben wird und über eine Wiesenlandschaft in den Wald hineinführt. Dort begegnet ihm ›unversehens‹ ein *allter* [und somit erfahrener, B.S.] *persofant* (Fischer, S. 336, V. 138f.), also ein kaiserlicher Bote, auch Unterherold, der ihn nach dem Weg fragt. Der Sprecher schlägt daraufhin vor, ihn zunächst zu dem kanonischen Brunnlein auf einer Waldlichtung zu begleiten (ebd., V. 150–154), was der Persefant auch bereitwillig tut. Dort angekommen, bittet das Ich seinen Gesprächspartner dann um Belehrung über den Ursprung des »heylig römisch Reych[s]«:

»Mein persafant, nun thu so wol,
Seyt du des reychs ein diener pist,
Pescheid mich eins, das ich gern wist,
Und aus dem rechten spor nit weich:
Sag an mir doch, von wan die reich
Von aller erst entsprungen heer,
[...]

Mein persafant, gib mir die ler!«
(ebd., S. 338, V. 216–226)

Das erzählende Ich begründet sein Anliegen zuvor in einer längeren Rede, in der es die eigene tiefe Ratlosigkeit angesichts der verkehrten Zustände in der Außenwelt zum Ausdruck bringt und dabei den Vergleich mit dem Vogelreich bemüht: Der Adler – das traditionelle Sinnbild der Reichsherrschaft – hocke im Nest mit angewinkelten Flügeln, statt sich aufzurecken und alle zur vereinten Türkenabwehr zusammenzutrommeln. Aber auch Habicht, Blaufuß, Falken und Geier – allesamt Raubvögel, die hier die Fürsten repräsentieren – ruhten sich aus und schickten Kleinvögel wie *fincken*, *zeysen*, *meysen* für sich in den Kampf (ebd., S. 337, V. 184–200; S. 338, V. 1–215; dazu Spriewald 1990, S. 86).

Wie gewünscht, liefert der Persefant daraufhin eine ausgiebige historische Narration, die nach dem Modell mittelalterlicher Weltchroniken bei den biblischen Ursprüngen, d.h. mit Noah und der Sintflut, beginnt und in der Gegenwart des 15. Jahrhunderts endet. Trotz der quantitativ klar dominierenden Gesprächsanteile des Persefants bleibt gleichwohl die Dialogstruktur prinzipiell gewahrt. Denn das erzählende Ich schaltet sich an den beiden Stellen, an denen der Persefant seine Ausführungen vorzeitig beenden will, erneut in das Gespräch ein und bittet diesen jeweils nachdrücklich, weiter fortzufahren, was der Persefant auch prompt tut (Fischer, S. 340, V. 293–301; S. 343, V. 398–407). Die entsprechenden Sprecherwechsel bindet Folz jeweils durch einschlägige Inquit-Formeln wie *Ich sprach, An hub er* [der Persefant, B.S.] *widerumb und sprach* etc. wiederum auch an den homodiegetischen Rahmendiskurs zurück und sichert auf diese Weise dessen strukturelle Kohärenz innerhalb des Texts. Das erste Mal richtet sich die Bitte des Ichs auf die Exegese der biblischen Vier-Weltalter-Lehre (ebd., S. 340, V. 295–298), das zweite Mal auf die Erläuterung der genauen weltlichen Herrscherfolge des Reichs seit den Römern (ebd., S. 343, V. 399–406). Nachdem das Ich schließlich seinen Wissensdrang vollständig befriedigt und den Persefant verabschiedet hat, nimmt es den

anfänglich verhandelten zeitkritischen Diskurs und also die erörternde Rede im Präsens wieder auf. Vor dem Horizont des neu erworbenen historischen Wissens vermag der Sprecher nun, die zuvor konstatierte kollektive Ordnungsstörung in einem christlich fundierten politischen Diskurs zu verankern und das Fehlverhalten der Machthabenden (vorrangig des Kaisers und der Fürsten) unverhüllt anzuprangern sowie mit Hilfe eines gängigen moraldidaktischen Deutungsmusters ursächlich an den lasterhaften Eigennutz und dessen Antriebsfeder, die materielle Habgier, zurückzubinden. Die monologische Zeitklage: *Do dacht ich mir: o got und her, / Wie get es ycz auf erd enzwer [...]* (ebd., S. 352, V. 693–94; Hervorhebung B.S.), mündet abschließend in die virtuelle Dialogform des Gebets ein. Die individuelle Sprecherinstanz weitet sich hier zugleich zur kollektiven Stimme aus und untermauert somit ihre exemplarische Valenz: *Nun laß dich, herr, dein güt bewegen, / Das du uns welst mit gnad begeben* (ebd., S. 355, V. 813f.).

Die intradiegetische Inszenierung des Akts lehrhafter Wissensvermittlung als mündliche face-to-face-Situation zwischen ›Schüler‹ und ›Lehrer‹ lieferte dem volkssprachlichen Rezipienten, wie gesagt, zunächst einmal ein vertrautes Rollenmuster. Im konkreten Fall handelte es sich um ein enzyklopädisches Wissen, das als Teil des kollektiven, schriftlich fixierten Überlieferungskanon (Bibel und Weltchroniken), auf den der Persefant wiederholt ausdrücklich referiert, einschlägig autorisiert war und dessen redeförmige Wiedergabe entsprechend im Präteritum steht. Mit dem Persefant als Wissensträger agiert zudem eine der äußeren Realität entlehnte Figur, die aufgrund ihrer Funktion als herrschaftlicher Wappenträger und Bote für diese Aufgabe in besonderer Weise qualifiziert war und deren Präsenz das erzählende Ich deshalb gar als göttliches Zeichen deutet.⁶ In der Variante des *ehrenholdt[s]* kehrt dieselbe Figur beispielsweise noch rund achtzig Jahr später in der kurzen gereimten ›Histori. Das römisch reich‹ (1561; HB 5441, 148 V.) des Hans Sachs wieder, die thematisch noch erkennbar in Kontinuität zu Folz' Dichtung steht. Allerdings reduziert

Sachs das homodiegetische Exordium nunmehr auf eine knappe Eingangsformel, die Zeit, Ort und Umstände der berichteten Begegnung im Vagen lässt und deshalb kaum mehr einen substantiellen inhaltlichen Aussagewert beanspruchen kann:

Ein tags ich ein ehrenholt fragt,
Bat freundlich in, daß er mir sagt,
Wie das römisch reich hett vor lang
Seinen ursprüncklichen anfang [...].
(K/G 16, S. 192, V. 6–9)

Für Folz' Spruchgedicht ist in der Literatur mehrfach die ungewöhnliche, scheinbar »nicht recht [...] zu passen[de]« Verknüpfung des für die Minneredentradition typischen Spaziergang-Exordiums mit dem historisch-politischen Thema hervorgehoben worden (Spriewald 1990, S. 85). Genauer betrachtet stülpt Folz allerdings die literarische Konvention, die er übrigens in seiner homodiegetischen Spruchdichtung – einschließlich seiner eigenen drei ›Minnereden‹⁷ – sonst nirgends bemüht, dem historischen Diskurs nicht einfach auf, sondern konstruiert vielmehr auf der motivisch-gedanklichen Ebene einen Nexus. So bietet zunächst die überzeitliche Kulisse des narrativen Eingangs, der natürliche *locus amoenus*, auf der allegorischen Sinnebene unwillkürlich ein Kontrastbild zur gestörten Ordnung der aktuellen reichspolitischen Realität als dem eigentlichen Thema des Spruchs. Der historische Diskurs des Persefants, der an den symbolischen Begegnungsort des auf einer Waldlichtung gelegenen Brünneleins verlegt wird, verlagert ein solches Gedankenspiel von der natürlichen auf die universale heilsgeschichtliche Ordnung, in der das christliche Reich seinen Ursprung findet. Mit dem oben erläuterten Vogelgleichnis, das die Zeitkritik ja zunächst innerhalb des allegorischen Raums der Diegese ansiedelt, platziert Folz zudem am Beginn des Dialogs, also an der Nahtstelle von rahmender Diegese und zentralem direkten Redeteil, ein Scharnier der beiden unterschiedlichen (und zugleich komplementären) Diskursebenen, der

poetisch-allegorischen Naturschilderung und der sachlich-erörternden historischen Lehre.

Im Rahmen der bewusst gewählten Druckverbreitung war es dem Autor Folz offenbar wichtig, die eigene dichterische Verfahrensweise seinem grundsätzlich anonymen Publikum gegenüber am äußeren Textrand auf einer metakommunikativen Ebene genauer zu vermitteln. So fügte er dem selbst produzierten Druck ein zweiseitiges Vorwort in Prosa bei (GW 10160, 2^{ab}), zusammen mit einem auf der Rückseite des Titelblatts (GW 10160, 1^b), also direkt gegenüber der ersten Vorwortseite, platzierten ganzseitigen Holzschnitt (Abb. 1). Innerhalb eines in neun (drei x drei) gleichteilige Felder gegliederten Quadrats sind hier verschiedene heraldische Motive abgebildet, die wiederum auf der symbolisch-allegorischen Bedeutungsebene mit dem Text kommunizieren.⁸ Die Vorrede selbst übernimmt mit der Ankündigung des vorliegenden Büchleins zunächst die Funktion der hier noch leer bleibenden Titelseite: *ein teütsch worhaftig poetisch ystorie / von wannen das heylyg rømisch reiche seinen vrspru[n]g erstlich hab / v[on] wie es dar nach in deütsche / la[n]t kume[n] sey* (Fischer, S. 331, Apparat).

Die gewählte Titelformel, *ein teütsch worhaftig poetisch ystorie*, rückt den präsentierten Text explizit in die Tradition volkssprachlicher Reimerzählungen und insistiert zugleich auf dessen faktischem Wahrheitsgehalt als *ystorie*. Es folgt eine inhaltliche Beschreibung des Texts, die diesen zugleich in insgesamt vier Einheiten untergliedert:

- 1) Die beiden *vorred*;
- 2) Die *hallp mit ernst gemischte schimpf red*;
- 3) Die *ystorig des rømischen reichs*;
- 4) Die *beschlies red*.

Während dabei für die beiden letzten Teile (also den Bericht des Persefants und dessen lehrhafte Ausdeutung durch das Sprecher-Ich) relativ synthetisch verfahren wird, nimmt die Erläuterung der ersten beiden Teile, also der zweiteiligen Vorrede und der sog. ›Schimpfred‹, dagegen einen



Abb. 1: Titelholzschnitt von ›Vom Ursprung des heiligen römischen Reiches‹. Nürnberg: Hans Folz, 1480. 4 (GW 10160; benutztes Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek München *Rar. 183/I; urn:nbn:de:bvb:12-bsb00027017-2).

deutlich breiteren Raum ein. Innerhalb des Gedichts korrespondieren diese Teile einmal mit der homodiegetischen Einleitung – dem frühmorgendlichen Erwachen und dem Spaziergang – sowie zum anderen mit dem Vogelgleichnis des erzählenden Ichs am Beginn des redeförmigen Mittelteils. Als *allerlustigste vorred*, mit der *dise poetrey gezirt* ist (ebd., S. 331, Apparat), wird speziell für die homodiegetische Einleitung ausdrücklich eine schmückende und zugleich unterhaltende Funktion reklamiert, die der Sprecher wiederum in den Dienst seines zentralen Anliegens der Vermittlung der historisch-politischen Lehre gestellt sieht. Dabei richtet er sich im Besonderen an *gelehrte und vernünftige leyen* (ebd.) und visiert neben der schriftlichen auch die mündliche Rezeptionsform an (*aller lüstigest zu lesen vn[d] zu hørn*; ebd.). Worum es in der *vorred* genau geht, wird dann allerdings nicht mehr erörtert, sondern bereits an dieser Stelle direkt in der ersten Person (im Präteritum) erzählt:

[...] ist dise poetrey gezirt mit einer aller lustigsten / vorred: Wie *ich* in der frū stund welche genant / wirt die zeyt des gulden schlafes: erwecket wart / vo[n] de[n] über süssen gedōn gelln schwegeln vn[d] org / elgesang mancherley gefügels [...] die ander red / wie *ich mich* auff erhub hin gende zu erkunden / die grüne[n] lüstige[n] durchplüende[n] auen: mit iren / manigferbige[n] wolrichende[n] plümlin [...] (ebd., Hervorhebung B.S.).

Der anfänglich im Hintergrund agierende unpersönliche Sprecher, dessen Identifizierung mit dem empirischen Autor Hans Folz im Nachdruck von 1480 mit Hilfe des unterhalb der Vorrede, sozusagen am äußersten Textrand, angebrachten Kolophons verstärkt wird,⁹ markiert also zunächst explizit das poetisch-dichterische Gestaltungsprinzip des präsentierten Texts und damit seine Autorschaft. Quasi im gleichen Atemzug suggeriert derselbe Sprecher aber auch, ein eigenes, authentisches Erlebnis zu berichten und tut dies, sozusagen aus erster Hand, vorab in ›unpoetischer‹, d. h. ungereimter (und zugleich komprimierter) Form. Innerhalb der Vorrede, die ja vornehmlich den potentiellen Leser erreichte, zielte der aus heutiger Sicht ungewöhnliche, gänzlich unvermittelte Sprecherwechsel zweifellos

darauf, das eingespielte literarische Kommunikationsmuster des bekannten homodiegetischen Formats unter den sich verändernden Bedingungen der schriftlichen Distanzkommunikation grundsätzlich zu bestätigen. So vermag bekanntlich in der allegorischen Ich-Erzählung »allein der Ich-Erzähler Erfahrung innerhalb der Diegese und deren Mitteilung zu verknüpfen« (Glauch/Philipowski 2017, S. 44). Eine solche genuin textinterne Doppelfunktion von erlebendem und erzählendem Ich wird von Folz also bereits auf der äußeren, paratextuellen Ebene installiert. Innerhalb des Gesamttexts der Vorrede wiederum verwischen sich die Konturen dieses Ichs unwillkürlich auch mit denen der in den restlichen Passagen agierenden unpersönlichen Autorinstanz, die sozusagen von außen auf den Text schaut, d.h. die formalen und poetologischen Kriterien reflektiert, die der Gestaltung des internen homodiegetischen Akts zugrunde liegen.

2. Sebastian Brant

Bei Sebastian Brant und Hans Sachs hingegen kommt das typische Exordium der Traumallegorien zum Zuge. Das Ich berichtet jeweils, wie es aus einer bedrückten, grübelnden Gemütslage in einen Traum versetzt wird, wo es dann auf einer höheren, seine ›reale‹ Erfahrung überschreitenden Ebene mit allegorischen bzw. mythologischen Figuren interagiert, und deutet diese Erfahrung abschließend lehrhaft aus. In Brants Traumgedicht, das, wie der kurze Prolog mitteilt, die deutsche Bearbeitung einer lateinischen Version liefert (beide Fassungen wurden 1502 gedruckt),¹⁰ handelt es sich dabei konkret um eine Dingallegorie. Das in eine Art Wachtraum versetzte erzählende Ich (*das mir der schlaff myn augen deckt / und lyb, doch wacht ich innerlich*; Wilhelmi, S. 510, V. 8f.) sieht sich einem überdimensionierten, aus zahlreichen Kerben blutenden Holzkreuz gegenüber (ebd., S. 511, V. 13–21); zutiefst erschrocken spricht es das Kreuz an und bittet um Erklärung, wer ihm diese Wunden zugefügt habe (ebd., V. 25–30). Die Replik des Kreuzes – das Ich vernimmt eine Stimme: *Ein stim mir*

würd zû oren bracht / Hør sun nun merck was ich dir sag (ebd., V. 35–36)
– entfaltet sich in Form einer längeren monologischen Rede. Darin erörtert das Kreuz zunächst seine aus der biblischen Geschichte (Adam, König David) herzuleitende metonymische Bedeutung für das im Leiden Christi verdichtete Mysterium der christlichen Heilslehre sowie die tragende Rolle, die ihm deshalb in der Vergangenheit von den Herrschenden für das Heil des Christentums und seinen Schutz vor Feindeshand zuerkannt worden sei. Namentlich verweist der Sprecher in diesem Zusammenhang auf die antiken Kaiser Konstantin und Herakleios. Mit der Kreuzvision des – im Übrigen auch schon bei Folz als *ein beschüczzer christlichs glauben* (Fischer, S. 348, V. 1f.) erwähnten – ersten christlichen Kaisers Konstantin konstruiert der Autor Brant dabei nicht zuletzt auch ein implizites Bezugsmoment zwischen dieser historischen Schlüsselfigur und dem träumenden homodiegetischen Alter Ego seines literarischen Texts. Die *laudatio temporis acti* fungiert auch hier als Kontrastfolie für die anschließende ausführliche Klage über die Gegenwart, die der christlichen Lehre und ihrer Heilsbotschaft den Rücken gekehrt und damit das Kreuz im bildlichen Sinne allgemeinem Hohn und Spott ausgesetzt habe:

Nun hør mich sun und nim bescheit
Wie sich verkert hat leider dsach
und christen glaub ist worden schwach,
Das ich so gar ietz bin veracht
verspüt, verspot wird und verschmacht
Von manchem falschen christen man
Mit flüchen scheltwort und mit schan
(Wilhelmi, S. 514, V. 129–135).

Der durch das verwundete Kreuz auf der allegorisch-bildlichen Ebene markierte verkehrte, sündhafte Zustand der Welt wird im weiteren Verlauf der Rede konkret an der prekären innenpolitischen Lage des Reichs festgemacht, vor allem an der inneren Zerrissenheit der Christen. Beklagt wird besonders, dass die jeweiligen oppositionellen Lager das Kreuz für ihre gegenseitigen Kämpfe missbrauchen, anstatt sich in seinem Zeichen gegen

die eminente Bedrohung der Christenheit durch den gemeinsamen äußeren Feind, das *heidisch volck* der Türken, zusammenzuschließen, und sich so der Gefahr aussetzen, gegen diesen Feind zu unterliegen:

Christen wider einander synd
Und ist ein crütz dem andern fynd
das wider heiden gab geleidt
Das machen nun partyen beid
Ein christ den anderen schlecht zů todt
der macht mich [das Kreuz] wyß der malt mich rot.
[...]
Das heidisch volck gewint den stryt
Wan christen volck in sünden lyt.
(ebd., S. 514, V. 144–149; S. 519, V. 143f.)¹¹

Genauer betrachtet, weist die Verwendung des konventionellen Traumeingangs im Gesamtgefüge von Brants Text allerdings insofern problematische Züge auf, als seine strukturelle Verbindung mit dem monologisch-redeförmigen Hauptteil nicht durchgehend trägt. Denn der homodiegetische Rahmen, also der Bericht des träumenden Ichs von seiner Begegnung mit dem Kreuz, wird auf der inneren Textebene nicht wieder eindeutig geschlossen. Stattdessen führt die erörternde direkte Rede fast unmerklich aus der Diegese heraus, verblasst die anfangs klar markierte allegorische Rede des personifizierten Kreuzes zunehmend hinter einer unpersönlichen, implizit agierenden oratorischen Instanz, die als inklusives ›wir‹ nun jenseits des diegetischen Ichs auch mit den extradiegetisch verorteten Lesern/Hörern kommuniziert.¹² Dieselbe Instanz setzt sich zudem über den durchgehenden Redeteil hinaus in die abschließende lehrhafte Botschaft fort, die ihrerseits aus zwei kürzeren Mahnreden besteht, die auch auf typographischer Ebene durch Einrücken der ersten Zeile als Beginn eines neuen Textabschnitts gekennzeichnet sind (VD16 B 7907, 4^a). Mit nachdrücklichen Worten ruft der Sprecher hier die Christenheit zu Buße und Umkehr auf und schließt (ähnlich wie Folz) mit einer ›Vermahnung‹ in Gebetsform, deren emphatischer Ton auch auf die Affekte seines volkssprachigen Ziel-

publikums zielt. Das Gebet gipfelt im Appell zu einem organisierten Türkenkreuzzug unter der spirituellen Schutzherrschaft Marias und bedient damit ein Schlüsselthema von Brants Dichtungen, mit denen sich der humanistische Autor gezielt in den reichspolitischen Diskurs seiner Zeit einschaltete.¹³ Die dem personifizierten Kreuz zunächst innerhalb des allegorischen Raums zugewiesene Funktion als Medium eines prophetischen Traumwissens geht also, wie schon die Bildkomposition auf dem Titelholzschnitt suggeriert (Abb. 2), im Verlauf der Rede unmittelbar auf den unter dem Kreuz platzierten Dichter über und führt, wie das Buch auf seinen Knien zeigt, zur Redaktion eines Texts und damit zur Autorschaft.

Die Rückbindung der im letzten Drittel der Rede weitgehend unsichtbaren, erst im Schlussgebet noch einmal auf sich selbst zeigenden (Wilhelmi, S. 523, V. 454, 457) Sprecherinstanz an den empirischen Autor Sebastian Brant wiederum wird unterhalb des Texts in einem längeren metanarrativen Kommentar, der ebenfalls aus Brants Feder stammt, explizit angezeigt. Auf der äußeren, paratextuellen Ebene steht dieser Kommentar zunächst einmal in spiegelbildlichem Bezugsverhältnis zu dem oben zitierten kurzen Prolog, der sich, quasi als Fortsetzung des Titelholzschnitts und der darüber gesetzten Überschrift, auf der Rückseite des Titelblatts direkt vor dem Beginn des Gedichttexts findet. Analog dazu macht Brant auch im Epilog von einer Außenposition – entsprechend wechselt die Rede erneut in die dritte Person – seinen Anspruch auf die Autor- bzw. Urheberschaft seines (gedruckten) *büchlyns* geltend und inszeniert sich dabei wiederum in der Rolle des humanistischen *poeta doctus* (*doctor Sebastianus brant / In beiden rechten wol gelert*; ebd., S. 523, V. 478f.). Dem nunmehr ausführlicher verhandelten Autordiskurs kommt in Bezug auf die poetologische Strategie von Brants Traumdichtung zweifellos eine Schlüsselfunktion zu. So setzt Brant das vorliegende Gedicht zunächst zu der zwischen 1492 und 1496 verfassten Serie lateinisch-deutscher Flugblatt-Dichtungen in Bezug, in denen er jeweils ungewöhnliche Naturphänomene, die den Menschen der Zeit als Zeichen göttlicher Vorsehung galten, ausgedeutet hatte – einen



Abb. 2: Titelholzschnitt von Sebastian Brant: ›Doctor Sebastian Brants traum Jn tütsch‹. Pforzheim: Thomas Anselm 1502< (VD16 B 7097; benutztes Exemplar: Universitätsbibliothek Freiburg i. Br. E 4684; <http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/brant1502>).

Meteoriteneinschlag, den sog. ›Donnerstein von Ensisheim‹, und diverse Missgeburten, sog. *monstra* (dazu Wuttke 1976; zuletzt Kellermann 2020):

Diß hat uns auch vor lang vermant
doctor Sebastianus brant
Jn beiden rechten wol gelert
der gantzen flyß hat an gekert
Durch seltzem angezeigte ding
die nit zû achten synd gering
Seltzem geburt, gefallen stein
erschynen crütz gantz nit gemein
(Wilhelmi, S. 523, V. 177–184)

Auf der intertextuellen Ebene seines Werks untermauert Brant damit die für sich als gelehrten (und zudem bereits prominenten) Dichter beanspruchte Funktion des Sehers und Warners, auf die ja auch das Traumgedicht nachdrücklich insistiert. Anders als in den Prodigien-Dichtungen, die auf ›reale‹, für jedermann sichtbare Naturphänomene referieren, geht es im Traumgedicht allerdings um göttliche Offenbarung und also um eine diese Realität transzendierende Erfahrung. Wie Joachim Knappe beobachtet, beansprucht der humanistische Autor Brant deshalb in diesem spezifischen Fall ganz bewusst für sich das dichterische Fiktionsrecht, indem er »mit sich selbst als Protagonisten eine fiktive Traumszene simuliert« (Knappe 2003, S. 94) und so die dichterische Rolle des prophetischen Orators an das durch die literarische Tradition seit der Antike verbürgte Weisheitsmedium des Traums zurückkoppelt.¹⁴ Das Spiel mit dem fiktiven Rollenswitching (zwischen homodiegetischer Instanz und Autor des Büchleins) wird dabei, anders als noch bei Hans Folz, ausdrücklich angezeigt und für den Rezipienten transparent gemacht: *Das er [Sebastianus brant, B.S.] vom crütz ein büchlyn macht / als ob im traumt und er doch wacht.* (Wilhelmi, S. 523, V. 487f.).

3. Hans Sachs

In seinem bereits im Titel als *gespräch* ausgewiesenen Spruchgedicht bemüht schließlich Hans Sachs die antiken Götter als Interlokutoren des schlafenden Dichters. Die einschlägig bekannten mythologischen Figuren – Jupiter, Mars, Juno, Pluto, Phöbus, Saturn, Minerva, Luna, Diana und Merkur – fungieren hier im Wesentlichen als Personifikationen, unter die sich mit »Penuria« und (der allerdings abwesenden) »Res-publica«, die den Gemeinnutz verkörpert, zugleich auch zwei genuin allegorische Konstruktionen mischen. Innerhalb seiner Spruchgedichte lässt sich das ›Ardtlich gesprech der Götter‹ zunächst einmal einer thematisch verwandten Reihe zuordnen, in denen sich Sachs mit der anhaltenden politischen Krise des Reichs beschäftigt. Dabei lassen sich die einzelnen Gedichte häufig in Bezug zu konkreten historischen Ereignissen setzen, wie im vorliegenden Fall zu dem im Abfassungsjahr (1544) in Speyer einberufenen Reichstag (Spriewald 1990, S. 164–166; Feuerstein 2001, S. 237f.). Das gewählte Szenario des Göttergesprächs weist das vorliegende Gedicht darüber hinaus einem eigenen Typ zu, der sich Johannes Rettelbach zufolge »entfernt an das antike Modell Lukians anlehn[t]« (2019, S. 237). Das in diesem Typ durchgehend verwendete Traum-Exordium dekliniert Sachs auch im konkreten Fall nach einem festen, für seine homodiegetischen Traumgedichte wiederum insgesamt charakteristischen Grundschema. Das erzählende Ich, das hier direkt zu Beginn mit der Angabe seines Lebensalters ein autobiographisches Bezugsmoment einflieht (*Als ich meins alters war / Tretten ins fünfftzig jar*; K/G 4, S. 176, V. 3f.), liegt nachts im Bett wach und hängt trüben Gedanken nach. Ausgelöst werden diese durch die ›Widerwärtigkeit‹ der politischen Zustände im Reich, d.h. die allgemein herrschende Zwietracht zwischen den beiden Parteien, die auch die wiederholt einberufenen Reichstage nicht beizulegen vermögen. Über dem Grübeln schläft das Ich schließlich ein (*Inn sollichem nachdencken / Thet sich zu schlaffen sencken / Meyner augen gelieder*. ebd., V. 17–19). Im Traum

erscheint ihm dann der *engel genius* und geleitet ihn kurzerhand in den Olymp (ebd., V. 29; S. 177, V. 1–4). Dort haben sich die Götter auf Jupiters Initiative hin versammelt, um angesichts der gespaltenen Situation im Reich gemeinsam über eine mögliche Lösung zu beraten.

Anders als in den beiden zuvor analysierten Dichtungen, in denen das Ich jeweils aktiv am redeförmigen Binnengeschehen teilhat, nimmt in diesem Fall das (träumende) Ich in der himmlischen Götterversammlung ausdrücklich eine rein passive Zuschauerfunktion ein. Genius platziert den Gast in einer Fensternische, von wo aus er das Geschehen im Saal verfolgen kann:

Er stelt mich inn ein fenster
An eynem duncklen ort,
Das ich mocht alle wort
Hören inn diesem sal
(K/G 4, S. 177, V. 7–10).

Mit diesem Kunstgriff verstärkt Sachs gezielt den szenisch-theatralischen Charakter der anschließenden Debatte, die zudem hinsichtlich der darin eingelagerten progressiven Handlungsstruktur unverkennbar ein dramatisches Spannungsmoment aufweist (vgl. Spriewald 1990, S. 165f.). So entfaltet sich im ersten Abschnitt eine lebhafteste Debatte über die geeigneten Heilmittel zur Beilegung der Krise, die allerdings nacheinander von verschiedener Seite durch überzeugende Gegenargumente entkräftet und verworfen werden. Das betrifft zunächst den Vorschlag Jupiters, des Oberhaupts der Versammlung, den Frieden kraft seiner hoheitlichen Gewalt zu befehlen bzw. den feindlich gesinnten Geist der Konfliktparteien mit Hilfe von Phoebus' *sunnen glest* zu erleuchten und so zu *lieb unnd eynigkeit* zu konvertieren (ebd., S. 180, V. 35f.; S. 181, V. 8). Ebenso betrifft dies die jeweils maßgeschneiderten Strategien, die die übrigen Götter ins Feld führen: den Krieg (Mars), die dynastische Heiratsstiftung (Juno), den Reichtum (Pluto), die Redekunst (wieder Jupiter selbst) oder den drückenden materiellen Mangel (Penuria). Den Wendepunkt des Gesprächs, das somit – in

sinnbildlicher Analogie zu den vom erzählenden Ich einleitend erwähnten Reichstagen – ins Leere zu laufen droht, markiert schließlich der Auftritt der Weisheitsgöttin Minerva. Sie fordert die Rückkehr des aus dem Reich vertriebenen Gemeinnutzes in Gestalt der »Res-publica«, die nämlich einzig dazu fähig sei, die streitenden Fürsten zu versöhnen und das Reich dauerhaft zu befrieden (K/G 4, S. 182, V. 10–15). Entsprechend verhandelt der zweite Teil des Gesprächs die Umsetzung dieses Plans. Jupiter schickt Merkur zur Erde, um »Res-publica« zu holen, doch die Gesuchte ist unauffindbar. Dank der Hinweise von Luna und Diana spürt Merkur sie schließlich in schwer krankem Zustand in einer einsamen Felshöhle auf, woraufhin Jupiter Äskulap befiehlt sie zu heilen und dann (zusammen mit Merkur) heraufzubringen. Der von Vorfreude auf den lang ersehnten Anblick der »Res-publica« erfüllte Ich-Erzähler wird nun allerdings abrupt vom Hahenschrei geweckt – eine ironische Variante des bekannten Minnesang-Topos, die zugleich die Funktion erfüllt, den Ausgang des Traums offenzulassen und damit in Bezug auf die äußere Wirklichkeit die Hoffnung auf eine positive Wende der politischen Lage.¹⁵

Die evidenten szenischen Effekte des redeförmigen Mittelteils lassen nicht zuletzt auch das dort konsequent beibehaltene Stilmittel der Inquit-Formeln (z.B. *Jovis sprach: [...] Juno antwort;* K/G 20, S. 178, V. 24, 35) in einem ambivalenten Licht erscheinen. Denn diese Formeln sichern einerseits in konventioneller Weise die diegetische Verknüpfung der wörtlichen Redepassagen und damit die Kohärenz der narrativen Diskursform des Gesamttexts. Zugleich übernehmen dieselben Formeln im konkreten Fall aber stillschweigend auch die Funktion von Regieanweisungen, was wiederum die Textpräsentation innerhalb der (zweiten) Druckausgabe von 1554 (VD16 S 181) auch mit typographischen Mitteln nach außen hin sichtbar macht. Ähnlich wie bei dramatischen Texten sind hier nämlich entweder direkt vor oder nach den epischen Überleitungen zu den einzelnen direkten Redepassagen die Namen der jeweiligen Sprecher extra angezeigt und dabei in Form von – zentriert gesetzten – Zwischenüberschriften auch

optisch vom durchlaufenden Text abgehoben. Dies erleichterte zunächst einmal dem Leser die Orientierung innerhalb des Texts. Darüber hinaus favorisierte die Einführung eines solchen optischen Dispositivs, das übrigens schon früh auch in Manuskripten wie z. B. dem ›Roman de la Rose‹ zu finden ist und also eine bekannte und erkennbare Buchtradition fortführt, aber unwillkürlich ebenso den innerhalb des Texts selbst bereits tendenziell angelegten fließenden Übergang vom narrativen bzw. homodiegetischen Format zu szenischen Formaten. Verwiesen sei unter diesem Aspekt auch auf die dem vorliegenden Spruchgedichttyp grundsätzlich affine Gruppe von Sachs' dramatischen Kampf- oder Streitgesprächen, in denen ebenfalls häufig ein mythologisches Personal agiert. Die vermittelnde Funktion, die in den homodiegetischen Gedichten der epische Rahmen erfüllt – die Heranführung des Lesers/Zuhörers an die redeförmige allegorische Binnenhandlung und deren abschließende lehrhafte Ausdeutung – geht dort auf Prolog und Epilog über und damit die Rolle des erzählenden Ichs auf die Figur des Theaterherolds.¹⁶

Zwar nimmt Sachs in seiner Bearbeitung des gewählten Sujets als Spruchgedicht eindeutig die homodiegetische Strategie des populären traditionellen Formats auf. Mit der Wahl des engelhaften Genius als Traumführer (ein in Sachs' homodiegetischen Traumdichtungen wiederkehrendes Motiv) favorisiert er zudem die Gleichsetzung des textinternen Ichs mit der Figur des Dichters. Angesichts der dem Träumenden verweigerten Erfüllung seines Herzenswunsches verfehlt der Traum diesmal allerdings seine Funktion als Weisheits- bzw. Erkenntnismedium, weshalb das Dichter-Ich nach dem Aufwachen weiterhin betrübt und von tiefer Skepsis bezüglich der Wiederherstellung des *gemeinen nutz* in der politischen Wirklichkeit erfüllt bleibt.

Ähnlich wie Folz und Brant legt auch Sachs mit Hilfe der konventionellen Autorsignatur am äußersten Textrand eine direkte Spur zu seiner eigenen Person (...*wünscht Hans Sachs*; ebd., S. 188, V. 23), die innerhalb des Texts zugleich in symmetrischer Entsprechung zur o.g. autobiographischen

Altersangabe am Beginn des narrativen Exordiums steht. Im Medium des Drucks wird der empirische Autorbezug zudem auf der paratextuellen Ebene auch nach außen hin fixiert. Im Einklang mit dem für die Flugschriften der Frühdruckzeit charakteristischen dreiteiligen Aufbau des Titelblatts (Abb. 3), den die spätere Ausgabe von 1553 unverändert übernimmt, findet hier nämlich der Autorname »Hans Sachs« unterhalb des Holzschnitts einen festen Platz (VD16 S 180; ebenso VD16 S 181). Zudem gibt die Bildkomposition des das Zentrum der Seite einnehmenden Holzschnitts das inhaltliche Geschehen, das im darüber gedruckten Titel angekündigte *ardlich gsprech der Götter*, aus eben jener Perspektive wieder, die der Dichter Sachs innerhalb des Texts seinem homodiegetischen Alter Ego zuweist:

[...] in diesem sal.
Die götter all zu-mal
Ein groß versammlung hetten,
Zirckel-rund sitzen theten.
Jupiter auff seym thron
(ebd., S. 177, V. 10–14).

Fazit

Abschließend lässt sich festhalten, dass die drei untersuchten Texte hinsichtlich der Verknüpfung des redeförmigen Mittelteils mit dem homodiegetisch gestalteten Rahmen jeweils unterschiedliche, das überlieferte Format variierende Akzente setzen. Anders als in der Minneredentradition führt der ihr gleichwohl entlehnte morgendliche Spaziergang in Hans Folz' Spruch ›Das römische Reich‹ das erzählende Ich nicht in eine allegorische Binnenwelt hinein, in der Personifikationen agieren. Das allegorische Szenario, als das das desorientierte Ich die Außenwelt anfänglich selbst wahrnimmt und das als Ausgangspunkt für seinen Dialog mit dem Persefant dient, entschlüsselt dieser nachfolgend im Rahmen eines historischen Erklärungsmodells. Auf diese Weise wird eine konkret-›reale‹ Bedeutungsebene restituiert, auf der das Ich wiederum abschließend seinen eigenen

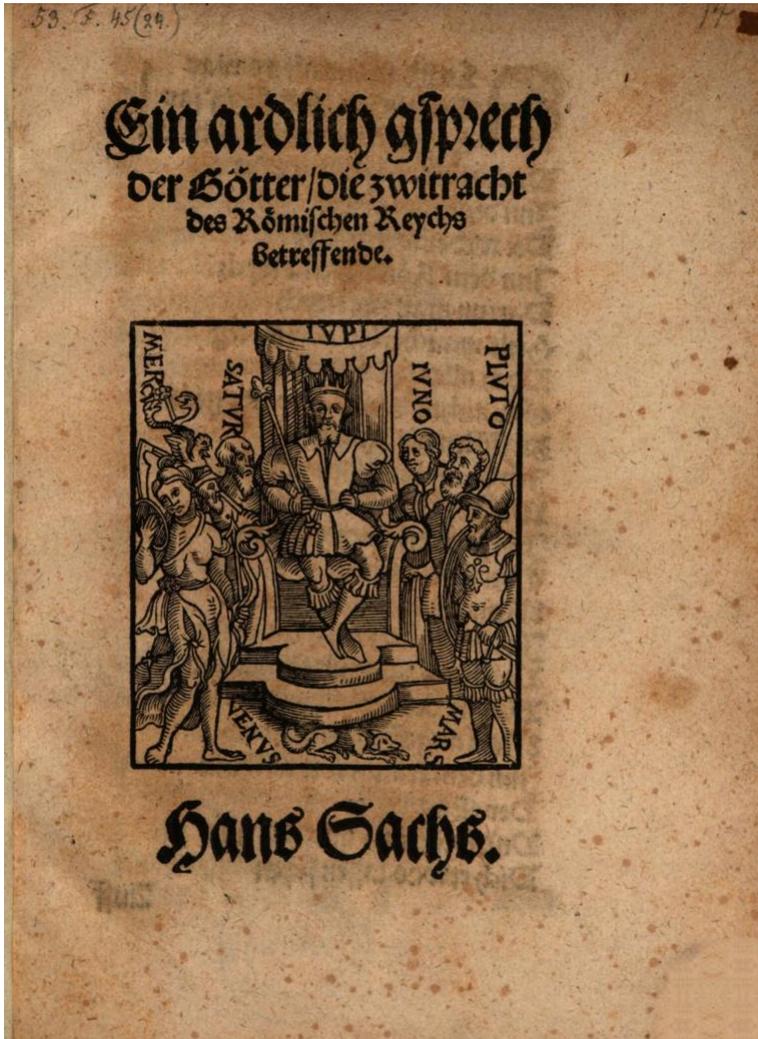


Abb. 3: Titelholzschnitt von Hans Sachs: ›Ein ardtlich gsprech der Götter die zwitracht des Römische[n] Reychs betreffende‹. Nürnberg: Georg Merckel 1553 (VD16 S 181; benutztes Exemplar: München, Bayerische Staatsbibliothek Res/4 P.o.germ. 176 d,18; <https://mdz-nbnresolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10906916-3>).

lehrhaft-zeitkritischen Diskurs verorten kann. In Sebastian Brants ›Traum‹ hingegen wird das interne allegorische Sprecher-Ich des Kreuzes sukzessiv durch die personale Instanz eines souverän agierenden Orators ersetzt, die zugleich das homodiegetische Ich des Traum-Eingangs und die Figur des sich in den Paratexten selbstbewusst inszenierenden gelehrten Dichter-Propheten zur Deckung bringt. In Hans Sachs' Spruchgedicht schließlich ist dem träumenden Ich die Perspektive eines exemplarischen Zuschauers auf das allegorisch eingekleidete Geschehen in Gesprächsform zugewiesen, das sich hier wie auf einer virtuellen Theaterbühne entfaltet. Den somit sehr verschiedenen, in Bezug auf das konventionelle homodiegetische Format wie gesagt jeweils spezifischen Vorgehensweisen der Autoren verleihen in allen drei Fällen die gedruckten Textfassungen nach außen hin zusätzliche Wirksamkeit, wobei insbesondere dem neuen Instrument des sich stufenweise ausdifferenzierenden paratextuellen Apparats eine tragende Rolle zufällt.

Anmerkungen

- 1 Die für Sachs' Werke angegebenen HB-Nummern folgen dem Repertorium von Holzberg/Brunner 2020.
- 2 Zu Folz' Tätigkeit als Drucker vgl. grundlegend Rautenberg 1999, die alle erhaltenen mehrblättrigen Drucke der Folz-Pressen unter drucktechnischen Kriterien systematisch untersucht. Außerdem Huey 2012.
- 3 Vgl. die im VD16 rubrizierten Sachs-Drucke der Jahre 1540–46. Die Entstehung des o.g. Spruchgedichts datierte Sachs bei der Niederschrift in seinem privaten Werkverzeichnis auf den 3. März 1544. 1553 erschien eine zweite Nürnberger Ausgabe bei Georg Merckel, dem Sachs Anfang/Mitte der 50er Jahre ebenfalls eine größere Menge seiner Spruchgedichten zum Druck überließ. Neben dem hier behandelten Gedicht finden sich darunter noch weitere Nachdrucke erstmals um 1545 bei Wachter erscheinender Gedichte, darunter das thematisch und typologisch verwandte ›Die unnützlich fraw sorg‹ (HB 783, vom 3. Februar 1537). Zur handschriftlichen Erfassung der Werke in den sog. Spruchbüchern vgl. zuletzt Holzberg 2021, S. 27.

- 4 Ebd., S. 16, hebt mit Blick auf die literarische Produktion des Hans Sachs zudem die günstigen Vertriebsbedingungen der Flugblätter und -schriften hervor, die an öffentlichen Orten wie Märkten und Messen für einen relativ geringen Kaufpreis feilgeboten wurden.
- 5 Zu Beheim vgl. mit besonderer Berücksichtigung des medialen Aspekts Spriewald 1990, S. 9–55.
- 6 Fischer, S. 336, V. 154: *Got selbs hat eüch gefüget her*; ebenso wird die Botenfunktion vom Ich-Erzähler ausdrücklich angezeigt: *Des wegs fragt er* [der Persefant, B.S.] *mich in die lant, / Dar er von fürsten was gesant.* (ebd., V. 143f.).
- 7 Es handelt sich um die Spruchgedichte ›Werbung im Stall‹, ›Zweierlei Minne‹ und ›Der Traum‹ (Fischer Nr. 15, 31 und 32), die Folz gleichfalls selbst druckte; ausführliche Beschreibung der Texte bei Klingner/Lieb 2013, Nr. B245, B247 und B252.
- 8 Das gilt insbesondere für den doppelköpfigen Adler des Nürnberger Stadtwappens sowie dem direkt oberhalb, im Zentrum der Bildkomposition, platzierten Reichsadler; eine detaillierte Beschreibung des Holzschnitts findet sich bei Huey 2012, S. 29. Die leicht variierenden vier überlieferten Fassungen des Drucks sind alle mit demselben Holzschnitt ausgestattet. Zur noch leeren Titelseite vgl. grundsätzlich Rautenberg 2004, S. 12–15. Die Vorrede der Drucke von 1479 und 1480 ediert Fischer, S. 33f., im Apparat (allerdings ohne den zugehörigen Holzschnitt).
- 9 *gedrückt von hannsen vollczen barbyrer zu nüremperg Anno domini M CCCC und im LXXX yare* (ebd., S. 332 [Apparat]).
- 10 Der deutschen Fassung des Gedichts ist ein kurzer, zwei Reimpaare umschließender Prolog vorangestellt, in dem explizit auf das lateinische Original Bezug genommen wird: *Des crützes clag schmach er und stat / wie in latyn geschriben hat / Doctor Sebastianus Brant / zû gûten wercken uns ermant.* Wilhelmi, S. 510, V. 1–4.
- 11 Als vorbildliches Beispiel führt der Sprecher die erfolgreiche Abwehr der türkischen Belagerung von Rhodos im Jahre 1480 durch die ›Kreuzritter‹ des Johanniterordens an. Das Ereignis ist in der Literatur des 16. Jahrhunderts insgesamt präsent; eine Schlüsselrolle kommt dabei der Beschreibung in der von Wilhelm Caoursin, dem damaligen Vizekanzler von Rhodos, lateinisch verfassten ›Historia Rhodis‹ zu, von der 1512 bei Johann Grüninger in Straßburg eine deutsche Bearbeitung des Johannes Adelphus erschien. Vgl. dazu Sasse 2020, S. 50f.
- 12 So werden die äußeren Abstände der Textstellen, an denen das Ich explizit auf sich selbst verweist, immer größer. Auf das letzte ›Ich‹, dem bereits unmittelbar

ein ›wir‹ vorausgeht (*Die nüwen schwür mit alter plag / die wir ietz sehen alle tag / Die schwür die ich nit nennen gdar / ein ieder nymt eins nüwen war;* Willhelmi, S. 515, V. 188–191, Hervorhebung B.S.), folgt zudem erst 146 Verse später das nächste ›wir‹ (ebd., S. 519, V. 336).

- 13 Dazu ausführlicher Niederberger 2005, die allerdings das Traum-Gedicht nicht berücksichtigt; zuletzt auch Mertens 2010.
- 14 Die These, dass sich der gelehrte Traumdeuter Brant damit gezielt gegenüber volkstümlichen Praktiken der Zeit, wie sie vorrangig in den sog. Traumbüchern ihren Niederschlag fanden, abgrenzte, wird durch die Tatsache gestützt, dass er diese Literaturform in seinem ›Narrenschiff‹ offen verspottet. Vgl. dazu Gantet 2010, hier S. 75, die allerdings ebenfalls das Traumgedicht nicht berücksichtigt.
- 15 Vgl. dazu Spriewald 1990, S. 166, die zudem darauf hinweist, dass die Unauffindbarkeit und die Versehrtheit der »Res-publica« retardierende Momente bilden, die den dramatischen Spannungsbogen der (diskursiv verhandelten) Handlung stützen.
- 16 Rettelbach 2019, S. 235, zufolge decken die insgesamt 51 Sprüche, die Sachs im Übrigen auch in seinem handschriftlichen Generalregister von 1560 als ›Gespräche‹ rubriziert, grundsätzlich »einen Grenzbereich zwischen Drama und Erzählung ab«. Im Übrigen behandelt Rettelbach die allegorischen Gespräche als eigene Kategorie gegenüber den ›narrativen‹ (durchgehend heterodiegetisch gestalteten) Sprüchen. Zu den Gesprächen insgesamt ebd., S. 235–239; zum Generalregister ebd., S. 34–36; eine Ausgabe des Generalregisters (nach der handschriftlichen Fassung von 1560) liefert Hahn 1986. Beispiele für dramatische Varianten von Göttergesprächen bieten die zwischen Gespräch und Drama oszillierende ›Comedia oder kampffgesprach zwischen Juppiter und Juno ob weiber oder mender zum regimentn tüglicher seyn; hat V person‹ (HB 638, vom 13. April 1534; dazu Rettelbach 2019, S. 235), oder die als Reihenspiel angeordnete ›Ein comedia, darin die göttin Pallas die tugend und die göttin venus die wollust verficht, und hat xii person und drey actus‹ (HB 372, vom 3. Februar 1530; dazu Sasse 2005, S. 161f.).

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Brant, Sebastian: Doctor Sebastian Brants traum Jn tütsch, [Pforzheim: Thomas Anselm] 1502 (VD16 B 7097, online).

- Fischer, Hanns (Hrsg.): Hans Folz: Die Reimpaarsprüche, München 1961 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 1).
- Folz, Hans: Zu wissen das her nach folget ein teütsch worhaftig poetisch ystori von wannen das heylig römisch reiche seinen vrsprung erstlich hab, [Nürnberg: Hans Folz] 1480 (GW 10160, online).
- Keller, Adelbert/Goetze, Edmund (Hrsg.): Hans Sachs, 26 Bde, Tübingen 1870–1908, ND Hildesheim 1964 (BLV 102–106, 110, 115, 121, 125, 131, 136, 140, 149, 159, 173, 179, 181, 188, 191, 193, 195, 201, 207, 220, 225, 250; im laufenden Text zitiert als K/G, gefolgt von der Band-, Seiten- und Verszahl.)
- Sachs, Hans: Ein ardtlich gesprech der Götter die zwitracht des Römische[n] Reychs betreffende, [Nürnberg: Georg Wachter] 1545 (VD16 S 180); ND [Nürnberg: Georg Merkel] 1553 (VD16 S 181, online).
- Wilhelmi, Thomas (Hrsg.): Sebastian Brant, Kleinere Texte. Bd. 1.2, Stuttgart – Bad Cannstatt 1998 (Arbeiten zur Mittleren Deutschen Literatur N.F. 3.1.2).

Sekundärliteratur

- Epping-Jäger, Cornelia: Szenarien der Literalisierung. Formen intermedialer Kommunikation zwischen Oralität und Literalität, in: Borsò, Vittoria [u.a.] (Hrsg.): Schriftgedächtnis – Schriftkulturen, Stuttgart/Weimar 2002, S. 175–196.
- Epping-Jäger, Cornelia: Die Inszenierung der Schrift. Der Literalisierungsprozess und die Entstehungsgeschichte des Dramas, Stuttgart 1996.
- Feuerstein, Ulrich: Derhalb stet es so übel Icz fast in allem regiment: Zeitbezug und Zeitkritik in den Meisterliedern des Hans Sachs (1513–1546), Nürnberg 2001 (Nürnberger Werkstücke zur Stadt- und Landesgeschichte 61).
- Gantet, Claire: Der Traum in der Frühen Neuzeit. Ansätze zu einer kulturellen Wissenschaftsgeschichte, Berlin/Boston 2010 (Frühe Neuzeit 143).
- Glauch, Sonja: Ich-Erzähler ohne Stimme. Zur Andersartigkeit mittelalterlichen Erzählens zwischen Narratologie und Mediengeschichte, in: Haferland, Harald/Meyer, Matthias (Hrsg.): Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven, Berlin/New York 2010, S. 149–185.
- Glauch, Sonja/Philipowski, Katharina: Vorarbeiten zur Literaturgeschichte und Systematik vormodernen Ich-Erzählens, in: Dies. (Hrsg.): Von sich selbst erzählen. Historische Formen des Ich-Erzählens, Heidelberg 2017 (Studien zur historischen Poetik 26), S. 1–61.
- Hahn, Reinhard (Hrsg.): Das handschriftliche Generalregister des Hans Sachs. Reprintausgabe nach dem Autograph von 1560 des Stadtarchivs Zwickau von Hans

- Sachs mit einer Einführung von R.H, Köln/Wien 1986 (Literatur und Leben N.F. 27).
- Haferland, Harald: Art. Erzähler, in: HWR, Bd. 10 (Nachträge A – Z), Darmstadt 2012, Sp. 274–290.
- Holzberg, Niklas/Brunner, Horst: Hans Sachs. Ein Handbuch. Mit Beiträgen von Eva Klesatschke, Dieter Merzbacher und Johannes Rettelbach, 2 Bde, Berlin/Boston 2020.
- Holzberg, Niklas: Hans Sachs, Stuttgart 2021.
- Huey, Caroline: Hans Sachs and Print Culture in Late Medieval Germany. The Creation of Popular Discourse, Farnham [u. a.] 2012.
- Kellermann, Karina: Sebastian Brant als Wunderzeichendeuter, Publizist und königlicher Ratgeber. Der Meteoriteneinfall von Ensisheim (7.11.1492) und was der Humanist daraus macht, in: Büschken, Dominik/Plattmann, Alheydis (Hrsg.): Die Figur des Ratgebers in transkultureller Perspektive, Göttingen 2020 (Studien zu Macht und Herrschaft 6), S. 193–216.
- Kleinschmidt, Erich: Gradationen der Autorschaft. Zu einer Theorie paratextueller Intensität, in: Ammon, Frieder von/Vögel, Herfried (Hrsg.): Die Pluralisierung des Paratexts in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen, Berlin 2008 (Pluralisierung und Autorität 15), S. 1–17.
- Klingner, Jakob/Lieb, Ludger: Handbuch Minnereden, Berlin/New York 2013.
- Knape, Joachim: Autorpräsenz. Sebastian Brants Selbstinszenierung in der Oratorrolle im ›Traum‹-Gedicht von 1502, in: Suntrup, Rudolf/Veenstra, Jan R. (Hrsg.): Self-fashioning = Personen(selbst)darstellung, Frankfurt a.M. 2003, S. 79–108.
- Knapp, Fritz Peter: Einleitung (C Allegorie und Wissensliteratur), in: Ders. (Hrsg.): Kleinepik, Tierepik, Allegorie und Wissensliteratur, Berlin/Boston 2013 (Germania litteraria mediaevalis Francigena 6), S. 269–268.
- Mertens, Dieter: Sebastian Brant, das Reich und der Türkenkrieg, in: Ders./Speck, Dieter/Studt, Birgit (Hrsg.): Humanismus und Landesgeschichte: ausgewählte Aufsätze, Stuttgart 2018, S. 471–513 (zuerst in: Bergdolt, Klaus [Hrsg.]: Sebastian Brant und die Kommunikationskultur um 1500, Wolfenbüttel 2010, S. 173–218).
- Mohr, Jan: Theorien und Praktiken. Frühe Neuzeit, in: von Contzen, Eva/Tilg, Stefan (Hrsg.): Handbuch Historische Narratologie, Stuttgart 2019, S. 20–33.
- Niederberger, Antje: Das Bild der Türken im deutschen Humanismus am Beispiel der Werke Sebastian Brants (1456–1521), in: Kurz, Marlene [u.a.] (Hrsg.): Das Osmanische Reich und die Habsburger Monarchie in der Neuzeit. Akten des

- Internationalen Kongresses zum 150-jährigen Bestehen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, Wien 2005 (Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, Ergänzungsband 41), S. 181–204.
- Philipowski, Katharina: Exemplarik und Erfahrung in allegorischen Ich-Erzählungen (am Beispiel von Konrads von Würzburgs ›Klage der Kunst‹), in: Beiträge zur älteren deutschen Sprache und Literatur 139 (3) (2017), S. 377–410.
- Rautenberg, Ursula: Das Titelblatt. Die Entstehung eines typographischen Dispositivs im frühen Buchdruck, Erlangen-Nürnberg 2004 (Alles Buch. Studien der Erlanger Buchwissenschaft 10).
- Rautenberg, Ursula: Das Werk als Ware. Der Nürnberger Kleindrucker Hans Folz. Siegfried Grosse zum 75. Geburtstag am 22. Oktober 1999, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 24/1 (1999), S. 1–40.
- Rettelbach, Johannes: Die nicht-dramatischen Dichtungen des Hans Sachs, Wiesbaden 2019 (Imagines Medii Aevi 45).
- Sack, Vera: Brant: Somnia, in: Universitätsbibliotheken Basel und Freiburg im Breisgau, Badische Landesbibliothek in Karlsruhe und Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg (Hrsg.): Sébastien Brant. 500° anniversaire de ›La Nef des fous‹ 1494–1994. ›Das Narrenschiff‹. Zum 500jährigen Jubiläum des Buches von Sebastian Brant. Ausstellungskatalog, Basel 1994, Nr. 43a/43b, S. 93.
- Sasse, Barbara: Die neue Wirklichkeit des Spiels. Zu den Anfängen einer metadramatischen Reflexion bei Hans Sachs, in: Annali dell'Università degli Studi di Napoli ›L'Orientale‹ (AION), Sezione Germanistica, N.S. XV/1–2 (2005), S. 131–172.
- Sasse, Barbara: »Ich Johannes Adelphus Phisicus...«. Literarische Strategien und kommunikatives Umfeld in den deutschen Widmungsreden des Johannes Adelphus Muling, in: Noe, Alfred/Roloff, Hans-Gert (Hrsg.): Die Bedeutung der Rezeptionsliteratur für Bildung und Kultur der Frühen Neuzeit (1470–1750). Beiträge zur sechsten Arbeitstagung in St. Pölten (Mai 2019), Bern [u.a.] 2020, S. 33–58.
- Schneider, Ute: Frühe Neuzeit, in: Rautenberg, Ursula/Schneider, Ute (Hrsg.): Lesen. Ein interdisziplinäres Handbuch, Berlin/Boston 2015, S. 739–763.
- Spriewald, Ingeborg: Literatur zwischen Hören und Lesen. Wandel von Funktion und Rezeption im späten Mittelalter. Fallstudien zu Beheim, Folz und Sachs, Berlin/Weimar 1990.
- Unzeitig, Monika: Autor und Autorschaft. Bezeichnung und Konstruktion in der deutschen und französischen Erzählliteratur des 12. und 13. Jahrhunderts,

Berlin [u.a.] 2010 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 139).

Wuttke, Dieter: Sebastian Brant und Maximilian I. Eine Studie zum Donnerstein-Flugblatt des Jahres 1492, in: Herding, Otto/Stupperich, Robert (Hrsg.): Die Humanisten in ihrer politischen und sozialen Umwelt, Boppard 1976 (Mitteilung der Kommission für Humanismusforschung 3), S. 141–176 (zuletzt gedruckt: Ders., Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren, Bd. 1, Baden-Baden 1996 [Saecula Spiritalia 29], S. 213–250).

Anschrift der Autorin:

Prof. Dr. Barbara Sasse
Università degli Studi di Bari ›Aldo Moro‹
Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica
Via Michele Garruba 6
I-70122 Bari
E-Mail: barbara.sasse@uniba.it

Laëtitia Tabard

*Parler en doy comme comme clerç d'armes:
miroitements du sujet dans le débat poétique
du XV^e siècle*

Abstract. The poetic debate as a genre is analyzed in this paper as an example of the integration of lyric dialogs into the form of first-person narrative. We try to explore the impact of this hybridization, especially in Christine de Pizan's three love debates. The transposition of lovers' dialogs seems to transform the status of the I, as the narrator does not appear as a clerk whose authority is linked to knowledge, but as a character involved in a scene and whose role is also to articulate divergent discourses. First, we explore the narrativization of the *jeu-parti* and the *pastourelle* in the debates of Christine de Pizan and Guillaume de Machaut, showing that this rewriting leads to structural modifications in narration and elaborates the figure of an ambushed narrator, eager to appropriate other languages or discourses. This scenography emphasizes one of the most important issue of the debate genre, the art of writing the other's voice. The hybrid and polyphonic nature of the character's voice is in fact object of reflections in the fifteenth century, particularly in the debate over the <Roman de la Rose>: Christine de Pizan expresses in this framework her perception of the double speech inherent to characters' discourses, elaborated according to conventional representations of social and moral types, but at the same time reflecting the author's intentions. The knight of the <Debat de deux amans> is analyzed here as an example of these inner contradictions within the character's speech. As a consequence, the narrator's implication in the dialog shades the debate as a whole: claiming to be outside and neutral, but appearing also as a character, the narrator seems no more to embody the authority and undermines the universality of knowledge: the debate can be considered as the expression of the limited point of view of an individualized character. The poetic love debate then reveals in the frame of first-person narrative a form of critical integration of other voices, which in fact weakens the didactic impact of the issues at stake: instance of subjectivity, the narrative I is also shaped by the lyric expression of desire and exemplifies the impossible neutrality of knowledge.

Parler en doy comme comme clerc d'armes: cette formule, tirée du « Livre du debat de deux amans » de Christine de Pizan (v. 499, p. 96), révèle la posture de détachement du « je » qui s'exprime dans le débat poétique du XV^e siècle. Parler d'amour comme un clerc parle des armes, c'est traiter d'un sujet sans rien en savoir, sans avoir l'expérience des choses dont on diserte, c'est en rester à un discours abstrait, détaché de soi, ce qui autorise quelque désinvolture mais supposerait aussi une clairvoyance que seule la distance permet. La narratrice, Christine, affirme comme son personnage son incompetence – elle demande qu'on l'excuse d'avoir *pou de savoir appris* (v. 14, p. 84: peu de compétences) – mais elle saura malgré tout écrire son *grant debat* (v. 51, p. 85), se permettant alors de s'aventurer hors de son domaine pour aborder, dans la forme narrative d'un *petit dit* (v. 10, p. 84), un savoir sur l'art d'amour que le chant lyrique à lui seul ne lui ouvrirait pas. Dans le « dit » comme dans le « debat » qui en émane, on peut de fait parler de tout, pour peu que l'on sache adopter la voix du clerc, engagé dans le temps (Cerquiglini-Toulet 1980, p. 165). Cette plasticité du discours à la première personne pose problème pour l'appréhension du fonctionnement interne des textes, et notamment dans le cas des débats poétiques français, qui semblent dériver de traditions d'écriture multiples. Ils se rattachent plus ou moins selon les cas au dialogue allégorique latin, aux genres lyriques dialogués, à la littérature morale et religieuse, voire aux formes dramatiques¹, si bien qu'on peut hésiter sur leur classement générique.

Les formes de la dispute poétique des XIV^e et XV^e siècles ont cependant été définies plus précisément par Pierre-Yves Badel (1988). Le débat, genre lyrico-narratif, se rattache clairement au « dit », et ne consiste pas seulement en un dialogue, celui-ci étant inséré dans un récit à la première personne. On peut également distinguer nettement le « débat » du « jugement », en prenant en compte le degré d'importance du conflit², mais surtout en envisageant les divergences dans la fin des poèmes. Dans la plupart des débats du XV^e siècle, le dialogue contradictoire entre des personnages s'achève en effet par un appel au public, à qui est dévolu de trancher la question mise

en jeu. Cette fin ouverte, mise à l'honneur par Christine de Pizan, distingue profondément la structure du débat de celle du <jugement> dans lequel on parvient à une sentence. Mais cette forme qui semble bien définie va malgré tout de pair avec une multiplicité de sujets. À côté des débats sur l'amour de Christine de Pizan puis d'Alain Chartier, de Vaillant ou de Blossesville, on compte nombre de débats politiques, comme le <Chemin de longue étude> de Christine de Pizan, qui adopte la même structure que les débats courtois, mais pour aborder les problèmes posés par les divisions du pouvoir ou les malheurs du temps; <Le Livre des quatre dames> d'Alain Chartier compare le malheur de quatre femmes privées de leurs amants, mais pour évoquer les conséquences d'Azincourt. Sans compter même les dialogues contradictoires insérés dans des récits allégoriques plus vastes, la tendance «omnivore» du débat (Angeli 1991, p. 39) semble permettre au genre d'aborder, dans un cadre défini par la longue tradition de la casuistique amoureuse, toutes sortes de questions d'actualité.

Parce que, dans la forme définie par Christine de Pizan, le récit à la première personne absorbe le principe lyrique des jeux-partis, le genre nous semble mettre en avant l'importance structurelle de la thématique amoureuse, par-delà la diversité des questions abordées: le débat, qui fonde sa logique sur l'opposition, se prête à la combinaison des formes et des registres et se développe en enchâssant des discours divers³, mais son cadre narratif, qui peut se penser comme une excroissance des dialogues lyriques, reste marqué par la présence d'un <je> qui ne se présente pas, ou pas totalement, comme celui d'un clerc garant de l'autorité du savoir; il montre en cela comment le <format> du récit allégorique à la première personne se trouve modifié en profondeur par la thématique amoureuse, exploitée pour associer des discours divergents voire contradictoires, et, en alliant récit et discours, opérer un déplacement de point de vue: *comme clerc d'armes*, le narrateur peut parler d'amour comme un clerc, ou à l'inverse philosopher mais comme un amant courtois, parler de la politique du royaume en poète ou en tant que femme, et ainsi toujours se saisir de la parole sans y être

autorisé par son état, pour la déléguer à qui de droit, ou du moins feindre de le faire.

Ce sont donc les déplacements impliqués par l'enchâssement du dialogue poétique dans la narration à la première personne qui nous intéresseront, et nous nous attarderons en particulier sur les trois disputes amoureuses de Christine de Pizan (éd. Altmann 1998), qui ont été des modèles d'écriture pour les textes ultérieurs. Ces débats mettent en valeur l'empreinte des genres lyriques dialogués et la manière dont ils ont pu conduire à mettre l'accent sur l'appropriation critique de discours divergents voire concurrents. La narration à la première personne fait ainsi jouer la thématique amoureuse contre le discours savant, dans le sens d'une mise en question des savoirs établis.

1. Du dialogue lyrique au récit: l'élaboration d'une scénographie

La transposition narrative des dialogues chantés est un des modes d'élaboration du débat poétique, qui se distingue des formes lyriques par la présence d'une narration encadrante développée: celle-ci détache le vers de la performance musicale⁴. Le genre constitue en ce sens un point de passage, un genre «lyrico-narratif» (Poirion 1980, p. 148). Les débats de Christine de Pizan, qui reprennent des questions issues des jeux-partis, permettent de mesurer les effets de cette filiation entre genre lyrique et narration dans le <dit>. Outre <Le Livre du Debat de deux amans> qui propose à la réflexion une question assez générale (l'amour apporte-t-il plutôt de la joie ou du malheur?), le <Livre des Trois jugemens> développe trois <cas> très proches des situations mises en question par les débats poétiques des trouvères. Une dame accorde son amour à un amant, qui ensuite la délaisse; péniblement éprouvée, elle finit par oublier son amour, et donne sa foi à un amant plus sincère, mais le premier l'accuse de l'avoir trahie, et elle soutient qu'elle était délivrée de son serment puisque abandonnée. Dans le second récit, une dame est séparée de son amant par la jalousie de son mari, qui la

tient enfermée; le jeune homme, qui désespère de la revoir un jour, finit après bien des souffrances par se consoler avec une autre. Une fois délivrée, la dame le lui reproche, mais il répond qu'il n'avait plus aucun espoir de la revoir. Enfin, une jeune demoiselle est abandonnée par son jeune amant, qui s'est tourné vers une dame d'un plus haut rang; désespérée, la jeune fille se refuse désormais à aimer, et repousse l'amant qui revient vers elle après avoir été déçu par la dame. Il soutient qu'elle doit lui pardonner une erreur dont il se repent.

Ces trois histoires développent des situations qui posaient la question de la fidélité masculine dans la lyrique des trouvères: le poète qui lance le <jeu-parti> peut demander par exemple s'il est légitime de quitter une dame lorsqu'on a l'occasion d'avoir l'amour d'une femme d'une qualité supérieure (Långfors 1926, p. 138–140). La formulation générale de l'alternative signale que les poètes débattent à propos de cas, relativement abstraits, et le public juge alors la qualité de leur prestation et non la dispute entre les amants. Les jeux-partis sont en ce sens des débats entre ceux qui jugent, et non entre les personnages.

La mise en récit de ces affaires, comme on peut le constater, ne se résume pas à l'insertion d'un dialogue, et Christine de Pizan, en se faisant narratrice, recompose profondément l'équilibre des forces. Dans le <Livre des trois jugemens>, d'abord, le récit donne de la chair à l'alternative abstraite, et permet de donner la parole à la dame trahie, dont le choix est objet d'examen (dans le dernier cas, doit-elle pardonner à l'amant qui a préféré une maîtresse plus noble, s'il se repent, ou cesser de l'aimer?). La narratrice est alors censée occuper la place du poète qu'on consulte sur un cas, mais ce rôle la situe dans un schéma narratif, par rapport à des personnages, à l'égard desquels elle n'est nullement neutre: consultée par la dame, dont elle est proche, elle privilégie de fait le point de vue féminin. La narratrice occupe ainsi une double position, à la fois intra- et extradiégétique (Altmann 1999, p. 228), comme personnage de l'histoire et comme instance auctoriale.

Le déplacement opéré par Christine permet donc de conserver la logique de la confrontation directe, entre des êtres impliqués dans une situation, qui existe dans le jeu-parti entre les poètes qui débattent, malgré le caractère apparemment impersonnel de la question posée. Il s'agit dans le débat d'une dispute entre amants, et non pas seulement d'une discussion sur l'amour. Cela accentue l'intrication entre les discours amoureux et savant qui faisaient déjà le sel du jeu-parti (Gally 2004, p. 23), et ce d'autant plus que le personnage féminin s'arroge alors le droit de discuter.

Sur ce point, Christine de Pizan s'inscrit dans la tendance définie par Guillaume de Machaut, qui, dans le «Jugement dou Roy de Behaingne», avait également repris aux jeux-partis la traditionnelle comparaison entre les maux amoureux, en incarnant l'alternative dans les personnages de la dame dont l'amant est mort, et du chevalier trahi par une dame infidèle. Dans le jugement de Machaut domine cependant la logique du «dit», qui relève de ce que Jacqueline Cerquiglini-Toulet (1988, p. 90) définit comme «montage». La plainte lyrique, la comparaison de maux et la formulation de l'alternative discutée forment des moments distincts; lorsque le narrateur intervient, il mène les discutants devant un juge, pour un procès allégorique, mettant en jeu les vertus royales personnifiées. La narrativisation du jeu parti permet alors de distinguer, de démêler et d'exposer ce que le discours des poètes mélangeait, et de mener les questionnements à leur terme⁵. Dans le débat de Christine de Pizan au contraire, la dispute n'est pas transférée devant un tribunal allégorique et reste ouverte au jugement du dédicataire: ce resserrement suppose d'accentuer l'hybridation des registres, en superposant argumentation juridique et discours amoureux. En reprenant le jeu-parti, Christine retient un certain fonctionnement du dialogue, fondé sur l'intrication du général et du particulier, et sur l'intégration du savoir dialectique au lyrisme courtois.

La «pastourelle» constitue également un jalon dans l'élaboration de la narration dialoguée du débat. Les disputes poétiques antérieures au

quatorzième siècle empruntent parfois à ce genre les éléments narratifs par lesquels la rencontre avec les personnages est introduite, et notamment la formule typique *l'autr'ier* ou bien le cadre printanier. Les points de passage sont d'autant plus aisés que certaines pastourelles, nommées par Paul Zumthor «pastourelles-débats», présentent une situation qui deviendra typique de la controverse poétique, celle d'un «*je assistant, caché ou non, à une conversation entre deux pastoures ou entre la pastoure et son ami*» (Zumthor 2000, p. 361). La reprise du dispositif de la cachette, dans le motif de l'embûche introduisant le dialogue, est l'élément le plus frappant de cet héritage; on la retrouve par exemple dans le premier jugement de Machaut comme dans le «*Debat des deux seurs*», dit aussi «*L'Embusche Vaillant*» (Deschaux 1982), et avec quelques nuances dans les débats d'Alain Chartier. Comment interpréter cette scénographie si on la situe dans cette filiation?

La pastourelle repose sur la confrontation entre l'univers courtois et celui des amours légères et naturelles, que sont censées incarner les bergères (Zink 1972), et suppose que le «*je*» lyrique s'aventure hors de son domaine. Dissimulé pour surprendre les personnages, il adopte l'attitude du chasseur, tentant de capturer un être de la nature sauvage. La marginalité spatiale du poète, dissimulé et relégué à la frontière du monde pastoral, matérialise dans la scène la division des classes sociales mais aussi des discours et des esthétiques, opposant le chevalier et les vilains, la poésie courtoise et le chant des bergers, division que le dialogue avec la bergère désirée transgresse. Cette mise en scène du «*je*», à l'écart et souvent en tiers, mais que son désir pousse à intervenir dans le dialogue, est le signe de la tentative d'appropriation poétique dont le monde pastoral est l'objet. Circonscrit dans une forme souvent proche de celle de la chanson d'amour, le chant populaire que représente la bergère est assimilé par le lyrisme courtois.

Dans le «*Jugement dou Roy de Behaingne*» de Machaut, le prologue narratif met en jeu un désir symétrique, celui du clerc voulant s'arroger le

discours amoureux. Pour écouter les oiseaux, il est conduit dans un lieu accueillant mais néanmoins à l'écart, un *destour*:

Si en choisi en l'air .i. voletant
Qui dessus tous s'en aloit glatissant:
<Oci! oci!> Et je le sievi tant
Qu'en .i. destour,
Sus .i. ruisseau, pres d'une bele tour
Ou il avoit maint arbre et mainte flour
Souëf flairant, de diverse coulour,
S'ala seoir.
Lors me laissay tout belement cheoir
Et me coiti si bien, a mon pover,
Sous les arbres, qu'il ne me pot veoir,
Pour escouter
Le très dous son de son joli chanter.
(«Jugement dou Roy de Behaingne», v. 25-37, p. 48)

J'en regardai alors un qui voletait dans le ciel, surpassant tous les autres en criant: <Oci! oci!>. Et je le suivis jusqu'au moment où, en un lieu à l'écart, surplombant un ruisseau, près d'une belle tour, où il y avait beaucoup d'arbres et de fleurs au doux parfum et aux couleurs variées, il alla se poser. Alors je me baissai tout doucement jusqu'à terre et, du mieux que je pus, je me tapis si bien sous les arbres que l'oiseau ne pouvait me voir, afin d'écouter la très douce mélodie de son joyeux chant.

La position de l'embuche rappelle la posture de chasseur du poète des pastourelles, et le désir de s'approprier un langage poétique émanant de la nature, ce que marquent les discours prêtés à l'oiseau et la stylisation de son cri par les onomatopées *Oci ! Oci !*. La discussion entre les personnages de l'amant et de la dame se substitue ensuite au chant des oiseaux, le narrateur adoptant à leur égard une attitude similaire, signalant l'intégration du discours lyrique dans la narration allégorique à la première personne: *Lors me boutay par dedans la fueillie / Si embuschiez qu'il ne me virent mie* (v. 54-55, p. 48: alors je me glissai dans les feuillages, si bien caché qu'ils ne me virent pas). La reprise des genres lyriques sous forme narrative ne se réduit

donc pas à faire allusion à des thèmes courtois connus, et suppose le déplacement dans le récit d'éléments formels structurants, comme les motifs de l'embûche ou la superposition de la dispute personnelle à l'interprétation d'un cas abstrait, ou encore l'appel au jugement d'un dédicataire. Par là-même se traduit aussi un rapport à l'autre et à son langage, et s'affirme une volonté d'hybridation des discours: la scénographie signifiante qui s'élabore, entre implication et détachement, exprime un effort pour assimiler dans le discours du «je» ce qui lui échappe ou lui est étranger, que ce soit le savoir dialectique, intégré à la voix féminine, ou le chant d'amour, porté par la parole du clerc.

2. L'ombre portée du narrateur

La posture du «je», narrateur-auteur dissimulé ou en retrait dans le dialogue, invite alors à mettre l'accent sur la dimension polyphonique du récit à la première personne. Il semble que se soit élaboré dans la dispute poétique tout un art d'écrire «par personnages», qui a pu se nourrir également des développements parallèles de la scène théâtrale, et c'est peut-être là un apport important du genre dans l'art médiéval du récit: centrant l'attention sur le dialogue, le débat pose la question de l'écriture de la voix de l'autre et semble lié intimement à une réflexion sur la notion de personnage.

Le discours des personnages est en effet l'objet d'un travail de mise en forme qui est explicitement revendiqué par l'auteur-narrateur dans les débats. Le débat s'écrit, pour être transmis à un juge, et si le narrateur renonce à trancher le cas, il occupe en revanche la fonction de «rapporteur», et se présente parfois explicitement, par exemple dans le «Debat de veil et du josne» de Blosseville, comme le *secrétaire* (v. 379, p. 186) des personnages: il est censé rendre compte des paroles échangées. Ce travail d'écriture est l'objet de diverses caractérisations. Il s'agit, tout d'abord, d'une mise en forme en un «cas», c'est-à-dire en un récit exposant la situation conflictuelle

selon les termes de la loi, et l'on retrouve le mot dans de nombreux débats lorsqu'est présentée l'intervention de l'auteur-narrateur, par exemple dans le «Débat de la Noire et de la Tannée» (Delsaux 2006, cf. v. 182–189, p. 52) ou dans le «Debat du content et du non content d'amour» de Jean du Prier (ms. Paris, BnF, fr. 1685, f^o 1 v^o). L'écriture est ainsi censée prendre modèle sur le discours juridique pour assurer l'intelligibilité du récit, rapportant des propos avec exactitude mais en les réorganisant de manière signifiante, pour permettre le jugement du lecteur. Dans le «Livre du Chemin de longue étude» de Christine de Pizan, la narratrice dit ainsi n'avoir *pas oublié a mettre / En escript du tout a la lettre / Cellui plait* (v. 6357–6359 p. 464: pas négligé de coucher par écrit, intégralement et mot à mot, ce procès), et présente les *escrips du debat de lors* (v. 6464, p. 464: la transcription de ce débat) pour répondre à Raison qui demandait que l'on cherche quelqu'un *qui sache tous les termes / De ce debat bien mettre en termes, / Et par escript tout mettre en ordre* (v. 6349–6351, p. 464: qui sache bien mettre en forme tous les arguments de ce débat et par écrit tout mettre en ordre).

L'action de l'écrivain s'apparente à une structuration, qui clarifie les enjeux de la question soulevée, mais aussi à une mise en voix, qui cherche la retranscription du ton. Si l'auteur se présente souvent à la fin du débat en se plaçant en retrait de l'échange oral, son intervention signale donc en même temps que le texte lui incombe, et que l'oralité apparente est une illusion qu'il crée: ainsi dans le «Debat des deux sœurs» de Vaillant, l'auteur dit écrire le dialogue entre les deux femmes de mémoire, mais il ajoute *combien que des fois plus de vint / A leur parler fus travaillant !* (v. 997–998, p. 156: quoique plus de vingt fois je me sois échiné à écrire leurs propos). Dans le «Debat de la Noire et de la Tannée», la mise en scène aboutit à un effet similaire, car le personnage de l'Acteur note les poèmes au fur et à mesure que les dames les lisent et écrit *de chaulde tire / Le dit de la chançon* (v. 194–195, p. 53: sur le champ, à chaud, les paroles de la chanson), mais au terme de l'échange, l'auteur précise qu'il trouve dans son logis *ancre et parchemin / Pour mettre [s]on entencion* (v. 963–964, p. 84: de

l'encre et du parchemin, pour y exprimer sa pensée). Dans cette mise en scène récurrente du travail auctorial succédant à la scène écoutée par le narrateur peut se lire la duplicité de la voix du personnage, qui donne l'illusion de la spontanéité orale alors qu'elle porte en fait l'intention de l'auteur.

Cette insistance sur la présence cachée de l'auteur peut s'expliquer par les réflexions menées au début du XV^e siècle sur le problème posé par l'insertion d'une voix autre dans un discours à la première personne. Aux admirateurs de Jean de Meun, qui, pour défendre le «Roman de la rose», imputent aux personnages certaines idées pour mieux en exempter l'auteur, Christine de Pizan oppose la conscience qu'elle a de la manipulation de la parole par l'auteur, ainsi qu'elle l'explique dans le «Livre des epistres du debat sur le Roman de la Rose» (p. 191):

Tu respons a dame Eloquance et a moy que maistre Jehan de Meun, en son livre, introduisi personnages et fait chacun parler selon ce qu'il lui appartient; et vrayement je te confesse bien que, selon le gieu que on veult jouer, il couvient instrumens propres, mais la volenté du joueur les appreste tieulx comme il les lui fault. Toute foiz certainement, ne te desplaie, il failli a bien introduire ses personnages, de commettre a aucuns autre chose que leur office, comme a son prestre, que il appelle Genius, qui tant commande coucher avec les femmes [...]: si ne say entendre qu'il appartiengne a son office, ne a mains autres personnages qui de celle matiere parlent. Tu dis que ce fait le Jaloux comme son office, et je te dis que auques en tous personnages ne se peut taire de vituperer les femmes [...].

Tu réponds à dame Éloquence et à moi-même que maître Jean de Meun introduisit des personnages dans son livre en faisant parler chacun de la manière qui lui correspond; et de fait je te concède que, selon le jeu qu'on veut jouer, il faut utiliser des instruments appropriés; mais, en fonction de ce qu'il veut faire, le joueur en dispose comme il l'entend. En tout cas, il est certain, ne te déplaise, qu'il échoue à bien introduire ses personnages en assignant à certains autre chose que leur rôle, comme à son prêtre qu'il appelle Genius, qui recommande tant de coucher avec les femmes [...]: je ne vois pas comment cela peut convenir à son rôle, ni à celui de bien d'autres personnages qui s'expriment sur ce sujet. Tu dis qu'en cela, le Jaloux agit conformément à son rôle, et moi

je te dis que, par la bouche de presque tous ses personnages, il ne peut s'empêcher d'insulter les femmes [...].

Cette analyse témoigne d'une conscience de la stylisation parodique révélée par la disconvenance des propos et par les incohérences des personnages. Pour Christine de Pizan, le discours rapporté semble certes un texte adapté au personnage, mais le style en est aussi façonné par l'intention de l'auteur: comme un musicien (ou un metteur en scène) usant à son idée de ses instruments, l'auteur fait en sorte qu'ils rendent le son approprié, s'accordent à son propos et le reflètent. La discordance est ainsi le signe de ce double jeu.

La duplicité du discours du personnage est d'ailleurs exposée dans le <Roman de la Rose> dans le cas où les allégories sont déguisées, si bien que l'on doit sentir dans leurs propos le jeu entre la fausse et la vraie identité – ou plutôt, il faut entendre, dans le jeu du personnage fictif, la manière dont l'auteur fait sentir la vérité. On peut penser, par exemple, à l'avertissement qui précède les discours de Faux semblant et d'Abstinence contrainte déguisés en pèlerins:

Mes ja ne verrez d'apparance
conclurre bone consequance
en nul argument que l'en face,
se deffaut existance efface;
tourjorz i troverez soffime
qui la consequance envenime,
se vos avez soutillité
d'entendre la duplicité.

(<Roman de la Rose>, v. 12109–12116, p. 119)

Mais vous ne verrez jamais déduire d'une apparence une conclusion correcte, quelque argumentation que l'on fasse, si une faute fait disparaître la réalité: vous trouverez toujours dans un tel raisonnement un sophisme qui pervertit la conclusion, si vous avez assez de subtilité pour percevoir la duplicité.

Écrire la parole du personnage qui argumente, c'est donc allier deux registres, mais aussi deux points de vue, deux intentions; c'est donc créer une discordance interne, que les failles de la logique laissent entendre.

C'est ce que manifeste exemplairement le cas du chevalier du <Debat de deux amans> qui dit parler d'amour *comme clerc d'armes*. D'emblée le prologue narratif signale que la narratrice a saisi là un effet de dissimulation: le personnage qui se veut sage et souhaite énoncer une vérité est en fait affecté personnellement par l'amour et cache ses larmes sous son capuchon, comme le signale la description de son attitude avant le dialogue (v. 237–244, p. 90). Sa voix manifeste cette duplicité, et l'on y entend à la fois ce qu'il veut dire, et ce que l'auteur veut laisser transparaître. D'une part, le discours du personnage s'organise rhétoriquement, envisageant les cas typiques de l'amour malheureux et les illusions des amants, pour aboutir à une condamnation de l'amour qui présente son jugement comme la conclusion d'une argumentation raisonnée: *Ainsi, ma dame, et vous, beau doux compains, / Ouïr pouez que l'amant a trop mains / De ses plaisirs, s'il est a drois attains, / Qu'il n'a de joye [...]* (v. 893–896, p. 106: Ainsi, ma dame, et vous, mon cher ami, vous pouvez entendre que l'amant a bien moins de plaisirs personnels, s'il est vraiment épris, qu'il n'a ce genre de joie).

D'autre part, le locuteur paraît habité par le langage courtois qui est pourtant récusé, comme cela apparaît dans sa conclusion elle-même: ironisant sur la *joye* de l'amour, qui par antiphrase ne désigne ici que les affres du désir, elle fait résonner cependant le mot caractéristique de la tradition lyrique célébrant l'amour. De fait, on peut remarquer que surgissent des accents plus personnels, individualisant le discours mais contredisant aussi le détachement dont il prétend faire preuve. L'expression *parler comme clerc d'armes* par laquelle le personnage nie plus ou moins être concerné directement par le sujet, apparaît finalement presque comme un commentaire ironique, à la lumière des aveux qu'il finit par concéder:

Croyez celui qui l'a bien esprouvé:
Si ne suis je mie pour tant trouvé
Sage en ce cas, mais nice et reprouvé,
C'est mon dalmage.
Mais a la fois, un fol avise un sage,
Et qui esté a en lointain voyage
Peut bien compter comment on s'i heberge,
En mainte guise.
(«Debat de deux amans», v. 853–857, p.105)

Croyez-en celui qui en a vraiment fait l'expérience: certes en disant cela, je ne me montre pas habile sur ce point, mais maladroit et fautif, cela me dessert. Mais en même temps, un fou sert d'avertissement à un sage, et celui qui a fait un lointain voyage est tout à fait capable de raconter comment on se loge sur place, de bien des façons.

L'étrangeté même de cette intervention contribue à la mettre en valeur: elle paraît en effet incongrue dans l'argumentation, puisqu'elle met en péril la fiabilité du discours, et que le personnage doit se justifier, en particulier en présentant son amour au passé et par la métaphore du *lointain voyage*. Un dernier voile se lève lorsque la conclusion achève de révéler les raisons secrètes du personnage, qui connaît par expérience que l'amour fait souffrir:

Savoir le doy, car griefment m'en douloye
Quant en ce point
Estoye pris; encor n'en suis je point
Quitte du tout, dont dessous mon pourpoint
Couvertement ay souffert maint dur point
A grant hachee.
(«Debat de deux amans», v. 899–904, p. 106)

Je suis bien placé pour le savoir, car j'en étais profondément affligé quand j'étais captif de cette situation; je n'en suis pas encore libéré du tout, et sous mon pourpoint, en cachette, j'ai souffert bien de violentes attaques, infligées à grands coups.

Les paroles du chevalier dévoilent progressivement sa passion, font surgir, au cœur de l'argumentation, une voix lyrique, dominée par le «sentement». À côté de la construction logique, et en rupture avec elle, ce mouvement dessine une progression vers l'intime, privilégie l'expérience vécue intérieurement sur les discours savants: le chevalier ne parle pas d'amour *comme clerc d'armes*, au contraire; il parle bien comme un amoureux malheureux, même s'il prétend discuter savamment. On devine ainsi l'ombre portée de l'auteur, qui retourne l'argumentation du personnage contre elle-même.

Cet effet de duplicité, qui confère profondeur et ambiguïté au personnage et empêche l'identification complète à un type ou à une idée, explique peut-être la place moindre des personnifications allégoriques dans les disputes poétiques⁶. C'est en tout cas un des effets les plus frappants de la scénographie attachée au récit à la première personne dans les débats amoureux. Comme personnage, le narrateur-auteur entretient des relations complexes avec les êtres qu'il écoute, il oriente la perception de leurs voix et insinue une autre logique dans leur discours, comme il peut le faire par ailleurs par la construction du dialogue et l'ordre des prises de parole. Dans le cadre du «dit» amoureux, cette écriture sape l'universalité prétendue du discours savant en révélant qu'il n'exprime que le point de vue, nécessairement limité, d'un personnage individualisé.

3. La duplicité du narrateur-auteur

La polyphonie du discours n'est pas sans rejaillir aussi sur le narrateur, à partir du moment où il est aussi un personnage caractérisé dans le récit. La posture de distance que les auteurs affectent, que ce soit parce que le «je» se cache ou parce qu'il reste en marge, dissimule aussi en partie leur engagement dans un dialogue qu'ils orientent en sous-main. Dans le «Livre des trois jugemens», Christine de Pizan semble ainsi se dérober, dès le premier récit:

Après vindrent devers moy pour enquerre
Le mien advis, mais pou pourroie acquerre
De complairë a l'un pour avoir guerre
A la partie
Adversaire; pour ce m'en suis partie,
Et autre si ne sçay tout ou partie
De tel debat juger pou appartie
Y suis sans faille.
Pour ce, Sire, la charge vous en baille [...].
(«*Livre des trois jugemens*», v. 665–673, p. 171)

Ils vinrent ensuite me voir pour me demander mon avis, mais je ne gagnerais pas grand-chose à complaire à l'un pour entrer en conflit avec la partie adverse; voilà pourquoi je me suis esquivée, et d'autre part, juger tout ou partie d'un tel débat n'est pas de mon ressort, je suis peu experte en la matière, assurément⁷. Voilà pourquoi, seigneur, je vous en confie la charge.

Cette attitude de retrait prudent assure l'autorité de la voix narrative, en garantit la neutralité et l'authenticité. L'impartialité de l'auteur se manifeste par le point de vue externe que la poétesse adopte, en rappelant, ponctuellement, qu'elle ignore les motivations des amants, notamment lorsqu'ils se révèlent infidèles et s'engagent dans une nouvelle liaison, comme c'est le cas dans l'histoire du troisième couple: *Si ne sçay pas comment il s'i contint, / Car pou dura l'amour; a qui il tint / Ne sçay je pas.* (v. 1337–1339, p. 188: mais je ne sais pas comment il se comporta, car l'amour dura peu; à qui cela tint, je l'ignore).⁸

De brèves incisives, comme *ce disoit il*⁹, rappellent ponctuellement que le récit est en fait un discours rapporté; mais ces signes d'une énonciation seconde et de la distance de la narratrice ne sont cependant jamais employés pour rendre compte des propos des dames. C'est seulement dans le cas des personnages masculins que la narratrice signale à l'attention des lecteurs qu'elle n'adhère pas à leurs dires, et ne peut témoigner que de leur forme ou de leur apparence. La récurrence du verbe *sembler*, ou du *semblant* dans

les commentaires qui suivent les discours suggèrent encore davantage leur duplicité:

Par tel semblant
Se complaignoit cil qui le cuer emblant
A celle aloit par beaulx mos assemblant,
Et tout estoit devant elle tremblant,
Ou sembloit estre.
(*«Livre des trois jugemens»*, v. 112–116, p. 157)

Voilà l'attitude qu'il adoptait pour se plaindre auprès d'elle, lui qui, en agençant de belles paroles, gagnait peu à peu son cœur, et devant elle il était tout tremblant – ou semblait l'être.

Par la correction qu'introduit le dernier vers, et que la rupture de rythme met en valeur, la narratrice module la valeur de vérité de l'affirmation et introduit le doute.

L'attitude de neutralité se trouve ainsi en même temps contredite dans le cours du débat par le parti-pris de la narratrice, dont la subjectivité fait parfois irruption de manière plus nette:

Ainsi promist, mais j'ouÿ recorder
Qu'aultrement fist sans longuement tarder
Et son faulx cuer, que l'on devrait larder,
Tost se changia,
Et pou a pou d'icelle se changia,
Qui tant l'amoit qu'a pou vive enragia
Pour son maintien qui trop le dommagia,
Sicom j'entens.
(*«Livre des trois jugemens»*, v. 213–220, p. 160)

Il fit cette promesse, mais j'ai entendu dire que, bien peu de temps après, il agit tout autrement et son cœur perfide, que l'on devrait pourfendre, changea bien vite; peu à peu il abandonna celle qui l'aimait tant qu'elle faillit en devenir folle tant sa conduite la blessa, à mon avis.

La qualification négative de l'amant, et le commentaire menaçant qui l'accompagne introduisent un jugement de valeur, dont la narratrice se donne comme l'origine dans la précision finale, mise en valeur dans le vers plus court et par l'utilisation d'une expression récurrente dans le récit (voir v. 1131, p. 183).

Cette individualisation de la voix narrative guide la progression d'ensemble du livre, et se précise encore davantage dans le dernier conflit, rapporté entièrement au discours indirect, et perçu donc uniquement à travers le filtre du discours de la poétesse. Or dans ce dernier cas, le plus défavorable pour le personnage masculin, les commentaires se font invectives: *A brief parler du tout en tout deroute / Celle amour fu, / Et la laissa et la mist en reffu / Le fauxx amant, que fust il ars en fu!* (v. 1375–1378, p. 189: pour le dire brièvement ce fut la débâcle de cet amour, et il l'abandonna et la repoussa, le faux amant, qu'il soit brûlé par le feu!).

La malédiction qui vient s'ajouter à la phrase, alors même que l'exigence de brièveté est d'abord rappelée, rompt de manière humoristique la fiction d'un discours neutre et mesuré. Par ce parti-pris, la narration fait émerger une figure d'auteure engagée, en fait, dans le débat, et qui propose son propre jugement sous couvert de question à trancher.

Laissant le public juge, l'auteur renonce à la posture d'autorité, et ne s'exclut pas de l'analyse critique des discours qu'il attend du lecteur subtil. Dans le récit à la première personne qui inclut un débat se dessine ainsi une réflexion critique sur l'origine de tout savoir: rapporté à un individu qui prétend être extérieur sans l'être, le discours clérical est dans une certaine mesure l'objet d'une réappropriation qui lui donne un autre sens. L'encadrement narratif à la première personne suggère avant tout l'ancrage du discours savant dans une psyché et l'impossibilité de la neutralité du savoir. Lorsque la dame, lectrice du «Jugement dou Roy de Behaingne», vient interpellé Guillaume de Machaut dans le «Jugement dou Roy de Navarre», c'est bien cet effet qu'elle a identifié dans l'œuvre. Le débat a été porté devant un juge lors d'un procès allégorique qui a donné raison au chevalier,

censé être plus malheureux que la dame dont l'ami est mort, parce qu'il souffre de l'infidélité de la femme qu'il aime. Or, dans la construction de l'œuvre comme dans celle des allégories, il y a l'auteur, et cet auteur est un homme, conduit par la misogynie du clerc, malgré la «persona» d'amant du «je»-narrateur¹⁰; voilà ce dont la dame lui demande de rendre compte. Dans les discours savants et l'argumentation, que ce soit ceux du personnage ou ceux du narrateur, le débat courtois fait donc entendre la voix du *sentement*, il ancre le discours dans un corps, dans une histoire et des rapports qui en relativisent l'universalité et en questionne aussi les applications pratiques réelles. Cette personnalisation du discours savant fissure le type ou l'allégorie, qui s'individualise et perd alors de sa cohérence, laissant entrevoir qu'il y a quelqu'un derrière l'idée.

De ce point de vue, l'auteur parle toujours, en fait, d'autre chose que du sujet qu'il annonce, car la polyphonie qu'il crée suppose que d'autres voies pour comprendre la question posée soient toujours susceptibles d'être explorées. Le sujet est toujours abordé de biais: ainsi, dans le «Debat de deux amans», le savoir sur l'amour est en fait porté par un amant qui est de parti-pris, sous le regard d'une poétesse qui elle-même rapporte ses propos en visant d'abord la défense des dames; dans le «Livre des quatre dames» d'Alain Chartier, les dames confessent leur malheur, mais ce sont en fait des femmes françaises durement touchées par Azincourt, et le poète, qui rapporte leurs propos en se présentant lui-même comme un amant malheureux, confère aux discours une orientation politique. L'enchâssement d'un dialogue «par personnages», vu par un narrateur-auteur restant en marge, déplace ainsi le problème posé explicitement vers celui des intentions cachées de l'auteur, le réinscrit dans une situation historique concrète, ramenant le savoir dans l'orbe du monde et sur le terrain pratique de l'action.

Il nous semble ainsi que le genre du débat révèle alors, dans le principe de la narration encadrante à la première personne, une forme d'assimilation critique de la parole d'autrui, appropriation qu'emblématise la

prédation du chasseur en embuscade. Si le spectre des questions abordées ne semble alors pas connaître de limites, c'est que le <je> du narrateur se charge d'assimiler dans sa voix les discours les plus divers. L'hybridation du discours savant et de la parole lyrique confère cependant un statut très particulier au <je> amoureux dans la narration. Issu de la lyrique, ce <je> porte la subjectivité désirante dans ses ambiguïtés, ne se réduit nullement à une instance textuelle, et fragilise ainsi nettement tout l'édifice didactique que peut construire le récit allégorique¹¹.

Notes

- 1 La distinction générique entre le <poème allégorique> et le <débat> dans le *Grundriss* n'empêche pas Pierre-Yves Badel de souligner la porosité de ces catégories (Badel 1988). La continuité entre les débats et les dialogues dramatiques fait également l'objet de discussions (Thiry 1986). Sur les sources multiples du genre du débat, voir Cayley (2006) et Léonard (1996); nous nous permettons également de renvoyer à notre thèse (Tabard 2012), dont nous reprenons ici certaines conclusions.
- 2 Badel (1988, p. 100): «En allant de ceux qui font la part la plus mince au conflit à ceux qui la font la plus large, on distingue trois classes qu'on nomme par convention *dialogue*, *jugement* et *débat*. Non sans raison, ces classes recouvrent en gros, et en gros seulement, trois formes: la prose, les vers que n'enchaînent pas les strophes, les poèmes en strophes. Ces classes n'ont pas de relations génétiques: le *dialogue* n'a pas engendré le *jugement* ni le *jugement* le *débat*, chaque classe prolonge un ensemble latin ou français antérieur. Ce point, qui est essentiel, n'exclut pas que des textes majeurs aient marqué l'histoire du genre; par exemple, de nombreux débats du xv^e siècle ont adopté des traits structuraux apparus d'abord dans un *jugement* de Guillaume de Machaut».
- 3 Cette dimension intertextuelle est mise en avant en particulier par Paul Zumthor (1978) pour les débats des <Grands Rhétoriciens>.
- 4 Pour Pierre Bec, le débat se définit ainsi de manière négative, par rapport aux genres du lyrisme dialogué: «Il vaut mieux (...) réserver la désignation de débat à des pièces qui n'exigent pas une performance oralo-musicale, où l'alternance strophique n'est pas fonctionnelle, et où la présence d'un public (réel ou supposé)

- ne s'impose pas» (Bec 2000, p. 21). À cela s'ajoute que ce sont des personnages, et non plus des poètes, qui s'opposent dans le dialogue (ibid., p. 22).
5. Sur le mouvement de clarification des enjeux du débat dans le premier «Jugement» de Machaut, voir notamment Calin (1974, p. 39–54); pour le «Jugement dou Roy de Navarre», Calin (1971) considère cependant que cette fois le débat dégénère en guerre des sexes et manifeste ainsi sa propre vanité. Il nous semble au contraire que le second jugement poursuit cette quête de vérité, en centrant l'attention sur les intentions de l'auteur, sommé par la dame de se justifier du jugement rendu en faveur de l'homme. Ce mouvement, qui conduit à explorer en détail des oppositions latentes, est à mettre en rapport avec la recherche par Machaut d'une épuration du discours lyrique, analysée par Jacqueline Cerquiglini-Toulet (2002, notamment p. 46).
6. Le remplacement des allégories par des personnages individualisés est une tendance dans les débats, et les disputes poétiques de Christine de Pizan représentent sur ce point un moment de transition, par rapport aux œuvres de Machaut (voir Altmann 1992; Lechat 2005, p. 350). Dans l'introduction de son édition (1998), Barbara Altmann analyse cette transformation, mais considère encore que le lecteur du «Debat de deux amans» peut deviner les idées abstraites qui définissent les personnages (p. 26). Comme leur discours, leur description tend pourtant à déjouer les attentes et à interdire l'identification allégorique (Tabard 2012, p. 373–374). De fait, dans l'affrontement polémique, l'attaque contre l'autre et la récusation de son *ethos* font vaciller la définition des protagonistes (cf. Tabard 2015).
7. Pour comprendre ce passage, il semble nécessaire d'interpréter «autre si» comme formant un adverbe composé (*autresi*) et de ponctuer autrement la phrase, ainsi que cela apparaît dans l'édition de Maurice Roy (1891, p. 131): «Et autressi ne sçay tout ou partie / De tel debat jugier, pou apertie / Y suis sans faille.» Nous remercions Sarah Delale pour ses remarques éclairantes sur ce point, et sur nos traductions en général.
8. L'expression réapparaît plus loin, également au début du vers: *Il esprouva / Grant faulceté en la dame et trouva, / Ce disoit il; car s'il le controuva / Ne sçay je pas, mais par ce se sauva / D'elle laissier [...]* («Trois Jugemens», v. 1404–1408, p. 190).
9. Cette incise apparaît de manière récurrente («Trois Jugemens», v. 701, p. 172; v. 1207, p. 185; v. 1406, p. 190; *Comme il disoit*, v. 80, p. 157).
10. L'intervention de la dame dans le «Jugement dou Roy de Navarre» permet ainsi de révéler la complexité de la figure d'auteur-narrateur construite par Machaut,

à la fois clerc, poète et amant, dimension qui a suscité de nombreuses explorations critiques; pour une synthèse éclairante des études portant sur les transformations du <je> de Guillaume de Machaut, voir Lechat (2005), notamment <Du Je du Roman de la Rose à la pseudo-autobiographie> (p. 70–77), ainsi que l'étude du <Jugement dou Roy de Navarre> (p. 81–103).

- 11 Les débats explicitent de ce point de vue l'onde de choc causée par le <Roman de la Rose>: selon l'analyse de Michel Zink (1985, p. 161), le <Roman de la Rose> est le récit d'un <je> qui n'est plus seulement la première personne relativement abstraite du lyrisme courtois, et introduit pourtant des allégories représentant l'intériorité; il remettrait ainsi en cause le fait que l'allégorie «paraît être en soi une exploration et une description généralisante de la conscience» (p. 140–141).

Bibliographie

Manuscrits

Jean du Prier: *Debat du content et du non content d'amour*, ms. Paris, BnF, fr. 1685.

Sources primaires

Alain Chartier: *Le Livre des quatre dames*, éd. James Laidlaw: *The Poetical Works of Alain Chartier*, Cambridge 1974.

Blosseville: *Le Debat de veil et du josne*, éd. Barbara L. S. Inglis: *Une Nouvelle Collection de poésies lyriques et courtoises du XV^e siècle: le ms. BN nouv. Acq. f. 15771*, Paris 1985.

Christine de Pizan: *Le Livre du Debat de deux amans, Le Livre des trois jugemens, Le Dit de Poissy*, éd. Barbara Altmann: *The Love Debate poems of Christine de Pizan*, Gainesville 1998.

Christine de Pizan: *Le Livre des trois jugemens*, éd. Maurice Roy: *Œuvres poétiques de Christine de Pisan*, tome 2, Paris 1891.

Christine de Pizan: *Le Chemin de longue étude*, éd. Andrea Tarnowski, Paris 2000.

Christine de Pizan: *Le Livre des epistres du debat sus le <Rommant de la rose>*, éd. Andrea Valentini, Paris 2014.

Debat de la Noire et de la Tannée, éd. Olivier Delsaux, mémoire de licence (Université Catholique de Louvain), Louvain-la-Neuve 2006.

Guillaume de Lorris et Jean de Meun: *Le Roman de la Rose*, éd. Félix Lecoy, tome 2, Paris 1985.

- Guillaume de Machaut: Le Jugement dou Roy de Behaingne, Le Jugement dou Roy de Navarre, éd. R. Barton Palmer: Guillaume de Machaut, The Complete Poetry and Music, vol. I: The Debate Poems, éd. et trad. R. Barton Palmer, avec Domenic Leo (art history) et Uri Smilansky (music), Kalamazoo/Rochester 2016.
- Recueil général des jeux-partis français, éd. Arthur Långfors, tome 2, Paris 1926.
- Vaillant: Le Debat des deux seurs, éd. Robert Deschaux: Les Œuvres de Pierre Chastellain et de Vaillant, poètes du XV^e siècle, Genève 1982.

Sources secondaires

- Altmann, Barbara: Reopening the case. Machaut source of Christine de Pizan, in: Richards, Earl Jeffrey (éd.): Reinterpreting Christine de Pizan, Athens (Ga.) 1992, p. 137–156.
- Altmann, Barbara: *Trop peu en sçay*: the reluctant narrator in Christine de Pizan's works on love, in: Palmer, R. Barton (éd.): Chaucer's French contemporaries. The poetry/poetics of self tradition, New York 1999, p. 217–249.
- Altmann, Barbara: Hearing the Text, Reading the Image. Christine de Pizan's «Livre du Debat de deux amans», in: Hicks, Eric (éd.): Au Champ des escritures, Paris 2000, p. 693–708.
- Angeli, Giovanna: La Transformation narrative du débat: les Quinze joyes de Mariage et Jehan de Saintré, in: Cigada, Sergio/Slerca, Anna (éds.): Rhétorique et mise en prose au XV^e siècle. Actes du VI^e Colloque International sur le Moyen Français, vol. II, Milan 1991, p. 39–55.
- Bec, Pierre: La Joute poétique. De la tenson médiévale aux débats chantés traditionnels, Paris 2000.
- Calin, William: A reading of Machaut's «Jugement dou roy de Navarre», in: MLR 66 (1971), p. 294–297.
- Calin, William: A Poet at the fountain: essays on the narrative verses of Guillaume de Machaut, Lexington 1974.
- Cayley, Emma: Debate and Dialogue. Alain Chartier in his Cultural Context, Oxford 2006.
- Cerquiglini-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.
- Cerquiglini-Toulet, Jacqueline: Le Dit, in: Poirion, Daniel (éd.): La Littérature française aux XIV^e et XV^e siècles, Heidelberg 1988, p. 86–94.
- Cerquiglini-Toulet, Jacqueline: Lyrisme de désir et lyrisme d'espérance dans la poésie de Guillaume de Machaut, in: Cerquiglini-Toulet, Jacqueline/Wilkins, Nigel (éds.): Guillaume de Machaut 1300–2000, Paris 2002, p. 41–51.
- Gally, Michèle: Parler d'amour au puys d'Arras. Lyrique en jeu, Orléans 2004.

- Gumbrecht, Hans Ulrich (éd.): *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, Heidelberg 1980.
- Lechat, Didier: «Dire par fiction». *Métamorphoses du <je> chez Guillaume de Machaut, Jean Froissart et Christine de Pizan*, Paris 2005.
- Léonard, Monique: *Le Dit et sa technique littéraire des origines à 1340*, Paris 1996.
- Poirion, Daniel: *Traditions et fonctions du <dit poétique> au XIV^e et au XV^e siècle*, in: Gumbrecht, Hans Ulrich (éd.): *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, Heidelberg 1980, p. 147–150.
- Tabard, Laëtitia: *Bien assailly, bien deffendu. Le débat dans la littérature française de la fin du Moyen Âge*, thèse sous la direction de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Université Paris IV, 2012.
- Tabard, Laëtitia: *Débat des allégories, déconstruction des images: construction et dissolution des personnages allégoriques sur la scène médiévale*, in: *Revue d'histoire du théâtre* 265 (2015), p. 21–32.
- Thiry, Claude: *Débats et moralités dans la littérature française du XV^e siècle: intersection et interaction du narratif et du dramatique*, in: *Le Moyen français* 19 (1986), p. 203–244.
- Zink, Michel: *La Pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Age*, Paris 1972.
- Zink, Michel: *La Subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, Paris 1985.
- Zumthor, Paul: *Le Masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriciens*, Paris 1978.
- Zumthor, Paul: *Essai de poétique médiévale*, Paris 2000 (première édition 1972).

Adresse de l'auteur:

Laëtitia Tabard
Le Mans Université
Laboratoire 3LAM
Avenue Olivier Messiaen
72000 Le Mans
E-Mail: laetitia.tabard@univ-lemans.fr

Julia Rüthemann

Allégorie et narrativité dans la «Minnelehre», le «Roman de la Poire» et la «Jagd»

Abstract. In a comparative approach, the paper examines narrative features of Middle High German and Old French texts belonging to the text family «allegorical first-person narratives about love». Due to their allegoricity, these texts challenge modern narratological concepts of narrativity and diegesis, attesting to highly transgressive structures: action takes place between a loving «I» and allegorical personifications, between entities that are not separate individuals but remain intertwined. While agency is frequently shifted from the «I» on allegorical personifications, the allegorical form proves to be «infectious», touching on parts that initially do not belong to the allegorical realm, not least the «I». This transgressivity goes hand in hand with a temporal porosity – a permanent oscillation between the past and the present tense, conferring a strongly lyrical and performative dimension especially to the «Jagd» and the «Roman de la Poire». On a macrolevel, the plots combine linear and iterative or cyclic temporalities that equally point to the lyrical quality of the narrativity. Allegory makes visible that lyrical narrativity, unfolding a «story» with actions tending to take place on the level of language and signs, often in the form of semiotic leaps. Finally, the love experience told by the «I» in allegorical form can be seen as an experience of language and can be related to the idea of the *liber experientiae*, attributing to language (and metaphor) a reality of its own. A concept of the texts' narrativity would have to take into account this alterite understanding of the reality of metaphor, as suggested with the notion of allegorical narrativity.

Cet essai est consacré à un groupe de textes vernaculaires qui présentent des caractéristiques communes: il s'agit de récits à la première personne, leur thème est l'amour courtois, ils comportent des formes allégoriques, et

ils fluctuent entre narrativité et discursivité, c'est-à-dire entre récit et discours.¹ Du point de vue de leur conception globale, ces textes sont d'une faible narrativité et dominés par la discursivité. Celle-ci se manifeste notamment par l'insertion de textes à part entière, à savoir de lettres, de poèmes ou de chansons, qui interrompent la narration ou qui l'arrêtent complètement. Ainsi faudrait-il se demander si on peut véritablement parler d'une narrativité (globale) pour cette famille de textes (Glauch/Philipowski 2017, p. 44; Glauch 2014, p. 63–67; Ziegeler 1985; Achnitz 2000; Achnitz 2014). Glauch considère, par exemple, que la «Klage der Kunst» de Konrad von Würzburg, proche des textes de notre famille, relève plutôt d'une «pseudo-narrativité» due au fait que les parties narratives restent secondaires, et à un manque d'idiosyncrasie et de concrétude (Glauch 2010, p. 159). Ce manque peut être observé dans les textes en question également concernant le «je» que la recherche considère comme une instance exemplaire plutôt qu'individuelle, et de la même façon, l'expérience amoureuse de ce «je» est caractérisée comme une expérience exemplaire (Glauch 2010, p. 169–170; Glauch/Philipowski 2017, p. 44–46; Philipowski 2017; Braun 2017, p. 185).

Faut-il en déduire que la notion de narrativité présupposerait une forme de concrétude et d'individualité que le «je» et son expérience dans ces récits ne représentent pas, et qui s'imposent seulement plus tard anthropologiquement et historiquement? Les réflexions de Sonja Glauch autour de la notion d'expérientialité («Erfahrungshaftigkeit»), qu'elle comprend dans un recours à Monika Fludernik comme une «Spiegelung individuell gemachter Erfahrung im Bewusstsein des Erzählenden» (un «reflet d'une expérience vécue dans la conscience du narrateur») vont dans ce sens (2010, p. 159). Glauch se demande si le moindre degré de narrativité pourrait être lié au fait que le monde tel qu'il est représenté dans les récits en question ne paraît pas expérimentable (ibid.). La notion de narrativité, selon ces réflexions, ne s'appliquerait aux récits pré-modernes à la première personne que de manière restreinte.

Dans cet article, je voudrais analyser les structures et formes narratives des textes appartenant à cette famille et soulever la question suivante: est-il possible de concevoir une forme de narrativité propre à ces textes? Je suggère que ces récits se réfèrent à une forme de réalité qui ne paraît pas expérimentable pour des lecteurs et lectrices modernes, mais qui l'est pour un public médiéval.² Comment approcher cette réalité et comment se traduit-elle dans la narration ?

Dans ces textes, un élément clé pour la compréhension de ces aspects de réalité, et de la notion de narrativité qui en découle, est l'allégorie.³ Elle n'est pas seulement en relation étroite avec le <je>, mais elle peut également, comme le montre cette contribution, être mise en relation avec l'aspect de l'expérience, essentiel pour le récit à la première personne et pour la notion de narrativité. C'est pourquoi, en examinant trois textes de cette famille, je voudrais me focaliser sur la manière dont la narrativité spécifique de ces textes est marquée par leur allégoricité et interagit avec elle. L'analyse de la <Minnelehre> («L'enseignement de l'amour») de Johann von Konstanz (vers 1300), du <Roman de la Poire> de Tibaut (milieu du 13ème siècle) ainsi que de la <Jagd> («La chasse») de Hadamar von Laber (2ème quart du 14ème siècle) part des structures temporelles au niveau micro (c'est-à-dire dans de courtes sections de texte ou de strophes), avec le prétérit et le passé simple comme marqueurs de narrativité et le présent comme marqueur de discursivité (Genette 1966, p. 160; Weinrich 2001, p. 211–212, 242). Au-delà de ces formes temporelles utilisées, j'aborde également d'autres critères de narrativité: l'événementialité et la successivité des événements, ainsi que la catégorie de l'espace.⁴ Tout d'abord, j'étudierai les caractéristiques centrales de chacun des trois textes précités, avant de procéder à une approche plus intégrative pour essayer de décrire la construction narrative de cette famille de textes de manière plus globale.

1. Johann von Konstanz: «Die Minnelehre» («L'enseignement de l'amour»)

Dans la «Minnelehre», le récit ouvre sur un cadre narratif au prétérit: un «je» décrit comment il est vaincu par la Minne («Amour») et subjugué par la beauté d'une jeune femme, jusqu'au point où il ressent le besoin de se reposer. Mais l'action révèle déjà ici une transitivity temporelle qui va de pair avec un statut flou du «je» et des personnages impliqués. Au début du récit, on peut lire:

Ich gedahte vnde sprach:
«ich wolte von der Minne
wenden mine sinne
baidūⁱ genzlich vnde gar.»
(«ML», v. 46–49)

Je pensai et je disai: / «Je voudrais détourner de la Minne / mes aspirations / tout à fait.» (Nous traduisons. Id. citations suivantes)

Aussitôt dit, aussitôt fait: l'intention, tantôt description d'une pensée au prétérit, tantôt déclaration d'intention au conditionnel, devient aussitôt réalité. Promptement, «la Minne» réagit:

do dez die Minne wart gewar,
das ich mich wandt von jr so gar,
si lait manig lage mir,
wie sie betwunge mine gir,
daz ich ir wirde vnder tan
vnd aber ir gebot enpfan
möze vnd nach ir willen leben
vnd mich ir ze dienste geben.
diz traip si vnz an die stvnde,
daz mich ir fūrⁱ entzvnde
von ainer megde minnelich,
dⁱ waz gehaissen sicherlich
aller frowen crone.
(«ML», v. 50–61)

Quand la Minne s'en aperçut / que je me détournai si entièrement d'elle, / elle
me poursuivit de bien des manières / pour dominer ma cupidité, / afin que je
lui sois soumis / et que je reçoive de nouveau son commandement / et que je
vive selon sa volonté / et que je me mette à son service. / C'est ce qu'elle fit
jusqu'à ce que son feu m'enflamme / d'une jeune femme charmante / qui fut
vraiment / appelée la couronne des dames.

Avant qu'il s'endorme, le <je> parle de l'action de la Minne – du fait que la
Minne lui a tendu de nombreux pièges et a vaincu son *gîr* («cupidité») –
sans toutefois décrire plus précisément la Minne ou l'espace qui lui est
associé. De plus, elle n'est pas (encore) nommée <Frau Minne> («Dame
Amour»). Mais, comme nous le verrons, l'essentiel de l'action allégorique
est déjà raconté à ce stade. Immédiatement après ce micro-récit, des for-
mulations au subjonctif exposent les intentions de la Minne, renvoyant aux
événements futurs qui se produiront peu après (voir ci-dessous). La Minne
se révèle alors non pas être la seule cause de la soumission du <je>, mais elle
se confond avec la dame qui a également un effet sur le cœur de l'amant
(voir plus bas):

es ist war vnd nit ain mere,
ir schõni sprach in allen mat.
[...]
d^î schõni wandelz frie
ob allen vrowen crone trait.
ir sint ze dienste wol berait
Zuht, Scham vnd Tr^îwē.
ir ist alle tvgende n^îvwe.
(<ML>, v. 68–76)

Il est vrai, et ce n'est pas une invention, / que sa beauté les a toutes matées. /
[...] / La belle et immuable / est la plus haute de toutes les dames. / C'est elle
que servent volontiers / Discipline, Pudeur et Loyauté / Chez elle, toute vertu
est intacte.

L'utilisation des temps est de nouveau significative. Le passage contient,
outre des vers marqués par des instants narratifs, plusieurs déclarations sur

la dame au présent. Le <je> affirme le caractère immuable et intemporel de sa beauté et de sa vertu, qui s'étend ainsi jusqu'au présent. L'évocation de la dame bascule ensuite à nouveau dans le mode narratif. Le <je> décrit au prétérit le sentiment que sa vision déclenche dans son cœur – ce qui lui confirme la vérité de cette révélation et sert ainsi à confirmer la narration par son vécu:

Won ich diz alles an ir sach,
dez wûhs ze mir groz vngemach
en mitten in dem herzen min,
daz ich gedahte: <es müz eht sin.>
(<ML>, v. 77–80)

Quand je vis tout cela chez elle, / je ressentis un grand malaise / au milieu de
mon cœur / de sorte que je pensai: <cela doit être vrai>.

Le cœur n'est pas seulement le lieu de sa douleur, il devient peu après le lieu d'un événement:

do vertraip ir tvgenthafter lip
vz minem herzen all^v wip,
so daz die sūse raine
gewaltig wart allaine
dez herzen vnd der sinne min.
(<ML>, v. 111–115)

Alors son corps vertueux / chassa de mon cœur toutes les femmes / de sorte
que la douce et pure / eut seule autorité / sur mon cœur et mon esprit.

De cette manière, la dame – comme la Minne elle-même – vainc le <je>:

suz wart ich in ir minne strig
gevangen minnecliche da.
Diz fugt sich, do ich dar nah
aber kam, da ich si sach:
dez w^ohz so groz vngemach
mir in minem herzen,

daz ich von dem smerzen
wart baidû blaich vnd missevar.
(〈ML〉, v. 120–127)

Ainsi, je fus pris dans le filet de son amour / d'une manière douce / Du fait que
je vins tout près / de l'endroit où je la vis, / il en résulta un si grand trouble /
dans mon cœur / que je devins pâle et blême de douleur.

Une fois de plus, l'effet de la dame est évoqué – sans que l'on sache si le mouvement du <je> vers la dame a lieu au niveau du cœur ou à l'extérieur – et une fois de plus, cela déclenche un malaise et une douleur dans le cœur, menant cette fois-ci à une réaction extérieurement visible, qui se traduit physiquement.

Dans ce premier paragraphe, le sujet de la soumission à la Minne/dame est développé à plusieurs reprises, et relaté au moyen d'images métaphoriques au seuil de l'allégorie. Ce développement se poursuit dans un rêve allégorique qui peut être lu comme un souvenir ou une interprétation allégorisée de l'événement vécu à l'état de veille. Le <je> raconte cette soumission à la Minne/dame de nouveau après le rêve, bien que Frau Minne se soit déjà installée dans son cœur et détermine son apprentissage de l'amour et ses actions depuis là: *Do kam die Mynne minneclich / geslichen in daz herze min* (〈ML〉, v. 2266–2267: «Là, d'une manière douce, la Minne / s'est faufilée dans mon cœur»).⁵ Comment décrire alors le rapport entre le récit-cadre, le rêve, et la mise en œuvre des enseignements de Frau Minne par le <je> après son réveil ? Peut-on parler d'un développement chronologique au vu de ces répétitions ? Ce qui plaide en faveur de cette hypothèse, c'est que seul l'événement dans le rêve – la rencontre avec Frau Minne et son fils Cupidon –, semble permettre au <je> de communiquer avec la dame, menant à l'acte physique, comme forme de réalisation du commandement de Frau Minne. On assiste donc à un enseignement et à une habilitation. En même temps, une telle linéarité semble suspendue face aux répétitions qui révèlent plutôt une structure de dépliage et de repliage du noyau narratif de la soumission du <je> à Dame Amour (Uhl 2010, p. 245).⁶

2. Hadamar von Laber: «Die Jagd» («La chasse»)

Alors que la «Minnelehre» laisse entrevoir une certaine transitivity entre les états de veille et de rêve, ces deux niveaux restent relativement séparés, correspondant à des sections de texte précises. Dans la «Jagd», dès le début, l'approche amoureuse est allégorisée par l'action de chasse et donc transposée dans un autre domaine. Avec des chiens allégoriques représentant des aspects de l'amour, de l'amant et de la dame, le «je» suit les traces d'un gibier, symbole de la dame. Le texte relève d'une autre transitivity: même si le récit – ainsi que le «je» – ne quitte plus l'espace allégorique, le champ métaphorique de l'amour reste présent malgré cette figuration de l'amour en une chasse. Le texte opère maintes transitions entre les deux champs et, corrélativement, se caractérise par une forte transitivity, à la fois sémiotique et temporelle.⁷ La strophe 6 montre de manière exemplaire comment le texte est conçu dans sa structure narrative:

Durch suochen wildes genge
fuor ich an einem morgen.
wie ez wirt mangem strenge,
daz hân ich sit erfunden wol mit sorgen;
doch lêrte mich dô jagen frouwe Minne
ein vart, dâ mir sit dicke
ist zerrunnen aller miner sinne.
(«Jagd», str. 6)

Je partis un matin à la recherche d'une piste de gibier. / Ce en quoi certains peuvent rencontrer des difficultés, / depuis, je l'ai appris moi-même, bien avec souci; / mais là, Frau Minne m'apprit à chasser / une piste, ce qui depuis a souvent / brouillé mes sens. (Nous traduisons. Id. citations suivantes)

La strophe illustre un spectre temporel que l'on retrouve également dans les autres récits: le «je»-narrateur raconte ses expériences passées, qui – comme l'indique la construction perfective («Jagd», str. 6, v. 4, 6, 7) – ont encore des effets aujourd'hui.⁸ La référence immédiate à Frau Minne suggère le caractère (également) figuratif de l'action de chasse (Klein 2016, p.

57). Comme dans la <Minnelehre>, ce micro-récit contient le noyau de l'action allégorique, sans être déjà développé et sans ouvrir à ce stade un espace pour des personnages allégoriques.⁹ Une tension sémiotique se manifeste également dans la suite. Le <je> s'adresse à son cœur: <Hüet alwec din, geselle! [...] / sprach ich zuo mînem Herzen, / dô ich ez an die strangen wolde vâhen (<Jagd>, str. 8, v. 1; 6–7: «Garde-toi toujours, compagnon! ai-je dit à mon cœur alors que je voulais le retenir par la laisse»). Avec *geselle* («compagnon») et *strange* («laisse»), le champ visuel lié à la chasse s'enrichit, mais le rapport au cœur reste vague pour l'instant. La strophe 9 fait appel à des métaphores très répandues dans la poésie courtoise, à savoir celle de la serrure, du verrou et celle de la corde (*bant*). Cette corde reprend l'idée de la *strange* dont il a été question juste avant:

Bant, mîner stæten riemen,
 ein slôz der minen triuwen,
 den mac enbinden niemen
 in liebe, in leide, in fröuden noch in riuwen!
 ez ist gebunden und wirt niht enbunden.
 mîn herze daz sol stæte
 ir undertæniclichen werden funden!
 (<Jagd>, str. 9)

Un lien, une courroie de ma constance / un verrou de ma fidélité / que personne ne peut ouvrir / dans l'amour, dans la souffrance, dans la joie ou dans le repentir ! / Il est solidement attaché et ne sera jamais détaché. / Mon cœur sera toujours trouvé / soumis à elle!

Cette strophe discursive présente une dimension métaphorique et pourrait, en tant que telle, figurer dans une chanson d'amour. Cependant, le lien thématique avec la chasse allégorique dans la strophe précédente crée un surplus, une tension sémantique et sémiotique.¹⁰ Ce n'est qu'à la strophe 10 que plusieurs propriétés abstraites comme *Fröude* («joie») ou *Wunne* («bonheur») sont clairement identifiées comme des chiens de chasse.

De telles transitions entre les formes lyrico-métaphoriques et allégoriques se manifestent en particulier à travers le motif du cœur (Steckelberg 1998, p. 133).¹¹ Le nom du chien <Cœur> est souvent complété par le pronom possessif *mîn* («mon»), révélant une tension sémiotique à l'intérieur du nom même. La strophe 21 est ici particulièrement révélatrice:

Dem walder fuor ich nâhen
hin mit mînem Herzen
durch senftez, süez enphâhen,
daz mir möhte wenden sûren smerzen.
ich sprach: <Herze, lieber min geselle,
wâ sol ez überfliehen,
daz uns von senden sorgen scheiden welle?
(<Jagd>, str. 21)

Je me dirigeai vers la forêt / avec mon cœur / pour un accueil doux et suave / qui pourrait mettre fin à mes douleurs amères. / Je dis: <Cœur, mon cher compagnon, / où s'enfuira-t-il / qui pourrait nous séparer / des soucis douloureux?>

Mîn Herze peut se référer au cœur comme endroit métaphorique et métonymique à l'intérieur du <je>, se révèle être son compagnon, et peut finalement être compris dans le contexte comme un chien. Les tensions sémiotiques et les sauts entre allégorie, métaphore et métonymie se manifestant à travers le cœur semblent intrinsèquement entrelacés avec les structures narratives et les sauts entre narration et discours.¹² Un exemple frappant est la corrélation entre la présence du chien <(mon) Cœur> pendant les moments d'approche du gibier (désigné par le terme: *bîl*) et les parties qui montrent une plus forte tendance narrative. Après la conversation avec un maître forestier (str. 30–54), le <je> raconte comment le chien de tête <Cœur> trouve une piste et comment lui et les autres chiens encerclent enfin le gibier. Son <Cœur> se précipite sur le gibier: *mîn Herz sich üz dem seile / warf[...]* (<Jagd>, str. 120, v. 3–4: «mon cœur se détacha de la laisse»). Le gibier parvient à se libérer du piège et blesse le chien: *dô wart mîn Herz verwundet / und was der bîl mit jâmer mir zerbrochen* (<Jagd>, str. 121,

v. 6–7: «Là, mon Cœur fut blessé / et à mon grand regret, le moment de l'approche était passé.»).

Le chien «Cœur» disparaît peu après et, par la suite, la narration régresse. Ce sont les plaintes et les réflexions discursives du «je» sur la Minne qui recommencent à dominer, alors qu'elles sont cadrées par de brefs moments de narration qui introduisent les discours du «je» (sous la forme de *ich sprach*, «je dis») et d'un vieux chasseur. Finalement, le «je» reprend la chasse, pouvant bientôt s'approcher du gibier de nouveau, et les moments narratifs recommencent à se densifier également. Soudainement, «(mon) Cœur» est de retour et impliqué dans l'action de chasse. Dans cette deuxième approche, sa blessure s'avère nettement plus grave: *dâ vant ich ez mêr wundez* («Jagd», str. 363, v. 3: «je le trouvai plus gravement blessé»). Lorsque le «je» perd cette fois son «Cœur» et les chiens qui l'accompagnaient jusqu'ici, il ne perd pas seulement son orientation. Cette perte entraîne une fois de plus des répercussions sur la structure narrative du texte: après cette séquence, le «je»-chasseur se livre en effet principalement à des plaintes, des réflexions et des discussions avec d'autres chasseurs («Jagd», str. 364–564). Dans la «Jagd», la condensation narrative liée aux moments d'approche du gibier, puis sa dissolution, semblent corrélées avec la présence (ou l'absence) du chien «Cœur», une instance qui est étroitement rattachée au «je».¹³

3. Tibaut: «Roman de la Poire»

Dans le «Roman de la Poire», l'expérience amoureuse est à la fois racontée et chantée, oscillant entre imagination et rêve, entre événements allégoriques et effets performatifs (Huot 1987). Cela correspond à une structure temporelle qui oscille constamment entre une narration au passé simple et un discours au présent (Trínca 2019, p. 143–144). Pour illustrer le lien entre structure narrative et allégorie dans ce texte, je me tourne vers le passage dans lequel le Dieu d'amour («Amors») soumet le «je». Après les discours de

quelques messagères d'Amors, des personnifications allégoriques, qui, sous forme de chants et de discours, ont appelé le <je> à se rendre au Dieu d'amour, l'amant est plongé dans ses pensées. Soudain – comme il le raconte au passé simple – il reconnaît au chant des oiseaux que Amors lui-même va bientôt se manifester:

Einsi con ge me porpensaie
ou de me rendre ou de tenir,
lores oï Amors venir
a grant compaigne chevachant.
Ge m'en aparçui bien au chant
des rossignox et des kalendres.
(<Poire>, v. 1117–1122)

Tandis que je réfléchissais, hésitant / à me rendre ou à résister, / j'entendis venir Amour / chevauchant avec une grande suite. / Je soupçonnai sa présence au chant / des rossignols et des alouettes (traduction: Demaules 2017. Id. citations suivantes).

Immédiatement après, la présence d'Amors est mise en avant, soulignée par le mouvement des joueurs, désormais décrit au présent:

Si n'i ot pas petit de presse
de boisines, de chalemiax,
de cors, d'estives, de fretiax,
si vont si forment resonant
que l'en n'i oïst Dieu tonant.
Cil juleeur en leur viele
vont chantant cez chançons noveles.
(<Poire>, v. 1135–1141)

Il n'y [eut] pas une petite foule / de trompettes, de chalumeaux, / de cors, de musettes, de flûtes de pan, / et ils [vont] retentissant si fort / que l'on n'aurait pu entendre Dieu tonnant. / Les jongleurs accompagnés de leur vièle / s'avancent en chantant des chansons nouvelles.

Tout résonne ensemble et culmine dans le refrain chanté par tous, célébrant la présence d'Amors. Les formes du passé et du présent alternent, et le <je>

met en avant l'effet de ce qu'il vit, au détriment de la narration. Comme il l'explique lui-même:

Ne porroie pas reconter
la joie, le deduit, l'aneur
que chasuns fet a son seigneur.
En la fin tuit cil qui chantoient
au refret d'Amors s'acordoient,
et disoient a longue aleine:
<Einsi nos meinne li maus d'amors,
einsi nos meine.>
(«Poire», v. 1145–1152)

Je ne pourrais pas raconter / la joie, le plaisir et le respect / que chacun mani-
feste à l'égard de son seigneur. / Tous ceux qui chantaient finissaient / par
entonner le refrain d'Amour / et ils disaient à perdre haleine: / «Et ainsi nous
mène le mal d'amour / ainsi nous mène.»

Face à cette présence d'Amors, le «je» raconte sa soumission, déjà évoquée
dans un bref récit («Poire», v. 770–774) et développé ici – au passé simple –
par l'image allégorique du siège d'une tour dans lequel le «je» se retrouve:

lors vint Amors qui me menace,
si ge ne me rent tot a lui.
Et sachiez que ge le connui
si tost com ge l'oi avisez.
(«Poire», v. 1160–1163)

Sur ce Amour s'avança en me menaçant, / si je ne me rendais à lui sans condi-
tion. / Sachez que je le reconnus bien / au premier coup d'œil.

Les événements suivants restent à ce niveau: le «je» est directement inter-
pellé par Amors et appelé à se rendre, ce à quoi il finit par céder: *Adonc me
mist a son bandon, / come le suen, en son landon.* («Poire», v. 1203–1203:
«Sur ce, je me plaçai sous son autorité, / et me faisant sien, je me mis en sa
sujétion»). Ensuite, une blessure douloureuse survient, et ce, comme on le
comprend peu après, par la perte du cœur:

Einsi fui pris, com vos oez,
mes après ce fui encloez
d'une encloeuure dure et male,
qu'encor me fet pensif et pale
tant ai corrouz et dels et ires
ne vos avroie conté hui;
sanz cuer languis, et sanz cuer sui;
lessié m'a seul et esbahi,
oblié m'a et enhai.

(«Poire», v. 1205–1216)

C'est ainsi que je fus prisonnier, comme vous venez de l'entendre, / mais après cela, je fus paralysé / par une blessure cruelle et douloureuse, / qui me tient encore abattu et pâle, / et qui me harcèle et me tourmente / plus que fièvre brûlante ou aiguë. / Ce ne sont pas de simples douleurs que j'ai, je souffre le martyr; / j'ai tant de chagrin, de douleur et d'amertume, / que la journée ne me suffirait pas à les conter; / sans cœur je languis, et sans cœur je demeure; / mon cœur m'a quitté, me laissant seul et perplexe, / m'a oublié et pris en grippe.

La douleur causée par des événements passés continue à faire son effet, jusqu'au présent. Amors part à cheval et laisse derrière lui le «je» qui se sent fatigué, abattu et pensif: *et me lessa pensif et morne, / dolent et mat, pale et atint* («Poire», v. 1303–1305: «me laissant pensif et morne, / triste et abattu, pâle et livide»). Un tel état d'abattement et de capitulation est souvent le signe d'un décalage des pouvoirs mentaux du «je» conscient sur des forces personnifiées qui habitent sa conscience (Zink 1986, p. 109–110), marquant généralement la transition vers un rêve allégorique. Alors que le «je» a déjà souffert d'un tel effet avant cette apparition d'Amors et de son entourage, il glisse à nouveau dans cet état «second». En conséquence, ce «dédoublément» pourrait indiquer l'approfondissement de son état déjà existant et donc l'intensification de son amour.¹⁴

Et en effet, avec le paragraphe suivant, on assiste à un événement allégorique d'une qualité nouvelle: le «je», dépourvu de son cœur, décrit le voyage d'Amors à Paris, où celui-ci choisit une dame pour lui confier le cœur du «je». Il semble cohérent que, dans ce passage parisien, le «je» soit

d'une certaine manière absent, ou plutôt qu'il acquière une nouvelle forme de présence. Effectivement, il ne parle plus (principalement) de lui, mais l'accent se déplace vers Amors et Doux Regard, vers son cœur et l'interaction de ces instances avec la dame. L'événement n'est plus directement rapporté du point de vue du <je>, mais le <je> agit ici comme un narrateur auctorial racontant un événement qui se déroule <ailleurs>.

Ce faisant, le <je> recourt à un mode de narration qu'il avait déjà utilisé à propos d'Amors: il passe d'un événement évoqué au présent – il est d'abord dit qu'Amors est en ce moment même en route pour Paris – à une narration au passé simple, ce qui entraîne une impression d'objectivation du récit: *Ne me voill pas arester ci, / anz dirai d'Amors qui chemine / et de l'errer onques ne fine* (<Poire>, v. 1324–1326: «Je ne veux pas en rester là, mais j'en reviens à Amour qui est en route / et qui n'a pas cessé de voyager»). Peu après, on lit: *Quant il ot sejorné un jor, / si commença a regarder / qui li porroit son cuer garder* (<Poire>, v. 1386–1388: «Après une journée de repos, / il se mit à rechercher / qui pourrait lui garder son cœur»).

C'est notamment à l'aide du lien entre le <je> et son cœur qu'une forme de narration au prétérit – à savoir une action, une transgression des limites, un sujet – semble prendre forme. Le détachement du cœur permet au <je> de dépasser sa perspective limitée de narrateur et donc de s'ouvrir de nouveaux espaces narratifs, tout en restant lié à ce cœur, et à travers celui-ci, à Amors et Doux Regard (Rüthemann 2022, p. 173). Ce lien persistant entre le <je>, le cœur et les allégories, malgré la distance entre eux, questionne encore une fois la notion de narrativité. Mais aussi, à l'inverse de ce que nous avons observé pour la <Minnelehre>, ce sont dans le <Roman de la Poire> plutôt des événements performatifs au présent qui semblent définir un cadre donnant lieu à une transition vers la narration au passé simple.

4. Agentivité et infectiosité

Dans le domaine allégorique, les actions du <je> se limitent principalement à des actes de langage (sous la forme de *ich sprach* / «je dis»). La plupart des déplacements, racontés au passé, émanent plutôt des personnifications allégoriques que du <je> à proprement parler. Dans le <Roman de la Poire>, la dame envoie au <je>, par le biais de ses messagères, son cœur et quelques déclarations d'amour, par exemple à l'aide de la personnification Pensée:

Salua me en souspirant
de par ma dame, que Diex gart.
Son cuer me dona de sa part
(<Poire>, v. 2417–2419)

[Pensée] me salua dans un soupir / au nom de ma dame, que Dieu préserve ! /
De sa part, elle me donna son cœur.

Dans la <Jagd>, nous trouvons le même schéma, avec des narrations principalement corrélées au mouvement des chiens qui parcourent la forêt et se rassemblent autour du gibier. Et dans la <Minnelehre>, c'est Frau Minne qui crée un mouvement lorsque, dans le rêve, elle avance sur son chariot et tire enfin sa flèche dans le cœur du <je>: *si spien ir bogen hv̄rnin / vnd schoz mich in daz herze min* (<ML>, v. 931–932: «Elle tendit son arc en corne / et me tira dans mon cœur»).

Mais le statut de la narration en tant que telle est précaire. En effet, ces personnages ne sont pas des <personnages réels>, des acteurs totalement autonomes, mais des personnifications allégoriques entrelacées avec le <je> (ou la dame) (Ryan 2007, p. 29).¹⁵ Les allégories apparaissent dans un espace qui est en corrélation avec un état ou une émotion du <je> et avec son activité en tant que poète. L'agentivité ne peut pas être clairement déterminée: c'est le <je> qui transforme cette présence allégorique en son for intérieur en poésie et en actions amoureuses. Les allégories sont encadrées par le <je>, faisant partie d'un texte rédigé par le <je>-auteur.¹⁶ En même temps, il y a une relation hiérarchique inversée entre le <je> et l'allégorie: Frau

Minne occupe son cœur et le soumet. C'est à son contact que le <je> peut être autorisé en tant qu'amant mais aussi en tant que poète.

Ce contact se manifeste par des rapprochement narratifs et sémiotiques entre le <je> et les allégories, mais transfère également leur capacité d'agir au <je>. Le <je> de la <Jagd> suit ses chiens, et grâce à eux, il peut se mettre en position d'abattre le gibier (ce qu'il ne fait pas finalement, voir plus bas). Dans le <Roman de la Poire>, les mouvements et les chants des personnifications allégoriques représentent la communication entre les amants, qui aboutit à la rédaction du roman.

En raison des transitions entre l'état de veille et le rêve, la <Minnelehre> permet en particulier d'illustrer comment les relations entre le <je> et l'allégorie se superposent. Lorsque, dans le rêve, le <je> demande à Cupidon la signification de sa nudité, celui-ci élabore un scénario au conditionnel:

[...] <ich bin gewandez an,
dez sol ich kaine schame han,
als ich dir beschaiden wil.
nv dar, hie wëren böme vil
in ainem garten wunneclich
vnd blütin alle lobelich
vnd daz aller hande fruht
wühse da mit ir genvhte.
da wëre och sumer ze aller zit
vnd wërin drinne svnder nit
baiduⁱ frowen vnde man.>
(<ML>, v. 421–435)

<Je ne porte pas de vêtement. / Je ne devrais pas en avoir honte, / comme je vais te l'expliquer. / Maintenant, allons là où il y aurait des arbres / dans un jardin magnifique / où les fleurs seraient toutes belles / où toutes sortes de fruits / pousseraient en abondance. / Là, ce serait toujours l'été / et à l'intérieur il n'y aurait / qu'une dame et un homme.>

Ces explications au conditionnel évoquent des scénarios possibles et contiennent en ce sens un potentiel narratif. À la fin du texte, ce potentiel narratif est réalisé à travers l'action du <je>¹⁷ qui est racontée au prétérit:

après de nombreux échanges de lettres, le <je> se trouve un jour lui-même dans le jardin que Cupidon lui avait décrit auparavant dans son rêve (voir ci-dessous):

do ich zû dem garten kom gegan,
do wart mins hertzen swere kranch.
ich hort grossen vogelsanch
in dem garten wunnelich
vf ainer linden loblich
[...]
inrenhalp dem etter
saz dû liebe frowe min
vnd het sich an ain bômelin
gelainnet lieplich gar.
(<ML> v. 1631–1647)

Quand j'arrivai au jardin / j'eus le cœur serré / J'entendis le chant bruyant des oiseaux / dans le magnifique jardin / sur un beau tilleul. [...] / A l'intérieur de l'enclos de la fontaine / était assise ma chère dame, / gracieusement appuyée contre un arbre.

L'évocation de Cupidon au conditionnel est devenue un récit au prétérit. Celui-ci reprend les motifs-clés du locus amoenus et même certaines formulations. Par son action transformée en narration, le <je> réalise par lui-même le potentiel contenu dans le discours de Cupidon.

Ce rapprochement entre le <je> et Cupidon se traduit également sur le plan sémiotique, notamment par le motif du *hertzen gir* («désir de cœur») qui se transmet de l'allégorie à l'amant (Rüthemann 2022, p. 159–164). Dans le rêve, Cupidon demande au <je>: *<sich, dez wis mir vndertan / ze dienst nach mines hertzen gir>* (<ML> v. 368–369: «<vois, c'est pourquoi sois dévoué à moi, pour me servir selon le désir de mon cœur>»). À la fin, c'est sa propre *hertzen gir* que le <je> peut réaliser: *<daz var, als got welle, / sprach ich vnd nderwant mich ir / lieplich nah mines hertzen gir>* (<ML> v. 2350–2352: «<Que cela se passe comme Dieu le veut>, dis-je en la prenant en possession, avec amour, selon le désir de mon cœur>»).

Une transitivity comparable se montre entre le <je> et Frau Minne. Après le rêve qui lui a permis de rencontrer Frau Minne en personne, l'amant se rend compte que Frau Minne reste présente dans son cœur comme une voix intériorisée l'incitant à courtiser la dame et à agir selon ses règles, jusqu'à ce qu'il se conforme entièrement à sa volonté. Lorsque le <je> finit par soumettre violemment la dame, il conclut sa soumission à Frau Minne. En quelque sorte, il incarne la violence de Frau Minne, qui soumet les amants avec sa flèche infectieuse.

La dimension métaleptique entre le discours de Cupidon et Frau Minne et sa réalisation par le <je> est accompagnée par des rapprochements sémantiques et sémiotiques entre les personnifications allégoriques et le <je>. On pourrait parler d'infectiosité de l'allégorie, qui se manifeste de différentes manières dans les trois textes. Par le terme d'infectiosité, j'entends d'une part transgression de l'allégorie sur des passages à priori non-allégoriques, mais qui, dans le contexte des allégories, prennent une signification allégorique possible, et d'autre part l'extension de l'allégorie sur le <je>. Pour le <Roman de la Poire>, cette infectiosité se manifeste par exemple à travers l'interpénétration de l'allégorie et du <je> ou de la dame dans les acrostiches (voir ci-dessous). Dans la <Jagd>, cette transgression s'opère dès le début; ici l'allégorie est «radicale» (Glier 1971, p. 165, en référence au concept de <radical allegory> de C. S. Lewis).

5. Allégorie et lyricité

Cette infectiosité va de pair avec la porosité des structures temporelles linéaires, et ce même au niveau de la macro-structure. Celles-ci sont affaiblies par des structures itératives, ce qui crée des formes lyriques de temporalité et des effets performatifs (Trínca 2019, p. 135, 144; Schneider 2022).

Dans la <Jagd>, on observe, au niveau macro, une action successive, allant du début de la chasse vers la première puis la deuxième approche du

gibier, et jusqu'à la double blessure du chien «Cœur». Au terme du récit, le chasseur déclare son intention de poursuivre éternellement la chasse avec le chien *Harre* («Persévérance») jusqu'à sa fin et au-delà: *alhie der lib, diu sêle dort sol jagen / mit Harren êwiclîchen* («Jagd», str. 565, v. 5–6: «ici le corps, et l'âme là-bas doit chasser / avec Persévérance éternellement»). La chasse éternelle qui est envisagée semble découler des événements (linéaires). Mais la double (voire triple) approche du gibier – et le double refus de le tuer – semble aller à l'encontre d'une telle linéarité.

Le texte se caractérise par une tension temporelle que l'on trouve également dans la «Minnelehre»¹⁸ ainsi que dans le «Roman de la Poire»: d'une part, une successivité de l'action jusqu'à la décision de chasser durablement, et d'autre part, une action qui revient de manière itérative, voire cyclique, et qui porte en elle la possibilité d'être répétée éternellement. L'intention d'une chasse éternelle semble déjà présente dès le début, et le texte lui-même peut être compris comme l'expression de cette chasse infinie. Si on poursuit ces idées de cyclicité, et de suppression ou de dépassement de la temporalité, le vieux chasseur, que le «je» rencontre dans son cheminement à travers le bois, pourrait être interprété comme une version antérieure du «je» lui-même. En tout cas, c'est justement ce vieux chasseur qui a vu le chien-cœur blessé (str. 182) recherché par le «je». Il est donc capable de combler la distance narrative entre le «je» et son cœur, c'est-à-dire qu'il est implicitement lié à celui-ci.

La transgressivité temporelle entre le prétérit et le présent, qui se traduit en partie par des effets de présentification, les structures au conditionnel avec leur potentiel narratif, et enfin l'alternance entre des structures temporelles linéaires et itératives, montrent clairement que notre texte se caractérise par une forte lyricité. Sylvia Huot suggérait déjà pour notre famille de textes ce lien entre lyricité, narration et allégoricité (voir aussi Braun 2017):

The movement from lyric to narrative can be effected either by taking the songs and setting them in a narrative context that explains their composition

or performance, or by projecting standard lyric motifs into a narrative format. The passage from lyric to narrative might be accomplished through recourse to allegory, generated through the personification of attributes associated with the lover, the lady and their respective allies or enemies, or through the elaboration and concretisation of imagery drawn from the lyric repertoire. Narrative action might also be generated by exploring the relationship between the lyric self or couple and the world at large (Huot 1999, p. 264).

La lyricité implique, comme l'ont montré Hartmut Bleumer et Caroline Emmelius, une forme spécifique de narrativité (Bleumer/Emmelius 2011, p. 21–23). En appliquant les termes narratologiques d'*histoire* et de *discours* sur la poésie lyrique, la fonction de l'*histoire* et du *discours* est d'une certaine manière en partie inversée ou mêlée. Selon Bleumer et Emmelius, le <je> s'attribue dans le lyrisme une histoire (au niveau du *discours*) sans devoir véritablement raconter une histoire (au niveau de l'*histoire*).

Cette attribution me semble être en quelque sorte le sujet de nos récits allégoriques à la première personne. Ceux-ci étendent la structure narrative impliquée dans ce <je> lyrique (Philipowski/Rüthemann 2022, p. 15).¹⁹ Autrement dit, cette <histoire> impliquée du <je> au niveau du *discours* est rendue visible par l'allégorie ou <racontée> sous une forme allégorique. L'élément narratif se base sur le <je> et sur son potentiel (métaphorique) d'historicité, de temporalité. Jusqu'à un certain point, les personnifications allégoriques acquièrent au contact du <je> également un tel potentiel, dans la mesure où elles insufflent la vie à une abstraction et donnent vie à un discours, une image, un concept, pouvant interagir avec le <je> ou représenter certaines de ses caractéristiques et de ses émotions.²⁰

Le <Roman de la Poire> illustre bien ce lien entre la narrativité lyrique et l'allégoricité. Des passages lyriques, ici sous forme de refrains, sont insérés dans le texte. S'ajoutant au <je> et à la dame, ce sont des personnifications allégoriques qui chantent ces refrains. Chacun révèle une lettre des trois noms qui se cachent derrière les initiales des refrains. Selon Allen, ces acrostiches ont une fonction narrative et structurante dans la mesure où leurs lettres déterminent l'ordre d'apparition des personnifications (Allen

1998, p. 93). Cette succession est directement visible dans le manuscrit, les initiales se détachant nettement du texte. La première initiale T (pour le nom de TIBAUT) montre l'amant en conversation avec une personnification allégorique sur fond d'or, Pensée (fig. 1), et sur le feuillet suivant, dans la deuxième initiale I, on l'aperçoit en conversation avec Simplicité (fig. 2).



Fig. 1: Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Français 2186, 66v

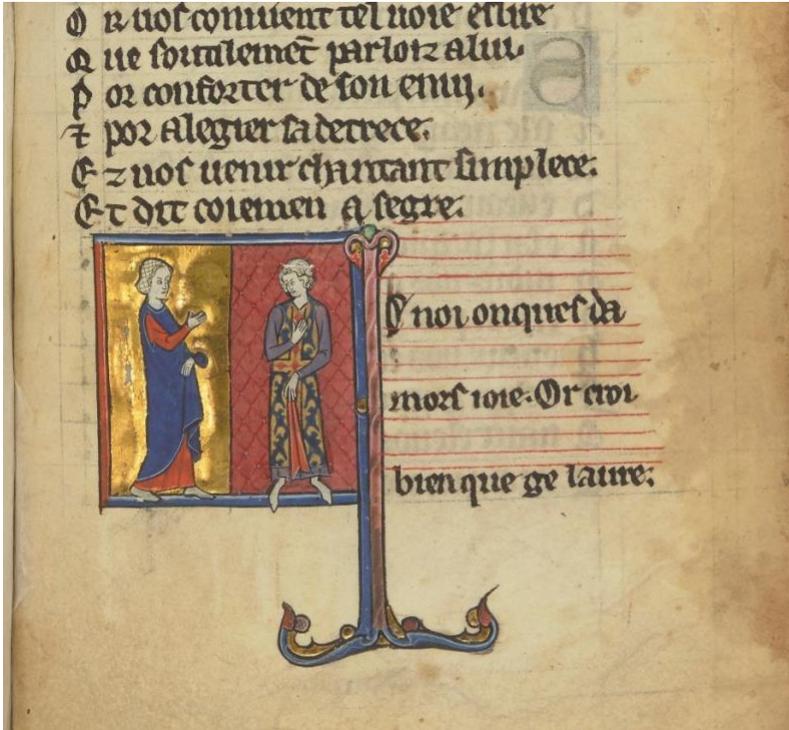


Fig. 2: Source gallica.bnf.fr /Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits, Français 2186, 67r

Le lien entre lyricité, narrativité et allégoricité se manifeste de manière pertinente dans les refrains illustrés. L'épellation chantée par les personnalités allégoriques constitue en quelque sorte l'élément narratif. L'action semble se situer au niveau des signes eux-mêmes, qui deviennent en quelque sorte les porteurs d'action. L'événement ou le sujet du texte semble se situer davantage dans le domaine du *discours*. En effet, l'expérience amoureuse s'avère être une expérience de langage et de poésie. L'interprétation de Sylvia Huot du «Roman de la Poire», qui, selon elle, raconte sa création et met à disposition l'expérience du texte lui-même, va dans le même sens: «It is as though, having passed through the processes of textual creation, we can now experience the text itself» (Huot 1987, p. 181).

Dans la «Jagd», la lyricité s'exprime non seulement par la forme strophique, la temporalité cyclique et de nombreux sauts sémiotiques entre métaphore et allégorie, mais aussi et surtout par les nombreuses allitérations et jeux de mots, mettant en avant le sonorité de la langue, par exemple dans la strophe 555:

Volsprechen noch **v**olsingen
mit aller zunge lenken
kan nimmer munt **vol**bringen,
noch herze **vol**liclichen **vol**ledenken,
waz guoter dinge man mit **Harren** endet.
dâ von, ir edlen, **harret!**
sîn jagen iuch ze hôhen fröuden sendet.
(«Jagd», str. 555)

Parler avec une expression complète, chanter avec une expression complète / avec le mouvement de toute la langue / une bouche ne peut jamais l'accomplir / et un cœur ne peut pas complètement saisir / quelles sont les bonnes choses que l'on obtient avec Persévérance. / Alors, persévérez, vous les nobles ! / Sa chasse vous conduira à de grandes joies.

La qualité sonore des strophes fait en quelque sorte écho aux aboiements des chiens de chasse qui attirent et guident le «je» à travers la forêt sur la piste du gibier et des signes. On y lit par exemple: *Ich luogte nâch der verte, / dô ich die hunde hôrte* («Jagd», str. 104, v. 1–2: «Je cherchais la piste, quand j'entendis les chiens»). Plus tard, le chasseur se réjouit: *wie al der walt erklinget !* («Jagd», str. 115, v. 4: «Comme la forêt entière résonne!»). Il fait l'expérience d'espaces sonores induits par les sons qu'il capture (et génère en premier lieu) par son texte. Dans un jeu de mots, il entremêle explicitement les bruits et mouvements des chiens et l'activité du poète: *Si kunnen wol ab rihten / und lânt sich hoeren suoze / und niuwez jagen tih-ten* («Jagd», str. 337, v. 1–3: «Ils peuvent prendre la bonne direction, tandis qu'on les entend avec un doux son, et se rassembler à nouveau pour chasser/composer de nouvelles chasses»).

6. L'allégorie comme forme d'expérience

L'espace qui est ébauché dans la «Jagd» est donc un espace processuel et performatif qui rend l'action de chasse transparente à l'acte poétique, au mouvement produit par les sons et par le langage. Il s'agit d'un espace qui met en évidence une action langagière et qui invite à la participation. Le processus langagier peut alors avoir lui-même une fonction allégorétique: participer à la chasse, c'est aussi l'interpréter et la comprendre.²¹ Dans la «Jagd», il existe donc une conception de l'allégorie qui va au-delà d'une simple fonction de référence ou d'une méthode poétique et herméneutique. Elle rejoint certaines conceptions de l'allégorie – en particulier dans le contexte mystique – qui lui attribuent une dimension performative et participative. Selon Largier, l'allégorie permet d'une part la représentation d'une expérience, et d'autre part, elle peut devenir elle-même un moyen d'expérience. Cette idée renvoie au *liber experientiae*, c'est-à-dire au livre qui tient à disposition l'expérience de Dieu à travers le texte et sa lecture (Largier 2005, p. 258 et 266; Falque 2017).²² Par analogie, l'allégorie dans les récits allégoriques à la première personne permet une «expérience du mot», équivalente à une expérience de l'amour, à laquelle il est possible de participer par le texte, le chant ou le discours. Dans ce moment participatif, la forme allégorique est en corrélation avec le «je» qui, d'une part, est garant d'une expérience et d'une temporalité et qui, d'autre part, est universel comme l'allégorie et peut être repris par «tout le monde».²³

C'est dans ce contexte qu'il faut situer la tendance de la «Jagd» non seulement à évoquer des images et idées religieuses sur la notion de temps, mais également à déplacer partiellement l'action dans le présent: *Nu jage ich min hunde / froeliche an mit schalle*, («Jagd», str. 480, v. 1–2: «Maintenant, j'appelle mon chien à chasser / joyeusement et bruyamment»).²⁴

Le fait que l'action s'étende au présent montre que le lien entre action et narration, qui est généralement un indice de la narrativité d'un texte, se rompt dans ce cas. L'action sort du rayon de la narration et devient elle-

même une partie du discours. Elle passe au mode dramatique, au présent, dont l'expérience est exposée et expérimentée ici et maintenant, dans le texte et sa performance, en tant que discours. On pourrait également comprendre le lien entre action et discours comme une indication que toute action dans la «Jagd» passe par le langage, que l'action dans les domaines allégoriques est en fin de compte une action langagière qui s'exprime le plus directement à travers le discours.

Comme évoqué plus haut, une dimension expérimentale de la langue est également présente dans le «Roman de la Poire», particulièrement tangible dans les refrains qui invitent à la participation. De plus, selon Sylvia Huot, les miniatures en pleine page au début du petit manuscrit indiquent la proximité du manuscrit avec un psautier (Huot 1987, p. 187–188; Demaules 2017, p. 24). Le «Roman de la Poire» ne se réfère donc pas seulement au «Roman de la Rose» et aux formes profanes de l'allégorie, mais aussi à des modes narratifs liturgiques, dans lesquels les formes lyriques et allégoriques s'entremêlent, permettant une expérience de la présence divine à travers le mot (Allen 1998).

7. Conclusion: la narrativité allégorique

Les récits allégoriques à la première personne défont les définitions modernes de la narrativité. En prenant ces définitions pour base, notre famille de textes ne possède qu'une pseudo-narrativité. Apparemment, le «je» ne peut raconter son histoire d'amour qu'à l'aide de l'allégorie, et non pas déjà sur la base de relations modernes, déterminées par une temporalité linéaire et une individualité, c'est-à-dire par une distinction claire entre un hier et un aujourd'hui, entre le «je» et les personnages ou le monde qui l'entourent, et entre l'auteur et un «je» fictif.²⁵ Cela est lié aux spécificités de cette famille de textes. Le «je» raconte son expérience amoureuse en premier lieu sous la forme d'une conversation ou d'un chant partagé avec des personnifications allégoriques qui confèrent à l'expérience singulière du

«je» une dimension universelle. L'intrigue est placée dans un espace abstrait et implique des événements entre des entités qui ne sont pas totalement autonomes ou «réelles» et qui ne peuvent pas être clairement séparées les unes des autres. Les «récits» se révèlent être parsemés de transitions entre récit et discours, de structures itératives et de sauts temporels, et montrent une forte empreinte lyrique. Enfin, ils tendent vers des structures métalep-tiques.²⁶ Cette transitivité interfère avec le statut sémiotique des person-nages impliqués, qui alternent entre métaphore (parfois aussi métonymie) et allégorie, d'où les récits tirent en partie leur caractère événementiel. Ces interférences concernent également la relation entre l'allégorie et le «je» – le «je» est d'une part «infecté» par l'allégorie, ce qui l'incite à agir (par le langage), et d'autre part, c'est lui qui donne naissance aux allégories.

L'analyse des textes qui nous occupent a donc montré à maintes reprises que les événements et les expériences se réfèrent aussi – à des degrés divers – aux signes langagiers, et qu'ils se situent également au niveau du *discours*. Au lieu de décrire la narrativité uniquement selon des critères modernes, un concept de narrativité spécifiquement adapté pourrait tenir compte de ces caractéristiques des récits allégoriques à la première personne. J'aimerais proposer le terme de narrativité allégorique. Il met en évi-dence le lien entre ce que l'on entend par narrativité – temporalité, carac-tère événementiel, action – et le domaine des signes ou du *discours*. Ce terme prend en compte la transitivité entre *histoire* et *discours*, entre nar-rativité et discursivité, dont témoignent si fréquemment nos textes.

Pour conclure, je voudrais revenir sur la relation entre narrativité et réa-lité, évoquée au début. Si la spécificité de l'expérience comme expérience langagière, exprimée à travers la rencontre avec des allégories, semble produire une «pseudo-narrativité», il ne faut pas négliger le statut de réalité que le Moyen Âge pouvait accorder aux allégories. Les tropes comme les personnifications allégoriques impliquent un statut de réalité plus pro-noncé (ou qualitativement différent) que celui qui leur est généralement at-tribué par les études littéraires. Göller montre que la différenciation entre

«image» et «réalité» est moins prononcée pour les poètes médiévaux: «Dichtung ist der Wirklichkeit nicht nachgebildet oder nachgeordnet, sondern Instrument des Verständnisses eines Gegebenen, das sonst sprachlos bliebe» (Göller 1990, p. 53: «La poésie n'est pas l'imitation de la réalité ou lui est subordonnée, mais elle est l'instrument de la compréhension d'un fait qui, autrement, resterait sans voix»). Le problème de la réalité de la métaphore (et de la *metaphora continua*, de l'allégorie) est également le point de départ des réflexions de Susanne Köbele sur la causalité de la Minne dans la «Jagd». Selon elle, la Minne de la fin du Moyen-Âge est comprise «als Wirkursache und transgressive Energie schlechthin» (Köbele 2021, p. 33–34: «comme cause d'effet et énergie transgressive par excellence»), relevant d'une certaine idée de «réalité».

Or, cette «réalité» détermine la manière de parler de soi et par conséquent la nature de la narration. La notion de narrativité, l'étude des récits à la première personne, et la notion du «je» ne peuvent donc s'envisager que dans leur contexte historique, à la lumière même de cette «réalité».

Notes

- ¹ Cet article est une traduction (avec quelques ajustements) d'un essai allemand qui sera publié prochainement: Allegorie und narrative Faktur in der «Minnelehre», der «Jagd» und im «Roman de la Poire», in: Linden, Sandra/Wagner, Daniela: Handelnde Personifikationen im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Ästhetische Reflexionen in Text und Bild. Berlin/Boston 2024 (Andere Ästhetik Studien 4). Il est basé sur des études que j'ai menées dans le cadre d'un projet financé par la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG). Je tiens à exprimer mes remerciements à Katharina Philipowski qui a dirigé ce projet, à la DFG ainsi qu'à la Fondation Alexander von Humboldt, qui m'octroie actuellement une bourse de recherche Feodor Lynen et rend ainsi possible cette publication.
- ² Récemment, Bleumer a montré dans une étude narratologique sur la notion d'événement, notamment dans les légendes médiévales, que certaines catégories

- de la narratologie se baseraient sur une conception moderne de la réalité (2020, p. 39).
- 3 Jusqu'à présent, on a lié la fonction de l'allégorie principalement à l'expression d'une universalité de l'expérience de l'amour et sa dimension poétique ainsi qu'à l'aspect de la transmission du savoir. Voir par exemple Glauch/Philipowski 2017, p. 57–61.
 - 4 Pour un aperçu des paramètres centraux de la narrativité, voir Ryan 2007. Quant à la notion narratologique de l'événement dans une perspective historique, cf. Bleumer 2020 (voir également plus bas).
 - 5 Voir à propos de cette transition Philipowski 2013, p. 245.
 - 6 Sandra Linden constate également des contradictions dans la suite des événements et la conception du <je> (2017, p. 225).
 - 7 Selon Steckelberg, ce jeu sémiotique peut être regroupé sous le terme d'allégorie (1998, p. 133).
 - 8 C'est le cas par exemple dans la scène de la poire du <Roman de la Poire>: le parfum de l'haleine de la dame, qui enveloppe la poire qu'elle vient de croquer et qu'elle tend au <je>, produit un effet durable dans son cœur: *El cuer m'entra, encore i gist, / ne de l'issir n'a nule envie* (<Poire>, v. 465–466: «Il m'entra dans le cœur, et y flotte encore, / et de s'en échapper n'a nulle envie»).
 - 9 Sur le statut sémiotique peu clair des personnifications par rapport à la diégèse, voir Glauch 2018, en particulier p. 87–90.
 - 10 Quant à la *triuwe* («fidélité») et la *staete* («constance»), on constate dans les strophes 9 et 10 que leur statut varie: ils se comprennent tantôt littéralement, tantôt métaphoriquement, ou ils prennent une forme allégorique (Schatzmann 2018, p. 131).
 - 11 Mertens s'est particulièrement penché sur la thématique de la chasse dans le Minnesang et a utilisé pour cela la chanson IX de Burkhart von Hohenfels (KLD). Il cite Kuhn, pour qui l'action de chasse dans la chanson de Burkhart est plus métaphorique qu'allégorique (1994, p. 62). Cela pourrait signifier que la relation entre métaphore et allégorie est de nature graduelle, et montrer que la détermination du statut sémiotique dépend également de la réception.
 - 12 Suite à l'étude de Steckelberg (1998) sur la <Jagd>, Köbele suggère également un lien entre les aspects narratifs et sémiotiques (2021, p. 48).
 - 13 Cette corrélation définit le <je> et peut être observée dans d'autres textes de la même famille (Rüthemann 2022).
 - 14 On pourrait comparer cela à un nouvel endormissement dans le cadre d'un rêve, comme le décrit par exemple le <Dit de la Panthère>. Voir à ce sujet Demaules

- 1988, p. 284–285 et plus globalement Paxson 1994, p. 117, 135. L'intensité est un concept clé chez Bleumer pour décrire l'événementialité narrative (2020, p. 63).
- 15 Pour l'application de la notion du sujet selon Lotman aux *Minnereden*, cf. Glauch (2014, p. 57), ainsi qu'Egidi (2006).
- 16 Walburga Hülk décrit cette relation de manière très pertinente: «Das ‹Ich› freilich, innerhalb dieses Zeit-Raumes von allegorischen Geschichten, ihrer geträumten und erzählten Vorstellung, ist ein ‹Ich› der Erinnerung und des Wunsches, der Vergangenheit und der Zukunft, einzig gegenwärtig durch die Schrift und seinerseits deren allegorisiertes Stück-Werk, umstellt von Figuren und gleichfalls aus ihnen zusammengesetzt» (1999, p. 200). Cf. également Philipowski 2013, p. 253.
- 17 Manuel Braun utilise également la notion de potentiel: «Der Begriff des Potentials eignet sich deswegen, weil der Entwicklung von der Ich-Rede des Minnesangs zur Ich-Erzählung des Minneromans oder der Minnerede bei aller Logik, mit der sie sich scheinbar vollzogen hat, doch auch ein Moment des Übersprungs innewohnt: hin zum Erzählen, und zwar zu einem Erzählen, das dann (auch) dem Minneerfolg gilt» (2017, p. 200–201).
- 18 Comme nous l'avons vu, dans la ‹Minnelehre› existent des structures répétitives. C'est notamment la conquête du ‹je› par la Minne qui est racontée à plusieurs reprises, dans différentes proportions. Le discours au conditionnel peut être considéré ici comme une expression de la lyricité, renvoyant aux schémas de pensée au conditionnel typiques de la poésie courtoise (Eikermann 1988, p. 319; Braun 2017, p. 188). Les lettres en particulier, dont une (‹ML› à partir de v. 1573) fait clairement allusion à une strophe d'Ulrich von Winterstetten (KLD XII, 3) présentent en ce sens une dimension lyrique.
- 19 Si la poésie suppose un discours métaphorique, celui-ci s'élargit dans notre famille de textes pour devenir une allégorie, de même que la métaphore constitue l'élément de base de l'allégorie, également appelée *metaphora continua*, métaphore étendue et cumulative.
- 20 Le ‹je› est à concevoir avec Genette comme une instance discursive en corrélation avec le présent: la première personne implique en fait le discours (1970, p. 160). Dans un ‹je›-narrateur, ce geste de parole se combine avec le mode narratif; le ‹je›-narrateur se trouve ainsi à la frontière entre *histoire* et *discours*. Autrement dit, dans l'acte narratif à la première personne, la dimension linguistique du récit est maintenue présente. C'est en cela qu'il existe une proximité du ‹je› avec l'allégorie constituant ainsi un argument structurel pour le lien interne entre les caractéristiques familiales ‹je› et ‹allégorie›. L'allégorie n'est pas seule-

- ment souvent liée à des parties de discours prononcées, mais elle est aussi capable de rendre transparent un événement narrativisé sur le plan du langage (Philipowski/Rüthemann 2022, p. 15).
- 21 C'est ce que suggère la métaphore des traces, par exemple dans les strophes 36–40 (Schneider 2022, p. 269–270).
 - 22 Cette fonction de l'allégorie est déjà soulignée par Walter Blank (1970, p. 241). Sur la proximité de l'allégorie avec la pensée religieuse, cf. Zink (1986, p. 104–105). Dans la <Jagd>, le <je> exprime un sentiment religieux à la vue de la dame (str. 354) ou à travers le souhait de vouloir chasser éternellement (str. 565), mais non sans «blasphemous undertones» selon Schneider (2022, p. 281).
 - 23 J'examine dans quelle mesure ce <je> représente un discours genré dans un article à paraître: Weibliche Autorschaft in allegorischen Ich-Erzählungen: Christine de Pizan und Hadewijch von Antwerpen, in: Demaules, Mireille [et al.] (éd): Medieval Forms of First-Person Narration: Authorship – Authorization – Authority (Villa Vigoni Talks III). BmE Special Issue 18.
 - 24 De même: str. 367, v. 3; str. 371, v. 1; str. 405, v. 7; str. 480, v. 1.
 - 25 Sonja Glauch considère le développement de narrateurs fictifs à la première personne plus tardif que celui d'un je-protagoniste fictif (2010, p. 173).
 - 26 Sur les structures métalectiques dans la <Jagd> cf. Schneider 2022, p. 277.

Bibliographie

Manuscripts

A Paris, Bibliothèque nationale de France. Français 2186 (numérisé sur [Gallica](#)).

Sources primaires

Die Minnelehre des Johann von Konstanz. Nach der Weingartner Liederhandschrift unter Berücksichtigung der übrigen Überlieferung, éd. par Dietrich Huschenbett, Wiesbaden 2002.

Hadamars von Laber Jagd, mit Einleitung und erklärendem Commentar, éd. par Karl Stejskal, Vienne 1880.

Tibaut: Le Roman de la Poire, publié par Christiane Marchello-Nizia, Paris 1984.

Tibaut: Le Roman de la Poire. Texte présenté, traduit et annoté par Mireille Demaules, d'après l'édition de Christiane Marchello-Nizia (1984), Arras 2017.

Sources secondaires

- Achnitz, Wolfgang: *Kurz rede von guoten minnen / diu guotet guoten sinnen*. Zur Binnendifferenzierung der sogenannten <Minnereden>, in: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 12 (2000), p. 137–149.
- Achnitz, Wolfgang: Was ist keine Minnerede? Versuch einer Gattungsdefinition durch Exklusion, in: Dorobanțu [et al.] 2014, p. 31–50.
- Allen, Anthony: L'écriture et le fruit défendu: textualité et conversion dans le <Roman de la Poire>, in: Études littéraires, 31/1 (1998), p. 77–94.
- Blank, Walter: Die deutsche Minneallegorie. Gestalt und Funktion einer spätmittelalterlichen Dichtungsform, Stuttgart 1970.
- Bleumer, Hartmut: Ereignis. Eine narratologische Spurensuche im historischen Feld der Literatur, Würzburg 2020.
- Bleumer, Hartmut/Emmelius, Caroline: Generische Transgressionen und Interferenzen. Theoretische Konzepte und historische Phänomene zwischen Lyrik und Narrativik, in: Bleumer, Hartmut/Emmelius, Caroline (éd.): Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur, Berlin [et al.] 2011 (Trends in Medieval Philology 16), p. 1–42.
- Braun, Manuel: <Anfänge bedingter Art>. Zur Entstehung der mittelhochdeutschen Ich-Erzählung aus der lyrischen Ich-Rede, in: Glauch/Philipowski 2017, p. 159–203.
- De Looze, Laurence: Pseudo-Autobiography in the Fourteenth Century: Juan Ruiz, Guillaume de Machaut, Jean Froissart, and Geoffrey Chaucer, Gainesville 1997.
- Demaules, Mireille: Nicole de Margival et le songe d'Orphée, in: Romania 109 (1988), p. 280–302.
- Dorobanțu, Iulia-Emilia [et al.] (éd.): Zwischen Anthropologie und Philologie. Beiträge zur Zukunft der Minneredenforschung, Heidelberg 2014.
- Egidi, Margreth: Ordnung und Überschreitung in mittelhochdeutschen Minnereden. <Der Minne Gericht> des Ellenden Knaben, in: Lieb, Ludger/Neudeck, Otto (éd.): Triviale Minne? Konventionalität und Trivialisierung in spätmittelalterlichen Minnereden, Berlin [et al.] 2006 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 40 = 274), p. 225–240.
- Eikelmann, Manfred: Denkformen im Minnesang. Untersuchungen zu Aufbau, Erkenntnisleistung und Anwendungsgeschichte konditionaler Strukturmuster des Minnesangs bis um 1300, Tübingen 1988 (Hermaea 54).
- Falque, Emmanuel: Le livre de l'expérience. D'Anselme de Cantorbéry à Bernard de Clairvaux, Paris 2017.
- Genette, Gérard: Frontières du récit, in: Communications 8 (1966, [en ligne](#)), numéro thématique: Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit, p. 152–163.

- Glauch, Sonja: Ich-Erzähler ohne Stimme. Zur Andersartigkeit mittelalterlichen Erzählens zwischen Narratologie und Mediengeschichte, in: Haferland, Harald/Meyer, Matthias (éd.): Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven, Berlin/New York 2010 (Trends in Medieval Philology 19), p. 149–185.
- Glauch, Sonja: Zu Ort und Funktion des Narrativen in den Minnereden. Eine Skizze, in: Dorobanțu [et al.] 2014, p. 53–70.
- Glauch, Sonja: Grenzüberschreitender Verkehr oder uneigentliche Rede? Allegorische Assistenzfiguren des Erzählers und ihr diegetischer Standort, mit Lektürehinweisen von Martin Sebastian Hammer und Sonja Glauch, in: BmE 1 (2018, [en ligne](#)), p. 87–107.
- Glauch, Sonja/Philipowski, Katharina (éd.): Von sich selbst erzählen. Historische Dimensionen des Ich-Erzählens, Heidelberg 2017 (Studien zur historischen Poetik 26).
- Glauch, Sonja/Philipowski, Katharina: Vorarbeiten zur Literaturgeschichte und Systematik vormodernen Ich-Erzählens, in: Glauch/Philipowski 2017, p. 1–61.
- Glier, Ingeborg: *Artes amandi*. Untersuchungen zu Geschichte, Überlieferung und Typologie der deutschen Minnereden, München 1971 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 34).
- Göller, Karl Heinz: Das metaphorische Gefängnis: Zum Verhältnis von Literatur und Weltbild im Mittelalter, in: Müllenbrock, Heinz-Joachim/Klein, Alfons (éd.): Motive und Themen in englischsprachiger Literatur als Indikatoren literaturgeschichtlicher Prozesse, Tübingen 1990 (Festschrift zum 65. Geburtstag von Theodor Wolpers), p. 25–53.
- Hülk, Walburga: Schrift-Spuren von Subjektivität. Lektüren literarischer Texte des französischen Spätmittelalters, Tübingen 1999 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 297).
- Huot, Sylvia: From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry, Ithaca/London 1987.
- Huot, Sylvia: Troubadour Lyric and Old French Narrative. In: Gaunt, Simon (éd.): The Troubadours. An Introduction, Cambridge 1999, p. 263–278.
- Klein, Dorothea: Polyvalenz und Inkohärenz: zur Allegorisierung höfischer Liebe im Jagdgedicht Hadamars von Laber, in: Trínca, Beatrice (éd.): Verrätselung und Sinnzeugung in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Würzburg 2016, p. 47–67.
- Köbele, Susanne: *Owê owê, daz waenen*. Liebeswahn, lusorisch. Zu Hadamars von Laber <Jagd>, in: Nowakowski, Nina/Schnyder, Mireille (éd.): Wahn, Witz und Wirklichkeit. Poetik und Episteme des Wahns vor 1800, Paderborn 2021 (Traum – Wissen – Erzählen 11), p. 31–70.

- Largier, Niklaus: Rhetorik des Begehrens. Die ‹Unterscheidung der Geister› als Paradigma mittelalterlicher Subjektivität, in: Baisch, Martin [et al.] (éd.): Inszenierungen von Subjektivität in der Literatur des Mittelalters, Königstein im Taunus 2005, p. 249–270.
- Linden, Sandra: Lieben lernen? Lehrhafte Vermittlung und ihre Problematisierung in Minnereden, in: Lähnemann, Henrike [et al.] (éd.): Lehren, Lernen und Bilden in der deutschen Literatur des Mittelalters: XXIII. Anglo-German Colloquium Nottingham 2013, Tübingen 2017, p. 217–232.
- Mertens, Volker: Minnewild und Minnejagd. Zu Hadamar von Laber, in: Buschinger, Danielle/Spiewok, Wolfgang (éd.): Tierepik im Mittelalter/La Littérature animale au Moyen Âge: thematische Beiträge im Rahmen des 29th International Congress on Medieval Studies an der Western Michigan University (Kalamazoo-USA), 5.–8. Mai 1994, Greifswald 1994 (Greifswalder Beiträge zum Mittelalter 29), p. 57–69.
- Mühlethaler, Jean-Claude: Histoires d’amour à l’ombre d’un poirier: entre réécriture et parodie (du ‹Cligès› de Chrétien de Troyes au ‹Cligès en prose›), in: Labère, Nelly (éd.): Texte et contre-texte pour la période pré-moderne, Pessac 2013, p. 85–100.
- Palmer, R. Barton [et al.] (éd.): Allegory and the Poetic Self. First Person Narration in Late Medieval Literature, Gainesville 2022.
- Paxson, James J.: The Poetics of Personification, Cambridge 1994 (Literature, Culture, Theory 6).
- Philipowski, Katharina: Der allegorische Traum als Ich-Erzählung oder die Ich-Erzählung als Traum-Allegorie. ‹Minnelehre› und ‹Rosenroman›, in: Logemann, Cornelia [et al.] (éd.): Körper-Ästhetiken. Allegorische Verkörperungen als ästhetisches Prinzip, Bielefeld 2013 (Kultur- und Medientheorie), p. 241–271.
- Philipowski, Katharina: Exemplarik und Erfahrung in allegorischen Ich-Erzählungen (am Beispiel von Konrads von Würzburg ‹Klage der Kunst›), in: PBB 139/3 (2017), p. 377–410.
- Philipowski, Katharina/Rüthemann, Julia: Introduction: Allegory and the poetic self: First person narration in late medieval literature, in: Palmer [et al.] 2022, p. 1–23.
- Rüthemann, Julia: The heart in the ‹Minnelehre›, the ‹Roman de la Poire› and the ‹Livre du Cœur d’amour épris›, in: Palmer [et al.] 2022, p. 158–178.
- Ryan, Marie-Laure: Toward a definition of narrative, in: Herman, David (éd.): The Cambridge Companion of Narrative, Cambridge 2007.
- Schatzmann, Colin: Die Metasprache der Liebe. Poetologische Implikationen in Hadamars von Laber ‹Jagd› und in der ‹Minneburg›, Bern 2018 (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700 52).

- Schneider, Christian: Glossing the ‹text› of love. First-person narration and the performative self in Hadamar von Laber's ‹Jagd›, in: Palmer [et al.] 2022, p. 264–286.
- Steckelberg, Ulrich: Hadamars von Laber ‹Jagd›. Untersuchungen zu Überlieferung, Textstruktur und allegorischen Sinnbildungsverfahren, Tübingen 1998 (Hermaea. Neue Folge 79).
- Trınca, Beatrice: *Amor conspirator*. Zur Ästhetik des Verborgenen in der höfischen Literatur, Göttingen 2019 (Aventiuren 10).
- Uhl, Susanne: Der Erzählraum als Reflexionsraum. Eine Untersuchung zur ‹Minnelehre› Johans von Konstanz und weiteren mittelhochdeutschen Minnereden, Bern [et al.] 2010 (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700 48).
- Weinrich, Harald: Tempus. Besprochene und erzählte Welt. 6. Auflage, München 2001.
- Ziegeler, Hans-Joachim: Erzählen im Spätmittelalter im Kontext von Minnereden, Bispeln und Romanen, München/Zürich 1985 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 87).
- Zink, Michel: The allegorical poem as interior memoir, in: Yale French Studies 70 (1986), p. 100–126.

Adresse de l'autrice:

Dr. Julia Rüthemann
Universität Potsdam
Institut für Germanistik
Am Neuen Palais 10
14469 Potsdam
E-Mail: julia.ruethemann@uni-potsdam.de